

Enric Farrés Duran

Una exposició de mirar

«La memòria és envaïda constantment per la imaginació i el somni i, ja que existeix la temptació de creure en la realitat d'allò imaginari, acabem fent una veritat de la nostra mentida. Aquest fet, d'altra banda, no té sinó una importància relativa, ja que tan vital i personal és l'una com l'altra.» Amb el dit encara assenyalant aquest paràgraf, en l'inici de les memòries de Luis Buñuel, i mentre me'n recomana efusivament la lectura, penso que Enric Farrés Duran m'està volent transmetre una clau d'interpretació també del projecte del qual parlarem tot seguit, al seu estudi de Sant Cugat del Vallès. Una mena de missatge encriptat, com els que s'oculten capa rere capa en les seves propostes. Aquesta mateixa sensació em travessa quan, en una segona trobada, l'Enric em passeja entre les sales i els passadissos laberíntics de l'Escola Massana, on va estudiar i on actualment exerceix de professor, sense dissimular certa nostàlgia per la seu d'un centre que està a punt de mudar de pell. I enmig d'aquella caminada improvisada em proposa un altre itinerari, aquesta vegada una acció planificada que acompanyarà la mostra i que ens permetrà conèixer la seva relació amb Palafrugell, allà on tot sorgeix i allà on la relació amb Josep Pla, rebesoncle de Farrés Duran, es fa més i més estreta, des del pati de la seva escola, on realitzà el controvertit mural *De begades penso en Palafrugell*, fins a la barca de fusta amb la qual dugué a terme *El viatge frustrat*, remolcat pel col·leccionista Josep Inglada, de Cal Cego.

Enric Farrés Duran té ja un vast nombre de projectes a les espatlles, molts dels quals es poden consultar al Centre de Documentació, on s'obre la visita (o potser es tanca). En qualsevol cas, és un dels espais clau per endinsar-se en l'univers de l'artista. En aquest, tots els llibres han estat girats del revés, en una acció que els unifica, alhora que en dificulta la identificació de títols, i adreça l'atenció del visitant a la selecció de publicacions i la documentació videogràfica que acompanyen els projectes més destacats de l'artista. Entre les pàgines de les múltiples publicacions som convidats a llegir els textos que crítics i comissaris han escrit sobre el seu treball i que d'alguna manera contribueixen a definir la seva identitat artística.

Els llibres tombats inicien l'exploració del revers d'allò que ens és conegut, i que serà, de fet, un dels eixos que vertebrarà aquesta exposició, en la qual Enric Farrés Duran s'apropia de dispositius comunicatius i museístics associats a autors de renom i ens convida a mirar-los d'una altra manera, amb la finalitat última d'analitzar i qüestionar els mecanismes que atorguen valor al fet artístic.

El títol de la mostra —«Una exposició de mirar»— ret homenatge als títols amb què Hans-Peter Feldmann¹ anomena les seves propostes per confirmar el que podria semblar evident: que els espais expositius són espais d'autoritat que es regeixen per una sèrie de convencions que assenyalen que allò que s'hi exposa és art, i que la presentació de les obres perquè el públic les observi n'implica la legitimació com a tals.

Així, Enric Farrés Duran s'acull als codis de l'espai expositiu amb l'objectiu d'atorgar valor artístic a documents i objectes que aparentment no en tenien, com el missatge quotidià en el qual Josep Pla demana a en Pere, el seu germà, que doni 3.500 pessetes a l'Adi, la seva companya. Un original no catalogat d'un manuscrit inèdit no literari de l'escriptor que en aquest nou context es ressignifica gràcies al gest deliberat d'emmarcar-lo, exposar-lo i il·luminar-lo.

A la primera sala, la reproducció a escala del banc que Richard Meier va produir per al Museu d'Art Contemporani de Barcelona permet la contemplació d'una pintura sobre fusta de gran format amb clares reminiscències a l'expressionisme abstracte. En aquest espai, banc i tauler comparteixen protagonisme. L'un, mobiliari expositiu volgudament artistitzat per l'arquitecte en el gest d'alterar la ubicació habitual —o fins i tot raonable— de les potes, fins al punt que, per continuar garantint-ne l'estabilitat —i per tant, també la utilitat—, va haver d'incrementar-ne substancialment el pes. L'altre, una de les cinc pintures que es poden contemplar en l'exposició. En aquestes, l'execució espontània i l'expressió lliure prenen forma en intenses composicions, en les quals conviuen el traç, l'empastament, les taques, el degoteig i el collage.

