

Contratiempo

Pep Agut

Esther Ferrer

Joan Fontcuberta

Proyecto comisariado por Pep Agut

14.12.11 > 27.01.12

Inauguración: miércoles 14 de diciembre, 20:00 h.

"Es decir, que suministrar nuevas interpretaciones es lo mismo que producir una nueva obra. Y eso significa, a su vez, que sólo adquieren vigencia como diferencias valiosas aquellas que se producen como valiosas. Pero si se producen así, entonces es porque tienen un valor, que las distingue de lo que es meramente diverso."

"Lo nuevo no es simplemente lo otro, sino que es lo otro valioso: es lo otro que se considera suficientemente valioso como para conservarlo, investigarlo, comentarlo y criticarlo, y para no dejar que desaparezca al instante siguiente."

"Para alcanzar un status de valor, esas particularidades individuales y triviales necesitan, en primer lugar, que se las interprete de nuevo y se las integre en la memoria cultural."

"Cada acontecimiento de lo nuevo es, en el fondo, la consumación de una nueva comparación de algo con algo, una comparación que hasta ese momento no había tenido lugar, porque a nadie se le había ocurrido. La memoria cultural es el recuerdo de esas comparaciones, y lo nuevo solo encuentra la entrada en la memoria cultural cuando consiste en una comparación de ese tipo."

Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2005

A menudo -y parece una idea aceptada en general-, cuando pensamos la galería de arte pensamos de alguna manera en aquello que en el mundo del arte pueda verse como nuevo, como novedad. El concepto modernista de vanguardia, no obstante, si por vanguardia entendemos aquello que quiere pensarse como nuevo radical, se forja dentro de un concepto lineal del tiempo que poco a poco ha sido invadido en las fases actuales del capitalismo por fuerzas que impulsan las transformaciones culturales casi únicamente como productos de consumo, a poder ser, masivo.

Así, aquella vía abierta por el libre pensamiento -quizás eso que hoy debemos llamar, con cierta contundencia y espíritu de resistencia, pensamiento crítico- y que se desarrollaba también al par de las iniciativas individuales en los gabinetes de arte, queda bastante enmascarada por los procesos de espectacularización y comercialización que llegan incluso a falsificar las bases documentales destinadas a producir memoria colectiva. Todos somos conscientes de que la institucionalización hoy de las producciones adscritas a las prácticas culturales se ve enormemente determinada por museos y bienales profundamente empequeñecidos en sus discursos y a menudo trabados por la fuerza determinante del mercado.

Podríamos decir, por tanto, que en los tiempos del arte puramente mercantilizado, de alguna forma, las fuerzas de resistencia deberían articular espacios que permitiesen evitar los regímenes de estetización de la actualidad y así mismo de las dinámicas de formación de la historia que se articulan desde el poder del dinero y combatir el rancio concepto de novedad consumista sobre la que se construyen.

Todavía más, si el concepto mismo de actualidad es pervertido por el sistema hasta vaciarlo de todo vínculo con sus propias raíces, es decir, hasta eximirlo de toda responsabilidad y de toda posibilidad de construcción crítica con respecto de aquello que lo conforma esencialmente, estos espacios de resistencia deberían de luchar por asentarlo en un tiempo más amplio que el determinado por el puro consumismo. Se trataría por tanto de operar en el régimen (parece un oxímoron) de una actualidad cargada de memoria y de proyectarla con exigencia crítica sobre el sistema.

Así, el tejido fundamental en un proyecto expositivo de actualidad podría muy bien constituirse en la revisión de aquello que se hace a condición de hacerlo críticamente, y para ello, aportar una mirada que concentrarse en los objetos elegidos el devenir de un tiempo que se querría ya consumido pero que al expandirlo promoviese y proyectase una mirada diferente sobre la pura y simple actualidad. Debería de contener, más allá de las necesidades de la pura estrategia, una cierta dosis de reflexión metaartística, una fuerza discursiva que profundizase en el concepto mismo de memoria y por lo tanto el marco de definición de la propia lógica constitutiva de la obra.

Convendría repensar o redefinir desde este punto de vista la tarea que puede hacer un proyecto galerístico comprometido en el sentido de que podríamos descubrir que quizás aquella idea de novedad a la cual nos referíamos al principio no sería la única alma de su dinámica, sino que también lo sería, paradójicamente, una cierta concepción de la memoria y por tanto de lo viejo. Podríamos valorar que el hecho que -como dice Groys- de suministrar nuevas interpretaciones es lo mismo que producir una obra nueva nos puede abrir a elaborar tareas y modelos de relectura de un pasado reciente que debería estar aún con nosotros y que a menudo queda oculto detrás de un empobrecedor sentido del presente radical que impide a los discursos culturales emanciparse de un mercantilismo casi histriónico.

