

Promotora

FABRIQUEM ART AL M₂

PER INSTITUCIONS

26 abril—8 juliol 2017

Catàleg

MOSTRES

Promotora



Índex

- | | |
|----|---------------------|
| 5 | El suport dels reis |
| 9 | Introducció |
| 17 | Mostres |
| 55 | Traducció castellà |

El suport dels reis



No és freqüent entre els comissaris que són artistes parlar de la divisió del treball al món de l'art. No obstant això, el fet que sigui així ens proporciona una pregunta necessària: quin és el paper de l'artista respecte al control de la seva pràctica? És un executor d'una obra que el transcendeix, com ho és la base de la columna i aquesta del capitell?

Les metafores arquitectòniques, potser per la seva qualitat sòlida, són més recurrents que unes altres, o així almenys ens ho ensenya la Història. Però segueix sent un error creure que la base precedeix a l'estructura, quan en realitat ambdues coses són elements conjugats. No obstant això, es continua parlant de fonaments i cúspides per destruir o aconseguir.

En aquest sentit, el catàleg decoratiu i ornamental de «Promotora» travessa aquest problema d'una forma més fluïda, si és que és possible aquest simili. No és menys cert que, en aquesta imatge estructural del món de l'art, l'artista exerceix de base com les pedres de Tebes exerceixen de suport a la glòria dels reis. Però de seguida ens trobem amb el perfil doble d'aquest gest, i és que les solucions d'aquest mostrari es presenten com una metàfora transformadora i destructiva de l'estructura artística. Per què?, què s'espera de l'artista i del seu comissari? En convertir-se tots dos en elements indissociables de

l'estrucció, tot intent de ruptura ha d'executar-se negant o amplificant els mites que els accompanyen. És així com se'n mostra la profunda superficialitat del missatge de «Promotora»: usant els elements decoratius com el que són, reemplacen el seu sentit utilitarí en una eina poètica que, al mateix temps, coarta el seu potencial artístic.

Així, el que veiem a Can Felipa són teles, taulells, cortines, tanques, frisos i sòls realitzats per artistes que, sense rebutjar allò que constitueix el seu treball personal, han desplaçat el seu gust cap a la negació de la seva pròpia identitat. Quelcom valent en aquesta època on la identitat és un encanterí i un *gueto* del pensament. Cal pensar en un gest similar d'una altra època, encara que aquí posseeixi un matís diferent: que enfront del cànó del minimalisme, on «el que veus és el que és», aquí les intervencions «són el que són» però sense la sublimació lingüística del primer.

Per això, l'espai obert de «Promotora» suggerereix el d'un treball col·lectiu que gairebé voreja l'anònimat, perquè només així som capaços de reconèixer la crítica que palpita a l'interior d'aquesta mostra; alguna cosa, pel que sembla, tan grollera i atrevida que només pot suggerir-se d'aquesta forma: que no es tracta de destruir l'estrucció, com que els artistes no siguin apartats d'ella. És com a mínim curiós que, excepte en casos aïllats com la Bauhaus o el Cinjuik, els artistes no hagin tornat a exercir posicions estratègiques en les institucions que es nodreixen necessàriament del seu treball. Per què deu ser, ens preguntem?

Gràcies a aquesta pregunta, el mostrari de «Promotora» ha sabut allunyar-se de les referències obtuses de l'ornamental i el decoratiu, tan freqüents entre

els artistes contemporanis, que en tractar-los en la seva justificació discursiva amplifiquen la negació del seu sentit i serveixen de suport a crítics i filòsofs.

Cal preguntar-se, llavors, si el que se'n mostra a «Promotora» és realment art; o és precisament l'amplificació de les contradiccions inherents a l'estrucció a través d'objectes decoratius, que és una cosa molt different.

En realitat, atès que l'operació ha estat degudament executada i controlada, sembla que ens trobem davant la següent maniobra: que usant eines discursives i poètiques de l'art, s'ha trencat el vincle entre les peces i la seva bastida conceptual, ja que només així aquesta «agència d'arquitectura» podia envair un terreny del qual ja coneixia les seves esquerdes.

Crec que és la proposta més subtilment marxista que hagi vist recentment.

Julian Cruz

Introducció

«[Els marxistes] tenien el propòsit de transformar el món, però els repugnava assumir la responsabilitat del sentit d'aquesta transformació; volien que fora dictada per la història mateixa. [...] els semblava càndid, fal·lac i, per dir-ho tot, idealista desitjar per si mateixes la igualtat i la justícia. Es ruboritzaven de pensar-ho [...] i per a satisfacció de la seva consciència, no feien altra cosa que sistematitzar i interpretar una suma de dades positives, degudament controlades».

R. Caillois 1935

La denúncia del marxisme que feia Roger Caillois el 1935 no només ressonaria amb el naixement de la crítica institucional en la dècada dels 60 sinó que ens recorda massa a la nostra pròpia situació actual, immersos com estem en un clima de transformació immanent. Bastaria amb substituir convenientment el concepte d'«història» del text original pel d'«art» per adonar-se que la institució segueix confrontant-se a moltes de les promeses i amenaces de canvi de forma semblant.

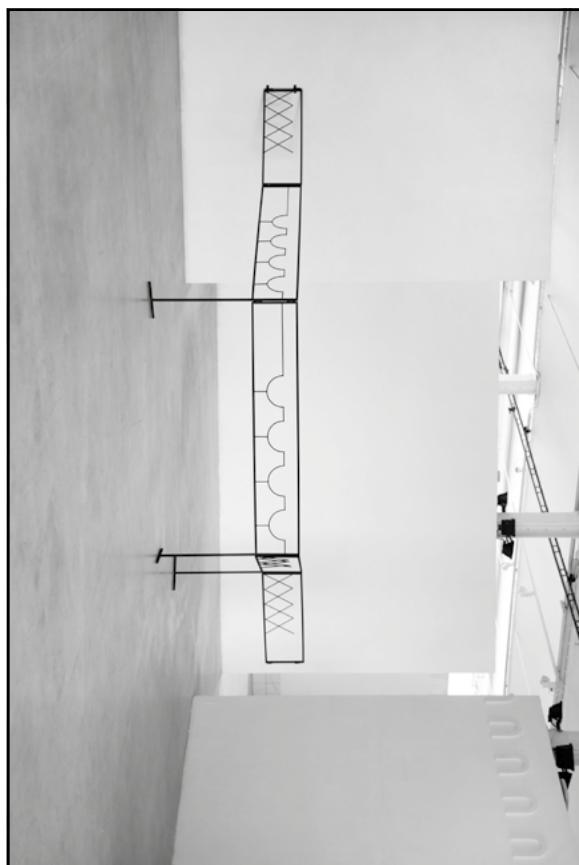
L'habitual «admiració pels artistes» s'ha tornat amb freqüència un eufemisme per seguir —com Plató— desconfiant d'ells arribada l'hora de la cosa pública. Només en aquest sentit s'entén que aquests segueixin apartats de la infraestructura institucional creada entorn d'ells, sense

formar part dels seus equips excepte com a convidats, visitants o auditors més o menys politzats. Sorgeix així el dubte de si no serà el seu rol durador el de quedar integrats als seus espais arquitectònics, com li succeeix a un fris històric o commemoratiu.

