

FABRIQUEM
ART AL M2

PER INSTITUCIONS

Promotora

FABRIQUEM
ART AL M2

PER INSTITUCIONS



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 trasciende, como lo es la base de la columna y ésta del capitel?

Las metáforas arquitectónicas, quizá 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 simil. 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 indisolubles 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 sueios 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

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 Ginkuk, 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.

Julián Cruz

Introducción

«[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

La denuncia del marxismo que hacía 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

con frecuencia un eufemismo para seguir —como Platón— desconfiando de ellos llegada la hora de la cosa pública. Solo 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 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 prístino 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

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. Eludiendo, 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 Bataille en 1929. Para Bataille 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 la historia del cómo esas formas irregulares 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 Malraux, 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.

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 ornato, y asegurar su permanencia en la memoria de los pueblos.

Metonimia, que no antitesis, 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. Triglofo y metopa.

«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 primer elemento es la columna y ahí, en la columna, en sus 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

Carlos Fernandez Pello
Comisario

Artistas

Tamara Arroyo

(1972)

Esta serie de biombos o cerramientos responde a la importancia de la visión periférica que nos integra en el entorno, dejándonos 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.

Nora Barón

(1980)

Esta colección de textiles está inspirada en el logotipo del Centre Civic Can Felipa. Haciendo uso libre del gradiente liminal 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.

José Díaz

(1981)

El diseño de esta serie de soldados está motivado por las franjas señalizadoras 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.

Belén

(1981)

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.

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 serralleria fet que permet que siguin apreciats de manera aïllada i abstracta.

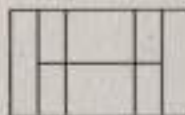


INFORMACIÓ PRODUCTE

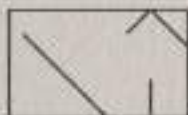
Models



Ref. 1



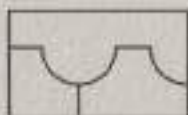
Ref. 2



Ref. 3



Ref. 4



Ref. 5

Material

Acer lacat

Dimensions

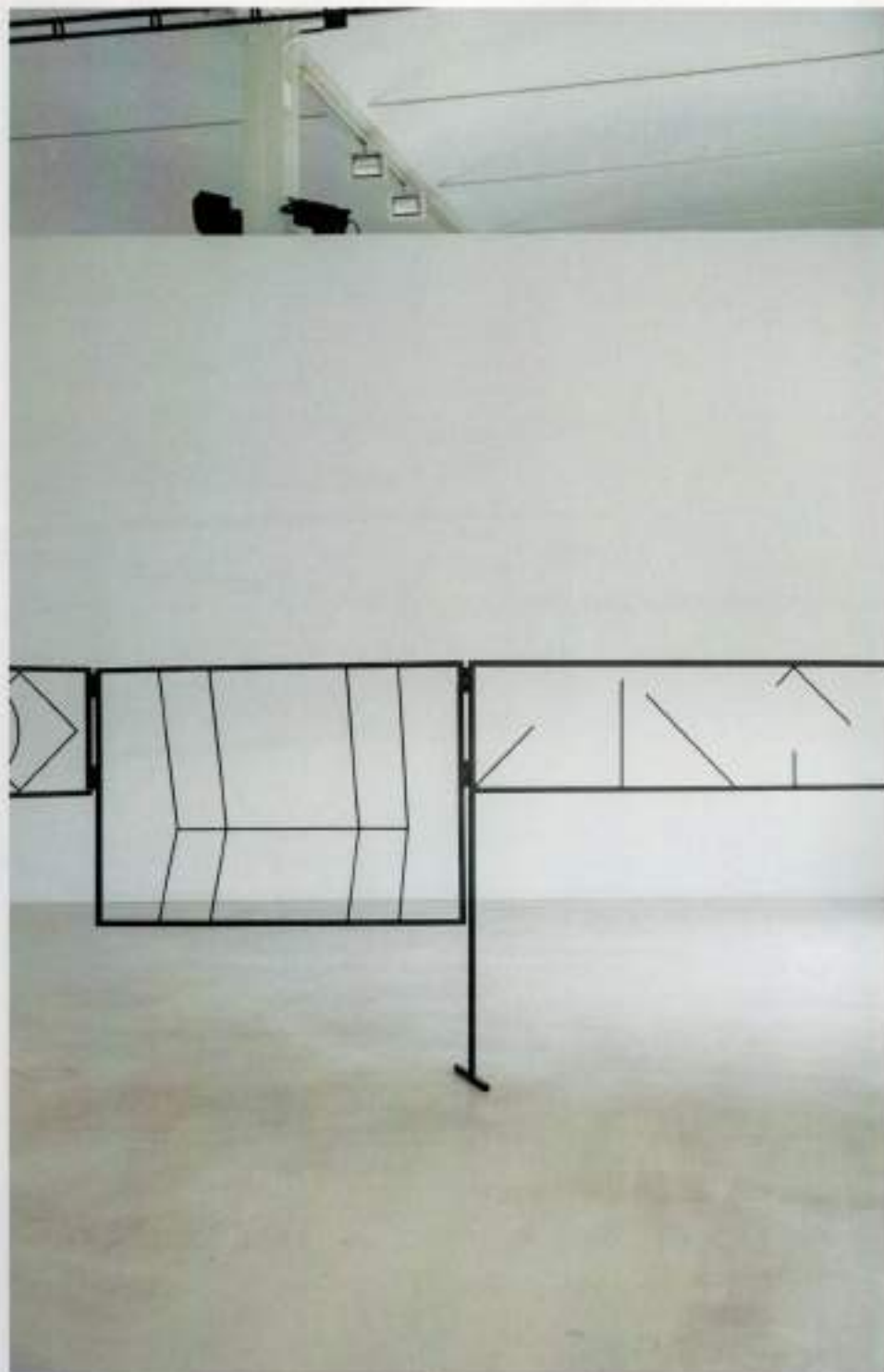
- Gran: 170 x 30 cm
- Petit: 80 x 30 cm
- Potes: 70 cm

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 Civic Can Felipa. Fent ús lliure del gradient liminar 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.