Así, con el paso cambiado, a contratiempo, casi abducidos por una dinámica que neutraliza en mucho el sentido profundo de nuestros trabajos y los recluye en un marco de superficialidad, elaboramos propuestas que se solapan unas sobre las otras dificultando a veces que las primeras sedimenten los espacios donde deseaban intervenir, y que no enraíen bien integrándose de forma potente -creadora y creativa- en el tejido cultural.

Sobre las obras en exposición:

Pep Agut, S/T (*Habitaciones exactas*), 1989/00, fotografía color, 100 x 150 cm.

"Con ocasión de la realización de mi proyecto para una exposición individual, le encargué una narración al escritor Felipe Hernández para publicarla, junto a ciertas imágenes, como tercera parte de la misma. Su argumento surgió de las conversaciones que mantuvimos sobre distintos aspectos del proyecto durante su estancia en casa, concebida en sí misma como un proyecto más (1986-87). A la postre su título acabó siendo el del proyecto y también el nombre genérico para un buen número de trabajos relativos al mismo. Las imágenes que la acompañarían, como así fue, serían dos escenas de la vida cotidiana de una familia de clase media en las que las otras dos partes del proyecto, el muro y las acuarelas, aparecerían como mero telón de fondo, vaciadas de contenido y como simples objetos decorativos. Se editaron 1.000 ejemplares que se distribuyeron gratuitamente entre el público que acudió."

Pep Agut, *Mimo* (*Tentativa de salvación. Absurdo*), 30 x 25 x 25 cm.

"La idea de imitar el gesto del pintor y el gesto del modelo remite de manera irónica a la convención rutinaria del acto creativo. La fotografía del artista, representando dos papeles a la vez pero en las dos caras del mismo soporte, se inscribe dentro de la tradición moderna por la cual se constata la influencia del mismo lenguaje. La táctica del enmascaramiento explícito estimula el diálogo con el espectador."

Pep Agut
Sobre Habitaciones exactas, MACBA, Barcelona, 2000, p.93

Juan Miró in the vineyard of the Mas Miró, Montroig, Tarragona. Photo : Joaquim Gomis. 90x 86 cm.

Esbozo preparatorio para a Une cerise rouge, une scarabée vert, 1964, Tinta india sobre gelatina de plata, 60 x 50 cm/*Tragédie du chasseur de pierres*, 1964, Collage y gouache sobre gelatina de plata, 60 x 50 cm/*Esbozo preparatorio per a Saltimbanques à la belle étoile*, 1964 Collage, tinta y gouache sobre gelatina de plata 60 x 50 cm/*Espuma de Mar con cabeza de pescado*, 1962-63 Fotografía + tinta china + acrílico, 60 x 50 cm

El país del sol naciente, 1962-63, Lápiz, grafito, tinta, pastel y acrílico sobre página impresa, 38 x 28 cm/*Brigitte con un galante desconocido*, 1963, Tinta, acrílico y collage sobre página impresa, 38 x 28 cm/*Gorila, loro y ángel en el jardín del Edén*, 1962, Lápiz, tinta y acrílico sobre página impresa 38 x 28 cm/*Edison a un chien andalou*, 1962, Lápiz y acrílico sobre página impresa, 21 x 26 cm/*El túnel del tiempo*, 1962-63, Lápiz y tinta sobre página impresa, 38 x 28 cm.

"En 1994, concebí la idea de organizar una exposición que mostrase las incursiones en el mundo de la fotografía por parte de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies, que me parecían los cuatro artistas españoles más importantes de este siglo. Se me ocurrió proponer que se realizaran cuatro muestras acogidas simultánea y respectivamente por el Museo Picasso, la Fundación Miró, la Fundación Tàpies y el Teatro-Museo Dalí. Sorprendía que nunca nadie hubiese prestado atención a su relación con uno de los medios con el que más en deuda estaban la estética y la sensibilidad modernas: la fotografía. Estas cuatro muestras simultáneas se titularon: *Diurnes: apuntes de trabajo, Suite Montroig/ Suite Destino, Portlligat: Fotodocumentos y Suite Montseny: Fotopinturas*.