En aquesta mateixa línia, fa ja tretze anys que Susan Buck-Morss ens recordava que, per a molts, la introducció de les *Brillo Boxes* i la cultura comercial a l'espai immaculat del museu, va causar, «ni més ni menys que «el final de l'art»». No obstant això, també ens recordava que és precisament «des d'aquell pronunciament [...] que la producció d'art no només s'ha incrementat; ha explotat, establint així el 'món de l'art'» i donant forma a la seva actual esfera de producció. Potser, darrere d'aquesta paradoxa s'amaga el fet que aquelles caixes es presentessin com la cúspide d'un projecte polític i moral sublimat: no com a impureses, sinó com la defensa retòrica —i decorativa— de l'impur.

Promotora pot resumir-se en aquest context com l'antítesi del «bon comissariat»: un encàrrec que no recull sensibilitats crítiques ni enalteix la deriva subjectiva de cada artista sinó que promou la reforma de la institució epidèrmicament, superficialment, buscant actuar sobre l'espai com ho faria un equip d'interioristes. D'aquesta forma l'exposició es converteix en una agència d'arquitectura, entesa com una empresa col·lectiva però també com un agenciament econòmic del *display* i de l'espai. Es resisteix a les seves dinàmiques per convertir aquesta oposició en l'ornament que el reforça.

Per a la mostra s'han convidat diferents artistes a sintetitzar els seus processos de treball en fòrmules



i solucions més o menys decoratives que serveixin, a la vegada, com a revestiment de llocs intersticials i estructurals de l'espai expositiu. No hi ha res en particular que agrupi les diferents pràctiques de cadascun excepte la naturalesa combinatòria de la proposta i potser un interès bastante dispar sobre qüestions com la repetició, el patró, el gest o la geometria.

Sota aquesta lògica d'autocontagi amb la lògica del capitalisme, el projecte promou l'experiment de substituir les anomenades pràctiques de resistència per les de certa superassimilació: és a dir, posar en dubte els processos institucionals occidentals no per mitjà de la rescriptura metafísica dels seus símbols, quelcom que sol caure en el seu propi parany, sinó per mitjà d'una reformalització d'aquests processos de repetició, d'ofici, en potencials

estructures d'emancipació econòmica i crítica dins de la industrialització cultural. Allunyar-nos, com Buck-Morss, de la profunditat retòrica i política de certa institucionalitat en favor d'un fer més proper a «la imatge-superfície». Eludint, en part, la mistificació «dels privilegis de la creació individual» als quals apuntava Julio Li Parc el 1968.

El que succeeix, llavors, és que l'espai de Can Felipa queda lliure d'obres i es mostra com a objecte de contemplació en si mateix, decorat amb un mostrari de cortines, paravents, enrajolats, acabats, frisos, remats, tèxtils o motillures, reproduïbles tots al metre quadrat o lineal. Tan estandarditzats com a constitutius del mite modern de la personalització.

L'art contemporani habitual, el de l'agenda, el de les biennals, continua sent el complement d'un sistema



arquitectònic associat al «rostre del poder» que va definir Bataille el 1929. Per Bataille, la sortida a aquesta simetria arquitectònica només tenia cabuda a la «monstruositat bestial» de la pintura moderna. Una necessitat de sortida, d'autonomia o de sublimació política que, tot i així, es repeteix a la història de l'art com una grecada en si mateixa, una vegada i una altra, per monstruosa i irregular que sigui. Tot exercici anòmal queda en l'actual etiquetat com un exercici de resistència; el seu relat es sintetitza en motius ornamentals que decoren el discurs de l'espai artístic i això confereix al discurs polític de dimensió estètica. Res trenca el ritme si no és per acompañar la bellesa de l'edifici. Més encara, la història de l'art seria la història de com aquestes formes irregulars s'integren en això, la història.

Aquests motius semblen sovint exempts del parament; objectes lliures que juguen de nou a

l'autonomia, a ésser obra, quan en realitat segueixen tan necessitats d'aquest marc de referència material del palau, l'església, el museu o el project-space. Com diria Albert de les columnes, aquestes «resistències» són l'element primer de l'arquitectura que busquen deformar. Sense aquesta, tota la seva reivindicació de llibertat s'esfondra.

Així és com l'arquitectura, com a bona obra d'art, juga a ser el que no és: el context; un fons sobre el qual es pengen les veritables obres; una estructura que dóna suport a la vivacitat dels seus relleus, de les seves històries. Aquest és potser el mite de l'art modern: el poder despenjar els quadres per analitzar-los millor, per poder apreciar-los com a cosa i, així, acceptar del tot la promiscuitat de la seva imatge, com el millor Malraux, ballant sobre la seva catifa de cromos.

La nostra experiència de l'art es distreu i es desprèn en superfícies que es mouen, com a postals autoenviades, que van de les revistes de llavors als dispositius digitals. Per a Juan José la Huerta així és com hauria pensat Warburg el seu Atles; com pensaria Lord Elgin en arrencar els marbres del Partenó; com pensava Duchamp quan va treure l'urinari d'una paret. Despenjant l'ornament de la seva arquitectura. I, tot i així, aquest seria també el cas de l'Arc de Constantí, inaugurat al segle IV, ple dels motius ornamentals espoliats d'altres tres monuments, fragmentant el temps per presentar-lo en la seva nova totalitat.

«Els atenencs de l'època de Pericles», diu la Huerta, «no podien imaginarse els relleus del Partenó exposats en un altre lloc que no fos el seu». És clar que, el Partenó no és avui només un lloc —potser no ho va ser mai— sinó també un procés.

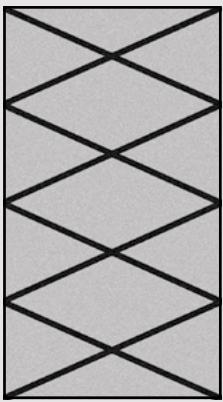
Creiem que ha passat molt de temps, però costa veure'n's a nosaltres mateixos imaginant-nos una obra d'art que no estigui integrada a l'entramat arquitectònic de la institució cultural, bé sigui la galeria, el magatzem i l'estudi. L'urinari mateix fundava aquest fet: deixava la utilitat del bany públic per ajustar-se a l'espai de l'art, com a ornament, i assegurar la seva permanència a la memòria dels pobles.