Quan, més endavant, altres pintures de la sèrie són exposades davant de cavallets degotats de pintura, o quan aquests cavallets cobren utilitat i esdevenen taules vitrina, és quan sorgeixen tots els dubtes sobre què és allò que observem, i per què es presenta en aquest context de la manera que s'està fent. I és llavors quan

hem de recordar el títol del conjunt — «Una exposició de mirar» — amb el qual Enric Farrés Duran segueix els passos de John Berger i provoca una revisió de l'enfocament tradicional de l'art per explorar fins a quin punt les maneres de mirar afecten com interpretem les coses.

A la següent sala, aquestes vitrines presenten una compilació de fragments de diari sense un ordre aparent. Es tracta de retalls seleccionats de l'arxiu de Leandre Cristòfol, que custodia el ja centenari Museu d'Art Jaume Morera, d'entre aquells articles de premsa que anunciaven o feien crítica de les mostres i els treballs de l'escultor i que ell curosament col·leccionava i classificava. Retalls que Enric Farrés Duran aïlla dels àlbums vellutats que els contenien i els presenta intencionadament, ensenyant-ne la informació que es troba a l'altra banda, en una acció que, a més de donar testimoni, de manera parcial, del context històric i social de Cristòfol, encobreix i gairebé impossibilita la lectura d'aquells escrits que han contribuït a construir el valor de l'escultor lleidatà, i que només podrem llegir si ens ajupim i posem el cap sota la taula vidrada.

Seguint el curs de la mostra, els vidres de les vitrines que albergaven els articles fan ara un gir significat per passar de la posició horitzontal a la vertical i acomodar-se dins un altre dispositiu museogràfic d'autor, el que Lina Bo Bardi va projectar per al Museu de São Paulo l'any 1968 i que té la particularitat de fer visible la part del darrere de l'obra que s'hi penja. D'aquesta manera, Bo Bardi cercava exposar l'objecte amb tota la seva tridimensionalitat i, alhora, revelar-ne les vicissituds que hi han deixat petja a través de les etiquetes de registre, des de la fitxa tècnica que el descriu fins a les seves itineràncies i restauracions, així com la identificació dels diversos actors que l'han intervingut al llarg del temps. En definitiva, convertia la imatge pictòrica en un objecte per a la història. Enric Farrés Duran reproduceix diverses versions del dispositiu original i les presenta com un conjunt escultòric descarregat de tota funcionalitat. Si amb la presentació de la cara oculta dels textos crítics de Leandre Cristòfol feia un gest iconoclasta que tenia la pretensió de desdibuixar la construcció del reconeixement artístic, ara cerca carregar de valor mobiliari d'autor, com el banc de Meier o les construccions de Bo Bardi, que a priori no eren més que simples suports museogràfics.