Lo que se hizo en la muestra *El artista y la fotografía* (inventar una ocupación, en este caso la de coleccionista y comisario, y ceder el protagonismo de la propia obra a trabajos ajenos que dieran verosimilitud a la presentación) no era una acción nueva en mi trayectoria. Para dar más coherencia a esta cuádruple presentación seleccioné series de los inicios de los años sesenta que permiten reflejar la creatividad con que los cuatro artistas sacaron partido de los recursos fotográficos y el modo en que los resultados finales contribuyen al desarrollo expresivo del lenguaje fotográfico de la época.

Esta primera indagación sólo pretende ser una toma de contacto con la investigación de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies en los dominios de las cámaras y la química fotográfica, que satisfaga el creciente interés en la fotografía por parte del público aficionado al arte. Con estos ejemplos ya queda patente que en sus manos la fotografía se convertía en un fabuloso instrumento intensificador de la mirada o en un soporte generador de nuevos ensayos plásticos.

En definitiva, nos demuestran de una vez por todas que la lente, la luz y los materiales foto-sensibles no son sino herramientas que, como el pincel y el pigmento, hacen posible el trabajo del artista."

Joan Fontcuberta.
Comisario del ciclo expositivo *The artist and the photograph*.
The artist and the photograph, Actae ediciones, Barcelona, 1995, pp.7-11

Esther Ferrer - *Concierto ZAJ (1984) / Por el camino de ida y vuelta/El hilo del tiempo/Cara y cruz/Ta te ti to tu/ Canon de sillas*
Din_A4 /29,70cm x 21 cm c/u

Ante todo, Ferrer es una *performer* por excelencia, su procedencia de las artes plásticas ha influenciado la concepción de muchas acciones. Su trayectoria individual es coherente y sólida, digno de "una mujer de acción" transgresora, dinámica, provocadora y lúcida. Según la artista, en una acción intervienen el tiempo, el espacio y la presencia (no la representación), elementos primordiales para cualquiera de sus *performances*, que además ella suele acompañar con música influenciada por el artista John Cage. Para Ferrer, tanto el *performance* como el espectador realizan la acción. El público participa automáticamente, los roles comienzan a confundirse, siendo el espectador tan *performer* como ella.

Esther Ferrer, fuera de modas y *revivals*, ha seguido practicando, durante años, la *performance* como ella la entiende "como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite muchas elucubraciones estilísticas". Ella no busca muchos elementos, sino los más significativos y los mínimos posibles, siendo la principal herramienta de trabajo su cuerpo.

Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa. Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipúzcoa, 1997, pp.13-20.

Pep Agut (Terrassa, Barcelona, 1961), partiendo de su doble formación en la práctica de la pintura y la fotografía, enfoca su interés en los problemas de la representación, el papel del artista y el lugar del arte. Agut ha participado en exposiciones individuales y colectivas en instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Tel Aviv (1993) o el MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2000), entre otros. Ha participado en importantes eventos como la XLV Bienal de Venecia (1993), Prospekt (1996), la XI Bienal de Sydney (1998) y Art Unlimited, Basel (2004). También ha coordinado y tomado parte en seminarios, conferencias y debates sobre arte. Su trabajo está representado en destacadas colecciones particulares y públicas.

Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) es conocida tanto por sus *performances*, realizadas individual o colectivamente formando parte del grupo ZAJ (disuelto en 1996), como por su actividad plástica con fotografías trabajadas, instalaciones, objetos, etc. Ferrer ha expuesto en numerosas instituciones públicas y privadas como MNCARS, Círculo de Bellas Artes, Madrid; Koldo Mitxelena, San Sebastián; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Galerie Donguy; Galerie Lara Vinci; Galerie Satélite, París; Musee for Samtidskunst (Dinamarca); Statsgalerie, Stuttgart, Alemania; Museo Universitario de Ciencia y Arte, MUCA Roma, México DF; Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro, Brasil. Actualmente, en el museo Artium de Vitoria se muestra una exposición retrospectiva de su obra (abierta hasta el 08.01.12).

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) ejerce un papel determinante en la fotografía contemporánea a través de sus múltiples actividades como artista, docente, ensayista, editor, crítico y comisario. Su trabajo, que gira en torno a la crítica de la verosimilitud de la fotografía, ha sido galardonado con el Premio Nacional de Fotografía (1998) y el premio Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (1994). El pasado mes de noviembre se le otorgó el Premio Nacional de Ensayo por su obra "La cámara de Pandora". Fontcuberta ha expuesto a nivel individual y colectivo en centros como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Centro de Artes Reina Sofía (Madrid), Centro Pompidou (París), MOMA (Nueva York) y Green Museum (Tokio), entre otros.