Metonímia, que no antítesi, aquest seria el gest de l'art. Com succeeix amb les cites en un text, aquestes empolainen el sentit en qualsevol punt del relat, repetint el que es vol dir amb una altra textura, a la vegada que li dóna solidesa al discurs. Distingir entre elles és, veritablement, realisme pur. Una vegada comença l'ornament no es pot

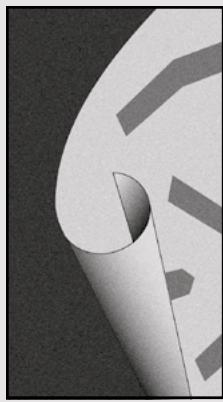


aturar. Implica en si mateix el codi de la construcció mateixa i on es posa, edifica. Retòrica, al·literació. Tríglif i mètopa.

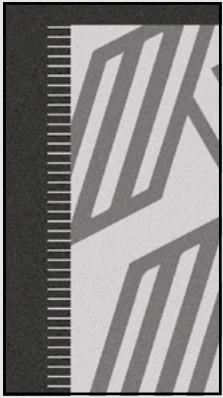
«Ornatus, ve a dir Quintilià, és el que fa bell el discurs o, dit d'una altra manera, el que el converteix en art [...] L'arquitectura aconsegueix la seva particular eloqüència a través de l'ornament, el primer element del qual és la columna, i allà, a la columna, en les seves parts relacionades, en les seves proporcions, però també en el seu propi ornament, és on l'arquitectura la seva condició d'ars mechanica per a elevar-se a la categoria d'art liberal. L'ornament, en qualsevol cas, no és quelcom afegit, com pensa la modernitat, marcada pel prejudici que l'ornament és delicte. Ben al contrari, l'ornament és arquitectura, és la seva condició: «elucubrar la seva separació –per als antics– resulta impensable». Juan José la Huerta, 2015



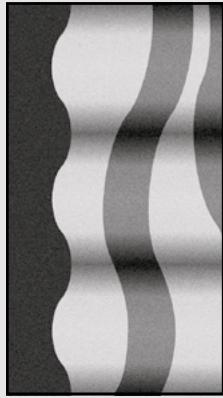
Tamara Arroyo



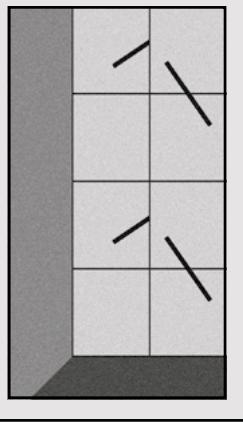
Nora Barón



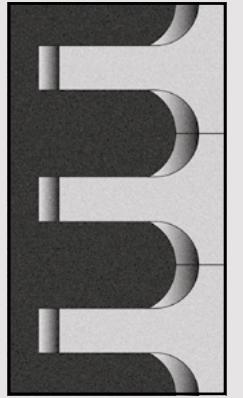
Belén



Carlos Fernandez Pello
Comissari



Dai K.S.



**Víctor
Santamarina**

Tamara Arroyo

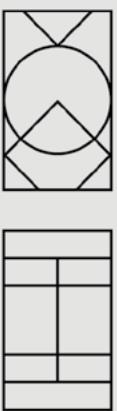
(1972)



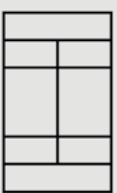
Aquesta sèrie de paravents o tancaments respon a la importància de la visió perifèrica que ens integra en l'entorn, que ens deixa veure detalls ornamentals que en ocasions passen desapercebuts i que estan emparentat amb el corporal o el tàctil. Aquesta col·lecció d'estructures recopilen en forma de mòdul motius tradicionals del disseny de serralteria fet que permet que siguin apreciats de manera aïllada i abstracta.