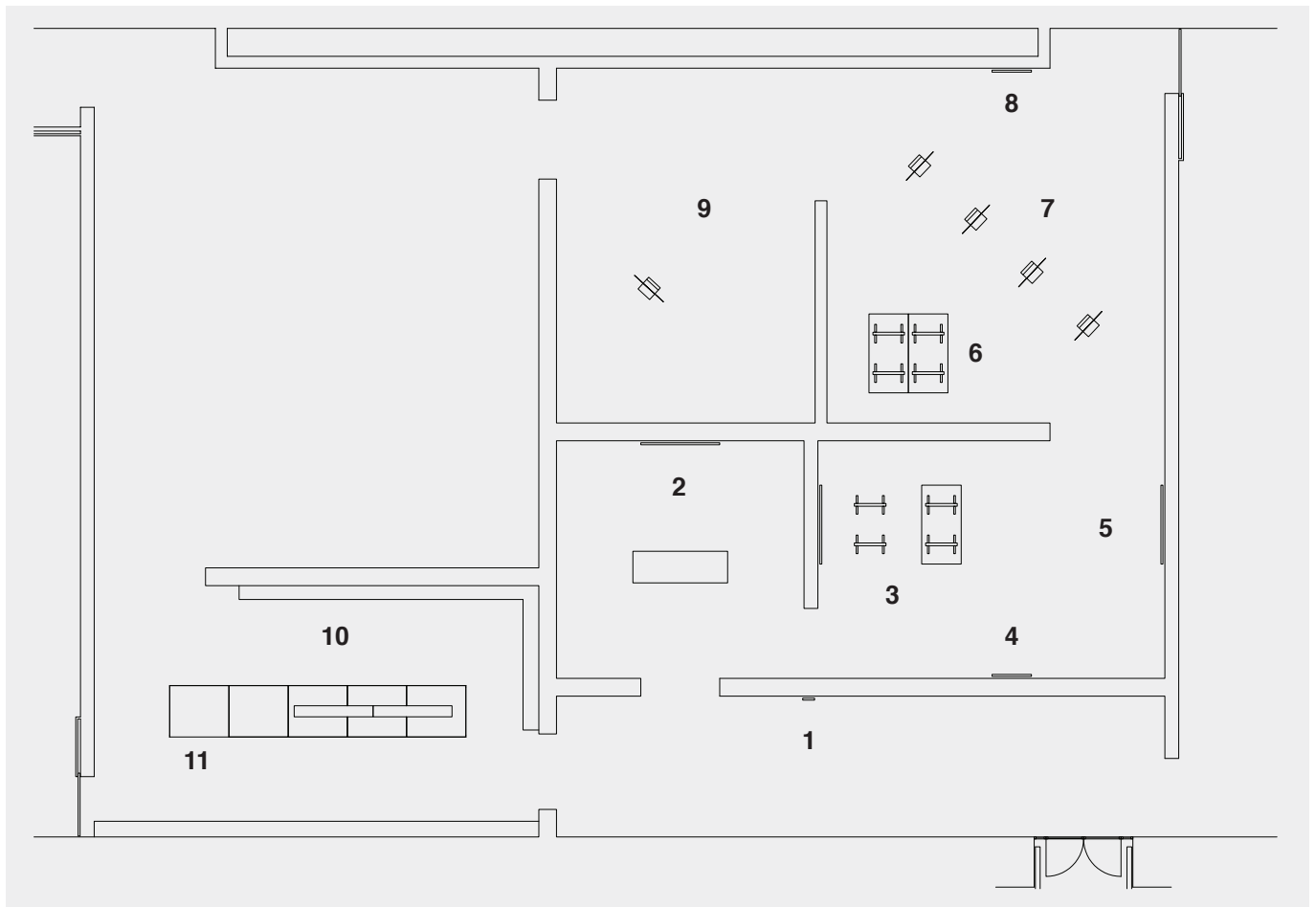
Només el darrer dels dispositius de l'arquitectura complirà el seu objectiu primigeni. El vidre d'aquest dispositiu permet identificar la part posterior d'un Alexander Calder que, en rodejar-lo, descobrim inexistent. Es tracta únicament del marc i el plafó posterior que en un altre moment havien emmarcat un treball d'en Calder, però que actualment es troben buits. I mentre contemplem el dors del quadre, potser ens trobem també al revers de l'exposició en la qual Enric Farrés Duran ens ha convidat a mirar d'altres maneres. La paret final de la mostra és l'últim dels dispositius expositius afectats

per l'artista; aquella paret que segons Georges Perec dona sentit a l'existència dels quadres que s'hi pengen. A la mostra, la paret esventrada deixa al descobert la part del darrere del primer dels taulers pintats que se'ns presentaven, de la mateixa manera que el vidre de Bo Bardi ho fa amb el Calder que hi ha tot just al davant.

Camuflats rere el mur, i rere el mateix objecte pictòric, som incitats a adoptar l'actitud del voyeur i acostar l'ull al forat per espiar aquelles persones que contemplen l'obra, com nosaltres hem fet a l'inici del recorregut. Mentre que en el film *Psicosi*, de Hitchcock, el personatge que interpreta Anthony Perkins despenja un quadre per espiar a través d'un forat a la paret les dones que es dutxen a l'altre costat, en l'exposició el quadre esdevé el nostre còmplice actiu, aquell que reclama atenció des de l'altra banda. El mateix que ha estat també el traïdor a qui fa tot just una estona hem admirat, desconixedors de la trampa² que ens parava; una trampa que tot ho canvia, perquè la nostra capacitat d'apropiació a través de la mirada es veu alterada quan descobrim una altra mirada que ens mira. És en aquest acte reflexiu de veure'ns mirats, diu Jean-Paul Sartre, quan ens adonem que hi ha alguna cosa que no es deixa reduir a ser un mer objecte observat, sinó que obre la possibilitat d'un espai d'intercanvi. En «Una exposició de mirar», el cicle es tanca gràcies al fet que la pròpia mirada es converteix també en una mirada aliena per a l'altre. Una mirada que mira a qui mira, amb la sospita irresoluble d'haver estat també espiada. La mirada de l'altre com el revers de la nostra pròpia, de mirada.