INFORMACIÓ PRODUCTE

Models



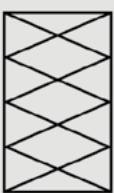
Ref. 1



Ref. 2



Ref. 3



Ref. 4

Ref. 5

Material

Acer lacat

Dimensions

- Gran: 170 x 30 cm
- Petit: 80 x 30 cm
- Potes: 70 cm

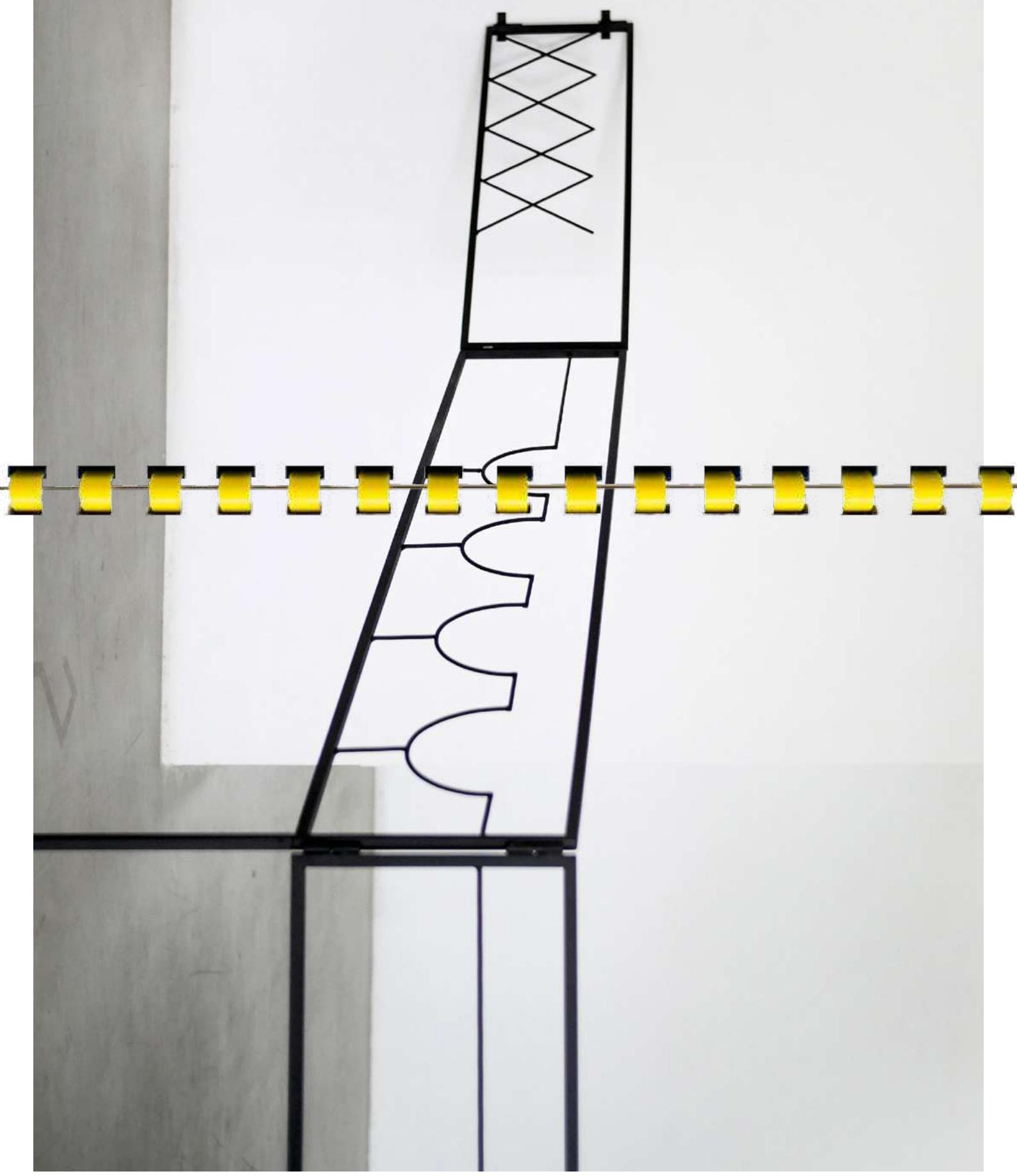
Preu

- Gran: 450 €
- Petit: 300 €

*Potes incloses

**Comanda mínima 3 mòduls







Nora Barón
(1980)

Aquesta col·lecció de tèxtils està inspirada en el logotip del Centre Cívic Can Felipa. Fent ús lliure del gradient lluminar i el patró d'interferència, Nora planteja una proposta skew i contaminada per a la confecció de vestuari i accessoris per a treballadors de museus i professionals de la indústria cultural.



INFORMACIÓ PRODUCTE

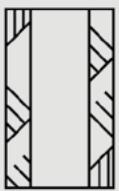
Models



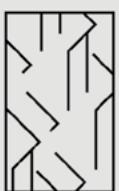
Ref. 1



Ref. 2



Ref. 3



Ref. 4

Material

Semiseda, cotó, sintètic
(diversos teixits)

Colors

- Ref. 1: Vermell, blanc i negre
- Ref. 2: Vermell i blanc
- Ref. 3: Turquesa, vermell, blanc i negre
- Ref. 4: Vermell, turquesa, blanc i negre / Turquesa i blanc

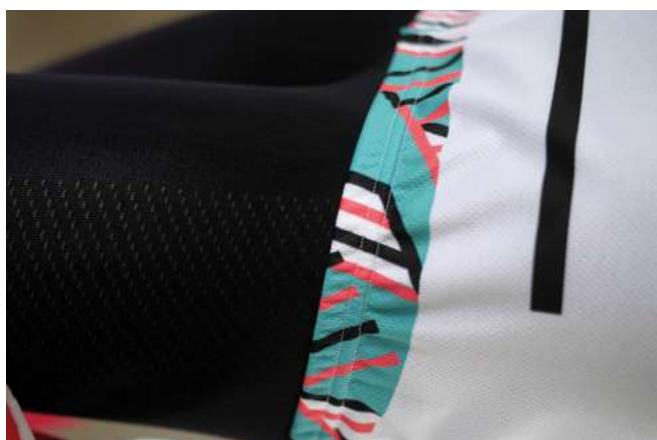
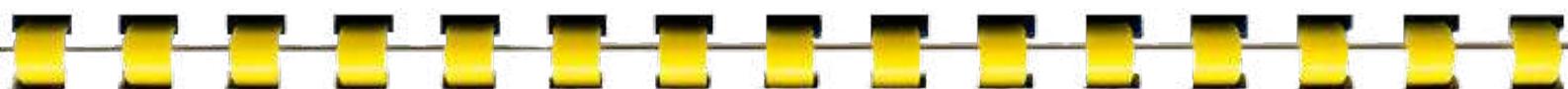
Dimensions

Talles estàndard

Preu

Cada model té un preu





José Díaz

(1981)



El disseny d'aquesta sèrie de paviments està motivat per les franges senyalitzadores del sòl urbà i el procés de creació de masmorres en els jocs de rrol. La creació d'espais i les seves condicions com a entorn es tornen aquí una ombra del trac i del gest convertit en zona caminable. Si caus en aquesta illosa fas loga; si trepitges aquest trac augmenta la força de la teva espasa +3.



INFORMACIÓ PRODUCTE

Models



Ref. 1



Ref. 2

Material

Sòl de PVC tallat a mida

Colors

- Ref. 1: Corall/sorra
- Ref. 2: Sorra/gris perla

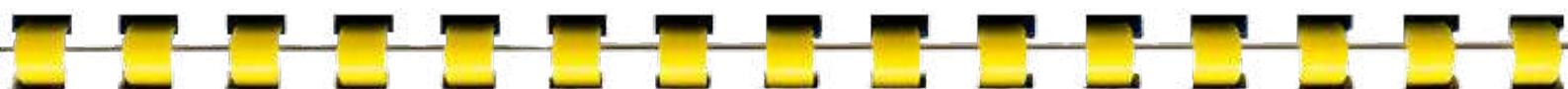
Dimensions

A mida

Preu

100 € m² + instal·lació

*Comanda mínima 10 m²





Belén

(1981)



En aquesta sèrie de cortines es parteix, d'una banda, de les dimensions i estímuls de la piscina de Can Felipa i, de l'altra, del tèxtil com a material d'escultura en brut que s'erosiona a través d'abrasius, com qui talla una pedra a vista de microscopi. El mètode de producció reflexiona també sobre la seriació a l'hora de crear un patró, jugant amb la repetició i la diferència d'un mateix gest que, en ser manual, sempre serà únic i irrepetible.



INFORMACIÓ PRODUCTE

Models



Ref. 1



Ref. 2

Material

Tela cotó

Colors

- Ref. 1: CMYK / Verd ampolla
- Ref. 2: Blau piscina

Dimensions

A mida (d'un total de
11 m x 6 m en cada color)

Preu

500 € / m²





Dai K.S.

(1974)



Aquesta sèrie de rajoles
incideix sobre les zones
neutres que hi ha entre dos
significats; situacions que
volen dir una cosa i la seva
contrària o cap de les dues,
tot això simultàniament.

Figures que formen
delimitacions que al seu torn
es transformen en figures.

La certesa i el dubte no són
contradicoris; la línia serveix
per recórrer-les, per estar
i sortir-ne; per calcular-ne
el gruix.



INFORMACIÓ PRODUCTE

Models



Ref. 1

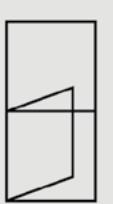
Ref. 2

Ref. 3

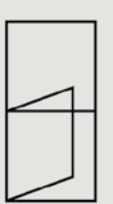


Ref. 4

Ref. 5



Ref. 6



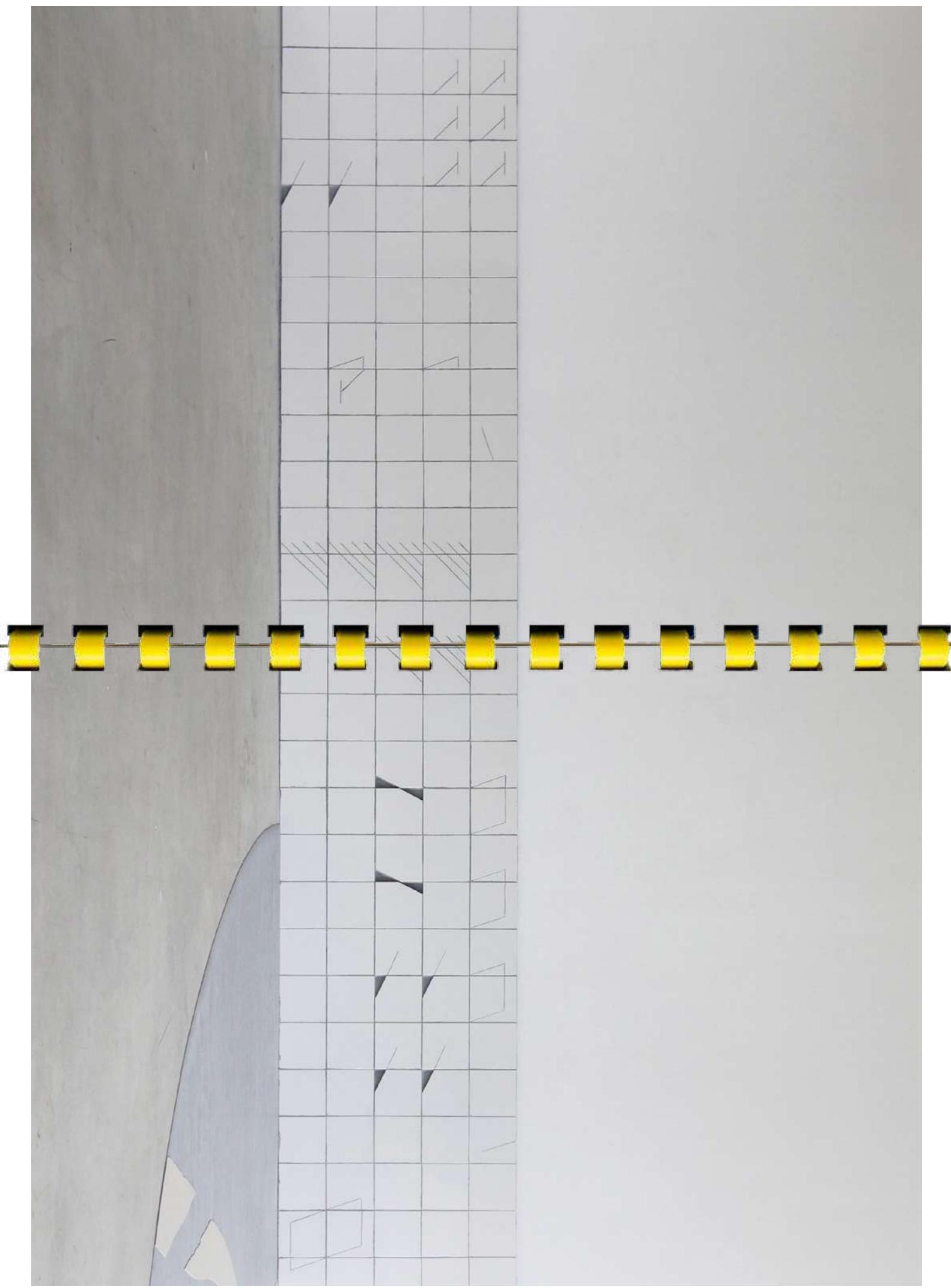
Material
Rajola blanca (brillant o mat)