Cèlia del Diego

1. Hans-Peter Feldmann segueix la tradició conceptual i posa títols merament descriptius a les seves mostres, com per exemple «Una exposició d'art», així com a les seves publicacions, com ara *Another Book* («Un altre llibre») o *272 pages*, amb l'objectiu final de reivindicar el valor artístic de tot el material que aquests apleguen (objectes trobats, fotografies, etc.).
2. Pintures tramposes, d'altra banda, que no han estat concebudes i executades per l'artista com podia semblar a primer cop d'ull, sinó que són algunes de les taules de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona sobre les quals els alumnes produeixen sengles projectes, i la seva composició atzarosa no és més que el resultat dels degotejos i les reserves que s'escapen dels papers i els llenços sobre els quals els alumnes treballen. En el context de l'espai expositiu, el gest d'Enric Farrés Duran de passar-les del pla horitzontal al vertical fa que les taules deixin de ser suports per a la creació per esdevenir creacions en si mateixes.



1. *Manuscrit inèdit no literari*, 2017
 Document original escrit per Josep Pla
 22 x 29,5 x 3 cm

2. *Quadre per ser vist*, 2017
 Instal·lació
 Mides variables

3. *2 taules*, 2017
 Instal·lació
 Mides variables

4. *Jordi*, 2017
 Pintura
 200 x 100 cm

5. *Teresa*, 2017
 Pintura
 200 x 200 cm

6. *Excesiva pasión futbolística*, 2017
 Instal·lació
 Documentació de l'Arxiu Leandre Cristòfol,
 Museu d'Art Jaume Morera, Lleida
 85 x 200 x 202 cm

7. *Objecte ficció # Un display discapacitat*, 2017
 Instal·lació
 Mides variables

8. *Carlos*, 2017
 Pintura
 200 x 100 cm

9. *Peça prestada —Res és meu—*, 2017
 Escultura
 264 x 100 x 40 cm

10. *Biblioteca sin títulos*, 2017
 Instal·lació
 Mides variables

11. Publicacions especials i llibres d'artista, 2009–2017

Enric Farrés Duran

Una exposición de mirar

«La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra.» Con el dedo todavía en este párrafo, en el inicio de las memorias de Luis Buñuel, y mientras me recomienda efusivamente su lectura, pienso que Enric Farrés Duran me está queriendo transmitir una clave de interpretación también del proyecto del que hablaremos a continuación, en su estudio de Sant Cugat del Vallès. Una especie de mensaje encriptado, como los que se ocultan capa tras capa en sus propuestas. Esta misma sensación me atraviesa cuando, en un segundo encuentro, Enric me pasea entre las salas y los pasillos laberínticos de la Escola Massana, donde estudió y donde actualmente ejerce de profesor, sin disimular cierta nostalgia por la sede de un centro que está a punto de mudar de piel. Y en medio de esa caminata improvisada me propone otro itinerario, esta vez una acción planificada que acompañará la muestra y que nos permitirá conocer su relación con Palafrugell, allí donde todo surge y allí donde la relación con Josep Pla, tío bisabuelo de Farrés Duran, se hace más y más estrecha, desde el patio de su escuela, donde realizó el controvertido mural *De begades penso en Palafrugell*, hasta la barca de madera con la que llevó a cabo *El viatge frustrat*, remolcado por el coleccionista Josep Inglada, de Cal Cego.

Enric Farrés Duran cuenta ya con un vasto número de proyectos a sus espaldas, y muchos de ellos se pueden consultar en el Centro de Documentación, donde se abre la visita (o quizás se cierra). En cualquier caso, es uno de los espacios clave para adentrarse en el universo del artista. En este, todos los libros han sido girados del revés, en una acción que los unifica, a la vez que dificulta la identificación de sus títulos, y dirige la atención del visitante a la selección de publicaciones y la documentación videográfica que acompañan los proyectos más destacados del artista. Entre las páginas de las múltiples publicaciones se nos invita a leer los textos que críticos y comisarios han escrito sobre su trabajo y que de algún modo contribuyen a definir su identidad artística.