Especificacions
6 models dobles

Dimensions
(Taulell) 20 cm x 20 cm

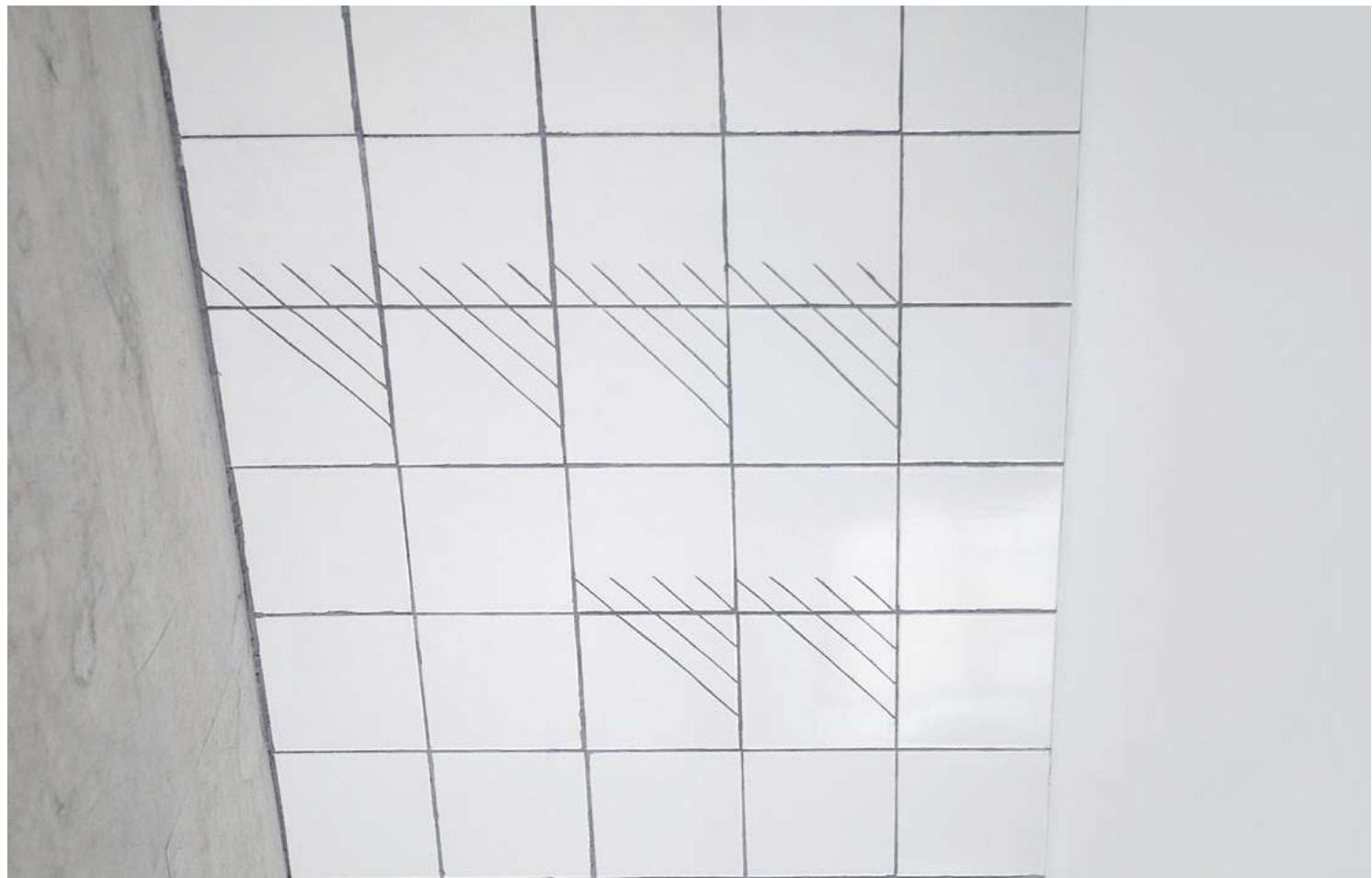
Preu

Cada model té un preu
Instal·lació 60 € m²



Víctor Santamarina

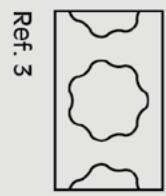
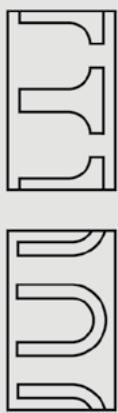
(1990)



Aquesta sèrie de motllures d'escaiola estan inspirades en els motius decoratius del romànic florentí – Santa Maria Novella, Baptisteri de Florència, Badia Fiesole, Sant Miniato Almonte. Els motius romànics són alhora una interpretació de l'estètica clàssica a través de la simplificació i repetició d'elements arquitectònics grecs com la columna, l'arc de mig punt i el tondo. Ocorre en aquest desplaçament d'elements un procés de transmissió a través dels quals aquests motius decoratius, que abans eren elements estructurals, passen de sustentar l'espai a significar-lo.

INFORMACIÓ PRODUCTE

Models



Material

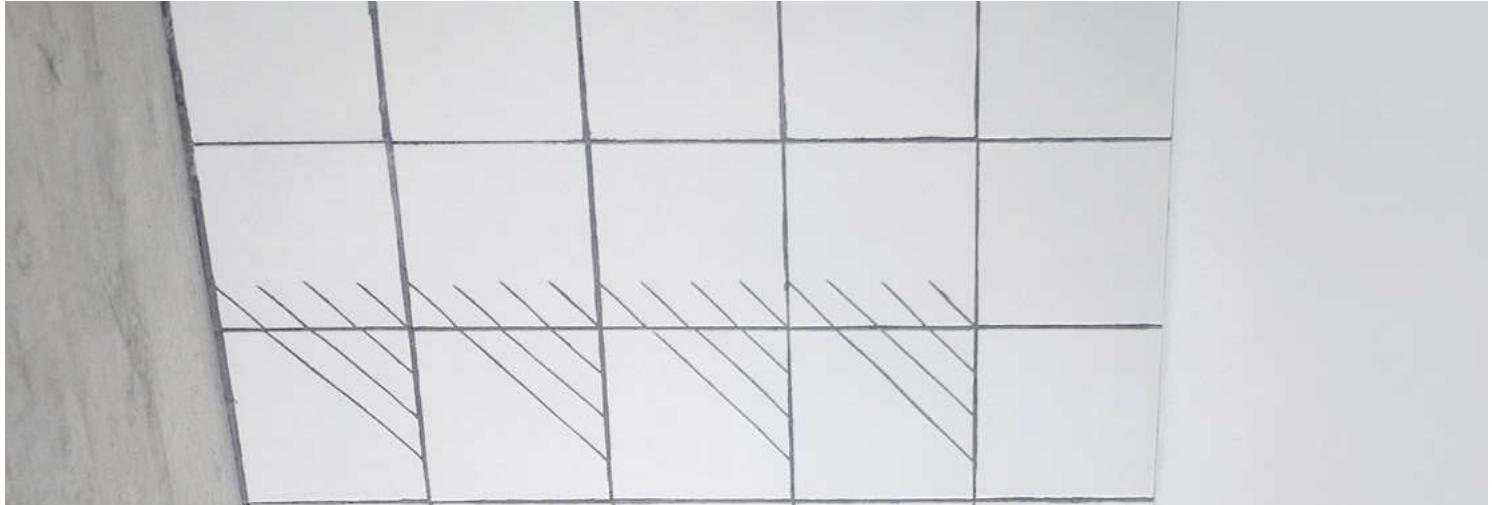
Escaiola, guix

Dimensions

Talles estàndard

Preu

100 € m lineal fins a primers
5 m 50 € /m. a partir d'aquí



U U U U U U

U U U U U U

El soporte de los reyes

No es frecuente entre los comisarios que son artistas hablar de la división del trabajo en el mundo del arte. Sin embargo, el hecho de que sea así nos proporciona una pregunta necesaria: ¿cuál es el papel del artista respecto al control de su práctica? ¿Es un ejecutor de una obra que lo transciende, como lo es la base de la columna y ésta del capitel?

Las metáforas arquitectónicas, quizás por su cualidad sólida, son más recurrentes que otras, o así al menos nos lo enseña la Historia. Pero sigue siendo un error creer que la base precede a la estructura, cuando en realidad ambas cosas son elementos conjugados. Sin embargo, se continúa hablando de cimientos y cúspides que destruir o alcanzar.

En este sentido, el catálogo decorativo y ornamental de «Promotora» atraviesa este problema de una forma más fluida, si es que cabe este símil. No es menos cierto que, en esa imagen estructural del mundo del arte, el artista ejerza de base como las piedras de Tebas ejercen de soporte a la gloria de los reyes. Pero enseguida

nos encontramos con el perfil doble de este gesto, y es que las soluciones de este muestrario se presentan como una metáfora transformadora y destructiva de la estructura artística. Porque, ¿qué se espera del artista y de su comisario? Al convertirse ambos en elementos indissociables de la estructura, todo intento de ruptura ha de ejecutarse negando o amplificando los mitos que les acompañan. Es así como se nos muestra la profunda superficialidad del mensaje de «Promotora»: usando los elementos decorativos como lo que son, reemplazan su sentido utilitario en una herramienta poética que, al mismo tiempo, coarta su potencial artístico.

Así, lo que vemos en Can Felipa son telas, azulejos, cortinas, vallas, frisos y suelos realizados por artistas que, sin rechazar aquello que constituye su trabajo personal, han desplazado su gusto hacia la negación de su propia identidad. Algo valiente en esta época donde la identidad es un hechizo y un gueto del pensamiento. Cabe pensar en un gesto similar de otra época, aunque aquí posea un matiz



Introducción

distinto: que frente al canon del minimalismo, donde «lo que ves es lo que es», aquí las intervenciones «son lo que son» pero sin la sublimación lingüística del primero.

Por eso, el espacio abierto de «Promotora» sugiere el de un trabajo colectivo que casi linda con el anonimato, porque sólo así somos capaces de reconocer la crítica que palpita en el interior de esta muestra; algo, al parecer, tan grosero y atrevido que sólo puede sugerirse de esta forma: que no se trata de destruir la estructura, como que los artistas no sean apartados de ella. Es cuanto menos curioso que, salvo en excepciones como la Bauhaus o el Cinjuk, los artistas no hayan vuelto a desempeñar posiciones estratégicas en las instituciones que se nutren necesariamente de su trabajo. ¿Por qué será, nos preguntamos?

Gracias a esta pregunta, el muestrario de «Promotora» ha sabido alejarse de las referencias obtusas de lo ornamental y lo decorativo, tan frecuentes entre

los artistas contemporáneos, que al tratarlos en su justificación discursiva amplifican la negación de su sentido y sirven de soporte a críticos y filósofos.

Cabe preguntarse, entonces, si lo que se nos muestra en «Promotora» es realmente arte; o es precisamente la amplificación de las contradicciones inherentes a la estructura a través de objetos decorativos, que es algo muy distinto.

En realidad, dado que la operación ha sido debidamente ejecutada y controlada, parece que nos encontramos ante la siguiente maniobra: que usando herramientas discursivas y poéticas del arte, se ha roto el vínculo entre las piezas y su andamiaje conceptual, pues sólo así esta «agencia de arquitectura» podía invadir un terreno del que ya conocía sus grietas.

Creo que es la propuesta más sutilmente marxista de cuantas haya visto recientemente.

Julian Cruz

La denuncia del marxismo que hacia Roger Caillois en los 50 no sólo precede al nacimiento de la crítica institucional en la década de los 60, sino que nos recuerda a nuestra propia situación actual, inmersos como estamos en un clima de transformación inmanente. Bastaría con sustituir convenientemente el concepto de «historia» del texto original por el de «arte» para darse cuenta de que la institución sigue enfrentándose a muchas de las promesas y amenazas de cambio de forma parecida.

La habitual «admiración por los artistas» se ha vuelto

«[los marxistas] tenían el propósito de transformar el mundo, pero les repugnaba asumir la responsabilidad del sentido de esa transformación, querían que fuera dictada por la historia misma. [...] les parecía cándido, falaz y, para decirlo todo, idealista desear por sí mismas la igualdad y la justicia. Se ruborizaban al pensarlo [...] y para satisfacción de su conciencia, no hacían otra cosa que sistematizar e interpretar una suma de datos positivos, debidamente controlados». Roger Caillois, 1950

histórico o conmemorativo.

En esa misma línea, hace ya trece años que Susan Buck-Morss nos recordaba que la introducción de las Brillo Boxes y la cultura comercial en el espacio pristino del museo, causó, nada más y nada menos que «el final del arte». Sin embargo, también nos recordaba que es precisamente «desde aquel pronunciamiento que la producción de arte no sólo se ha incrementado; ha explotado, estableciendo así el 'artworld' y dando forma a su actual esfera de producción. Quizás, detrás de esa paradoja se esconde el hecho de que aquellas cajas se presentaran

con frecuencia un eufemismo para seguir —como Platón— desconfiando de ellos llegada la hora de la cosa pública. Sólo en ese sentido se entiende que estos sigan apartados de la infraestructura institucional creada en torno a ellos, sin formar parte de sus equipos salvo como invitados, visitantes o auditores más o menos politizados. Surge así la duda de si no será su rol duradero el de quedar integrados a sus espacios arquitectónicos, como le sucede a un friso

como la cúspide de un proyecto político y moral sublimado: no como impurezas, sino como la defensa retórica —y decorativa— de lo impuro.

Promotora puede resumirse en este contexto como la antítesis del «buen comisariado»: un encargo que no recoge sensibilidades críticas ni ensalza la deriva subjetiva de cada artista sino que promueve la reforma de la institución a un nivel epidérmico, superficial, buscando actuar sobre el espacio como lo haría un equipo de interioristas. De esta forma la exposición se convierte en una agencia de arquitectura, entendida como una empresa colectiva pero también como un agenciamiento económico del display y del espacio. Se resiste a sus dinámicas para convertir esa oposición en el ornamento que lo refuerza.

Para ello se ha invitado a diferentes artistas a sintetizar sus procesos de trabajo en fórmulas y soluciones más o menos decorativas que sirvan, a su vez, como revestimiento de lugares intersticiales y estructurales del espacio expositivo. No hay nada en particular que agrupe a las diferentes prácticas de cada uno salvo la naturaleza combinatoria de la propuesta y quizás un interés bastante dispar sobre

cuestiones como la repetición, el patrón, el gesto o la geometría.

Bajo esta lógica de autocontagio con el tabú de lo decorativo, el proyecto sustituir momentáneamente las llamadas prácticas de resistencia por las de cierta super-asimilación consciente: esto es, cuestionar los procesos institucionales no por medio de una reescritura metafísica de sus símbolos, algo que suele caer en su propia trampa, sino por medio de una re-formalización de esos procesos de repetición, de oficio, en potenciales

estructuras de emancipación económica y crítica dentro de la industrialización cultural.

Alejarnos, como Buck-Morss, de la profundidad retórica y política de cierta institucionalidad en favor de un hacer más cercano a «la imagen-superficie» e incluso más allá. Eudiendo, en parte, la mistificación de «los privilegios de la creación individual» a los que apuntaba Julio Le Parc en 1968.

El arte contemporáneo habitual, el de la agenda, el de las bienales, continúa siendo el complemento de un sistema arquitectónico asociado al «rostro del poder», que definió Batallé en 1929. Para Batallé la salida a esa simetría arquitectónica sólo cabía en la «monstruosidad bestial» de la pintura moderna.

Una necesidad de salida, de autonomía o de sublimación política que sin embargo se repite en la historia del arte como una greca en sí misma, una y otra vez, por monstruosa e irregular que sea. Todo ejercicio anómalo queda en lo actual etiquetado como un ejemplo de resistencia; su relato se sintetiza en motivos ornamentales que decoran el discurso del espacio artístico y esto confiere al discurso político de dimensión estética. Nada rompe el ritmo si no es para acompañar la belleza del edificio.

Más aún, la historia del arte sería irregular se integran en el discurso de eso, la historia. Estos motivos parecen a menudo exentos del paramento; objetos libres que juegan de nuevo a la autonomía, a ser obra, cuando en realidad siguen tan necesitados de ese marco de referencia material del palacio, la iglesia, el museo o el project-space. Como diría Alberti de las columnas, estas «resistencias» son el elemento primero de la arquitectura que buscan deformar. Sin ésta, toda su reivindicación de libertad se derrumba.