Los libros girados inician la exploración del reverso de lo que nos es conocido, y que será, de hecho, uno de los ejes que vertebrará esta exposición, en la que Enric Farrés Duran se apropia de dispositivos comunicativos y museísticos asociados a autores de renombre y nos invita a mirarlos de otro modo, con la finalidad última de analizar y cuestionar los mecanismos que otorgan valor al hecho artístico.

El título de la muestra —«Una exposición de mirar»— rinde homenaje a los títulos con los que Hans-Peter Feldmann¹ denomina sus propuestas para confirmar lo que podría parecer evidente: que los espacios son espacios de autoridad que se rigen por una serie de convenciones que señalan que lo que se expone es arte, y que la presentación de las obras para que el público las observe implica su legitimación como tales.

Así, Enric Farrés Duran se acoge a los códigos del espacio expositivo con el objetivo de otorgar valor artístico a documentos y objetos que aparentemente no lo tenían, como el mensaje cotidiano en el que Josep Pla pide a Pere, su hermano, que de 3 500 pesetas a Adi, su compañera. Un original no catalogado de un manuscrito inédito no literario del escritor que en este nuevo contexto se resignifica gracias al gesto deliberado de enmarcarlo, exponerlo e iluminarlo.

En la primera sala, la reproducción a escala del banco que Richard Meier produjo para el Museu d'Art Contemporani de Barcelona permite la contemplación de una pintura sobre madera de gran formato con claras reminiscencias al expresionismo abstracto. En este espacio, banco y tablero comparten protagonismo. Uno, mobiliario expositivo queridamente artístizado por el arquitecto en el gesto de alterar la ubicación habitual —o incluso razonable— de las patas, hasta el punto de que, para continuar garantizando su estabilidad —y por lo tanto, también su utilidad—, tuvo que incrementar sustancialmente su peso. El otro, una de las cinco pinturas que se pueden contemplar en la exposición. En estas, la ejecución espontánea y la expresión libre toman forma en intensas composiciones, en las que conviven el trazo, el empaste, las manchas, la pintura goteada y el *collage*.

Cuando, más adelante, otras pinturas de la serie son expuestas delante de caballetes goteados de pintura, o cuando estos caballetes cobran utilidad y se convierten en mesas vitrina, es cuando surgen todas las dudas sobre qué es aquello que observamos, y por

qué se presenta en este contexto del modo que se está haciendo. Y es entonces cuando tenemos que recordar el título del conjunto —«Una exposición de mirar»— con el que Enric Farrés Duran sigue los pasos de John Berger y provoca una revisión del enfoque tradicional del arte para explorar hasta qué punto las maneras de mirar afectan el modo como interpretamos las cosas.

En la siguiente sala, estas vitrinas presentan una compilación de fragmentos de periódico sin un orden aparente. Se trata de recortes seleccionados del archivo de Leandre Cristòfol, que custodia el ya centenario Museu d'Art Jaume Morera, de entre aquellos artículos de prensa que anunciaban o hacían crítica de las muestras y los trabajos del escultor y que él cuidadosamente coleccionaba y clasificaba. Recortes que Enric Farrés Duran aísla de los álbumes aterciopelados que los contenían y los presenta intencionadamente, enseñando la información que se encuentra al otro lado, en una acción que, además de dar testimonio, de modo parcial, del contexto histórico y social de Cristòfol, encubre y casi imposibilita la lectura de aquellos escritos que han contribuido a construir el valor del escultor leridano, y que solo podremos leer si nos agachamos y metemos la cabeza bajo la mesa acristalada.