Así es como la arquitectura, como buena obra del arte, juega a ser lo que no es: el contexto; un fondo sobre el cual se cuelgan las verdaderas obras; una estructura

que da soporte a la vivacidad de sus relieves, de sus historias. Este es quizás el mito de l'arte moderno: el poder descolgar los cuadros para analizarlos mejor, para poder apreciarlos como cosa, y así, aceptar del todo la promiscuidad de su imagen, como mejor Mallaix, bailando sobre su alfombra de cromos.

Nuestra experiencia del arte se distrae y se desprende en superficies que se mueven, como postales autoenviadas, que van de las revistas de entonces a los dispositivos digitales. Para Juan José la Huerta así es como habría pensado Warburg en su Atlas; como pensaría Lord Elgin al arrancar los mármoles del Partenón; como pensaba Duchamp cuando sacó al urinario de una pared. Descolgando el ornamento de su arquitectura. Y sin embargo, éste sería también el caso del Arco de Constantino, inaugurado en el siglo IV, repleto de los motivos ornamentales expoliados de otros tres monumentos, fragmentando el tiempo para presentarlo en su nueva totalidad.

«Los atenienses de la época de Pericles», dice la Huerta, «no podían imaginarse los relieves del Partenón expuestos en otra lugar que no fuera el suyo». Claro que el Partenón no es hoy sólo un lugar —quizás no lo fuera nunca— tanto como un proceso.

Artistas

«Ornatus, viene a decir Quintiliano, es lo que hace bello al discurso o, dicho de otro modo, lo que lo convierte en arte [...] La arquitectura alcanza su particular elocuencia a través del ornamento, cuyo

Creemos que ha pasado mucho tiempo, pero cuesta vernos a nosotros mismos imaginándonos una obra de arte que no esté integrada en el entramado arquitectónico de la institución cultural, bien sea la galería, el almacén o el estudio. El urinario mismo fundaba este hecho: dejaba la utilidad del baño público para ajustarse al espacio del arte, como orriato, y asegurar su permanencia en la memoria de los pueblos.

Metónimia, que no antítesis, ese sería el gesto del arte. Como sucede con las citas en un texto, estas emperifollan el sentido en cualquier punto del relato, repitiendo lo que se quiere decir con otra textura, al tiempo que le dan solidez al discurso. Distinguir entre ellas es, en verdad, realismo puro. Una vez empieza el ornamento no se puede detener. Acarrea consigo el código de la construcción misma y donde se posa, edifica. Retórica, aliteración. Tríglifo y metopa.

partes relacionadas, en sus proporciones, pero también en su propio ornato, es donde la arquitectura sobrepasa su condición de *ars mechanica* para elevarse a la categoría de arte liberal. El ornamento, en cualquier caso, no es algo algo añadido, como piensa la modernidad, marcada por el prejuicio de que el ornamento es delito. Bien al contrario, el ornamento es arquitectura, es su condición: elucubrar su separación —para los antiguos— resulta impensable».

Juan José la Huerta, 2015

Tamara Arroyo
(1972)

José Díaz
(1981)

Esta serie de biombo o cerramientos responde a la importancia de la visión periférica que nos integra en el entorno, dejandonos ver detalles ornamentales que en ocasiones pasan desapercibidos y que están emparentado con lo corporal o lo táctil. Esta colección de estructuras recopilan en forma de módulo motivos tradicionales del diseño de cerrajería permitiendo ser apreciados de manera aislada y abstracta.

Belén
(1981)

El diseño de esta serie de soldados está motivado por las franjas señaladoras del suelo urbano y el proceso de creación de mazmorras en los juegos de rol. La creación de espacios y sus condiciones como entorno se vuelven aquí una sombra del trazo y del gesto convertido en zona caminable. Si caes en esta loseta haces Yoga; si pisas este trazo aumenta la fuerza de tu espada +3.

Nora Barón
(1980)

Esta colección de textiles está inspirada en el logotipo del Centre Cívic Can Felipa. Haciendo uso libre del gradiente líminal y el patrón de interferencia, Nora plantea una propuesta skew y contaminada para la confección de vestuario y accesorios para trabajadores de museo y profesionales de la industria cultural.

En esta serie de cortinas se parte, por un lado, de las dimensiones y estímulos de la piscina de Can Felipa y, por otro, del textil como material de escultura en bruto que se erosiona a través de abrasivos, como quien talla una piedra a vista de microscopio. El método de producción reflexiona también sobre la serialidad a la hora de crear un patrón, jugando con la repetición y la diferencia de un mismo gesto que, al ser manual, siempre será único e irrepetible.

Dai K.S.
(1974)

Esta serie de azulejos incide sobre las zonas neutras que hay entre dos significados; situaciones que quieren decir una cosa y su contraria o ninguna de las dos, todo ello simultáneamente.

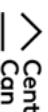
Figuras que forman delimitaciones que a su vez se transforman en figuras. La certeza y la duda no son contradictorias; la linea sirve para recorrerlas, para estar y salir de ellas: para calcular su grosor.

Víctor Santamarina
(1990)

Esta serie de molduras de escayola están inspiradas en los motivos decorativos del románico florentino – Santa María Novella, Baptisterio de Florencia, Badia Fiesole, San Miniato Almonte. Los motivos románicos son a su vez una interpretación de la estética clásica a través de la simplificación y repetición de elementos arquitectónicos griegos como la columna, el arco de medio punto y el tondo. Ocurre en este desplazamiento de elementos un proceso de transmisión a través del cual estos motivos decorativos, que antes eran elementos estructurales, pasan de sustentar el espacio a significarlo.



Promotora
26 abril—8 juliol 2017

EXPOSICIÓ	PUBLICACIÓ	Organitza
Artistes Tamara Arroyo Nora Barón José Díaz Belen Dai K.S. Víctor Santamarina	Edició Centre Cívic Can Felipa	 Centre Cívic Can Felipa
	Coordinació Teresa Bigorra Joana Hurtado	 Ajuntament de Barcelona Districte de Sant Martí
Comissariat Carlos Fernández-Pello	Textos Carlos Fernández-Pello Julian Cruz	Patrocina
Coordinació Teresa Bigorra Joana Hurtado	 CNL Sant Martí	
Muntatge Marc Quintana	Correcció de textos CNL Sant Martí	
Disseny gràfic Jordi Oms		
Impressió Bramona		
Disseny gràfic Jordi Oms		

Centre Cívic Can Felipa
Pallars, 277 - 08005 Barcelona
T. 932 563 840
www.cccanfelipa.cat/arts-visuales/

FABRIQUEM ART AL M²

PER INSTITUCIONS



Ajuntament de
Barcelona

Districte de
Sant Martí

 Centre Cívic
Can Felipa