Siguiendo el curso de la muestra, los cristales de las vitrinas que albergaban los artículos dan ahora un giro significado para pasar de la posición horizontal a la vertical y acomodarse dentro de otro dispositivo museográfico de autor, el que Lina Bo Bardi proyectó para el Museo de São Paulo en el año 1968 y que tiene la particularidad de hacer visible la parte de detrás de la obra que se cuelga. De este modo, Bo Bardi buscaba exponer el objeto con toda su tridimensionalidad y, al mismo tiempo, revelar las vicisitudes que han dejado huella en él a través de las etiquetas de registro, desde la ficha técnica que lo describe hasta sus itinerancias y restauraciones, así como la identificación de los distintos actores que lo han intervenido a lo largo del tiempo. En definitiva, convertía la imagen pictórica en un objeto para la historia. Enric Farrés Duran reproduce varias versiones del dispositivo original y las presenta como un conjunto escultórico descargado de toda funcionalidad. Si con la representación de la cara oculta de los textos críticos de Leandre Cristòfol hacía un gesto iconoclasta que tenía la pretensión de desdibujar la construcción del reconocimiento artístico, ahora busca cargar de valor mobiliario de autor, como el banco de Meier o las construcciones de Bo Bardi, que *a priori* no eran más que simples soportes museográficos.

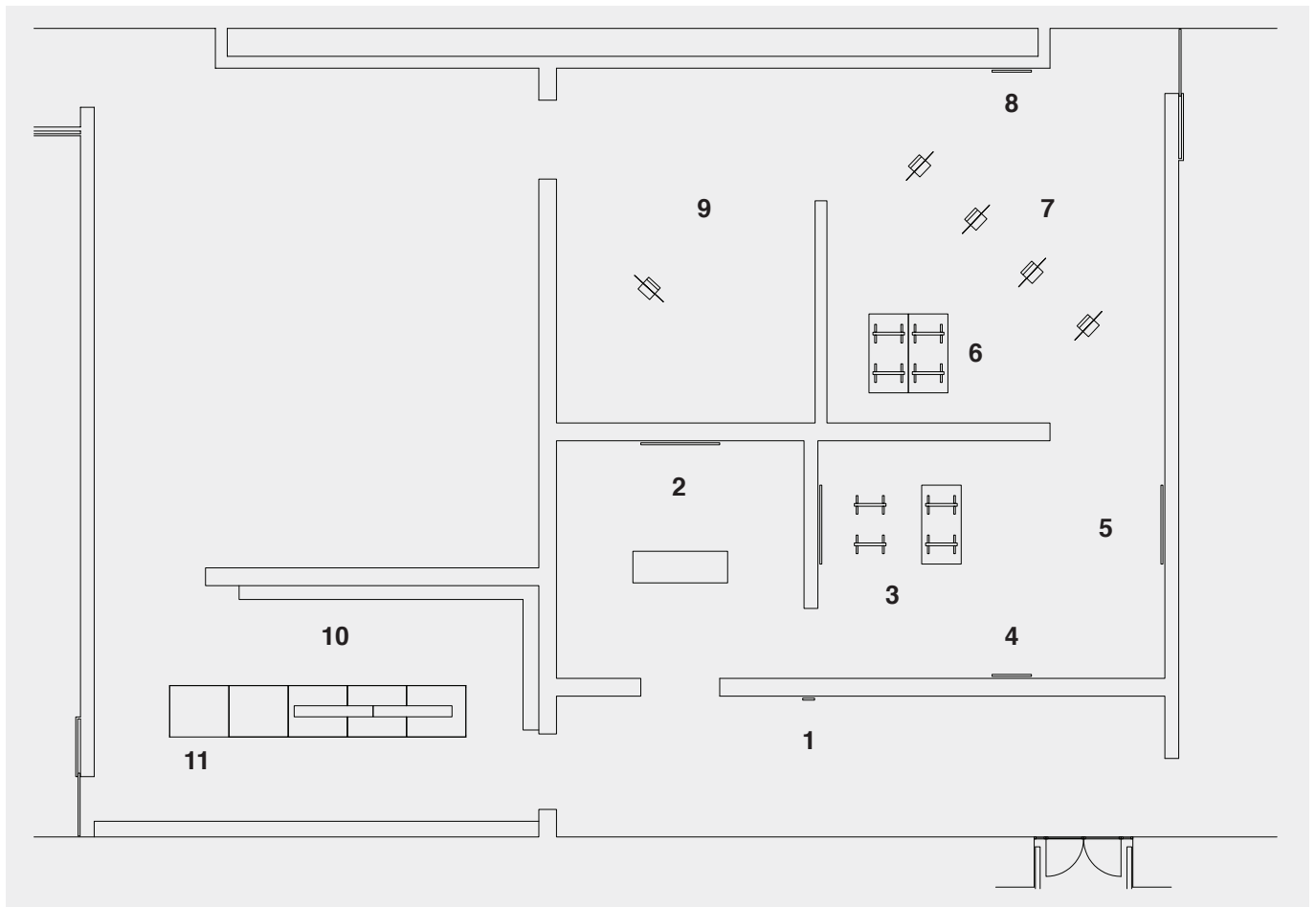
Solo el último de los dispositivos de la arquitecta cumplirá su objetivo primigenio. El cristal de este dispositivo permite identificar la parte posterior de un Alexander Calder que, al darle la vuelta, descubrimos inexistente. Se trata únicamente del marco y el panel posterior que en otro momento habían enmarcado un trabajo de Calder, pero que actualmente se encuentran vacíos. Y mientras contemplamos el dorso del cuadro, quizás

también nos encontramos en el reverso de la exposición en la que Enric Farrés Duran nos ha invitado a mirar de otros modos. La pared final de la muestra es el último de los dispositivos expositivos afectados por el artista; aquella pared que según Georges Perec da sentido a la existencia de los cuadros que se cuelgan en ella. En la muestra, la pared destripada deja al descubierto la parte de detrás del primero de los tableros pintados que se nos presentaban, del mismo modo que el cristal de Bo Bardi lo hace con el Calder que está justo enfrente.

Camuflados tras el muro, y tras el propio objeto pictórico, se nos incita a adoptar la actitud del *voyeur* y acercar el ojo al agujero para espiar a esas personas que contemplan la obra, como nosotros hemos hecho al inicio del recorrido. Mientras que en el filme *Psicosis*, de Hitchcock, el personaje que interpreta Anthony Perkins descuelga un cuadro para espiar a través de un agujero en la pared a las mujeres que se duchan al otro lado, en la exposición el cuadro se convierte en nuestro cómplice activo, aquel que reclama la atención desde el otro lado. El mismo que ha sido también el traidor a quien nada más hace un rato hemos admirado, desconocedores de la trampa² que nos tendía; una trampa que todo lo cambia, porque nuestra capacidad de apropiación a través de la mirada se ve alterada cuando descubrimos otra mirada que nos mira. Es en este acto reflexivo de vernos mirados, dice Jean-Paul Sartre, cuando nos damos cuenta de que hay algo que no se deja reducir a ser un mero objeto observado, sino que abre la posibilidad de un espacio de intercambio. En «Una exposición de mirar», el ciclo se cierra gracias al hecho de que la propia mirada se convierte también en una mirada ajena para el otro. Una mirada que mira a quien mira, con la sospecha irresoluble de haber sido también espiada. La mirada del otro como el reverso de nuestra propia mirada.

Cèlia del Diego

1. Hans-Peter Feldmann sigue la tradición conceptual y pone títulos meramente descriptivos a sus muestras, como por ejemplo «Una exposición de arte», así como a sus publicaciones, como *Another Book* («Otro libro») o *272 pages*, con el objetivo final de reivindicar el valor artístico de todo el material que estos reúnen (objetos encontrados, fotografías, etc.).
2. Pinturas tramposas, por otro lado, que no han sido concebidas y ejecutadas por el artista como podía parecer al primer envite, sino que son algunas de las tablas de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona sobre las que los alumnos producen sendos proyectos, y su composición azarosa no es otra cosa que el resultado de los goteos y las reservas que se escapan de los papeles y los lienzos sobre los que trabajan los alumnos. En el contexto del espacio expositivo, el gesto de Enric Farrés Duran de pasarlas del plano horizontal al vertical hace que las tablas dejen de ser soportes para la creación para convertirse en creaciones en ellas mismas.



1. *Manuscrit inèdit no literari*, 2017
Documento original escrito por Josep Pla
22 x 29,5 x 3 cm
2. *Quadre per ser vist*, 2017
Instalación
Medidas variables
3. *2 taules*, 2017
Instalación
Medidas variables
4. *Jordi*, 2017
Pintura
200 x 100 cm
5. *Teresa*, 2017
Pintura
200 x 200 cm
6. *Excesiva pasió futbolística*, 2017
Instalación
Documentación del Arxiu Leandre Cristòfol,
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida
85 x 200 x 202 cm
7. *Objecte ficció # Un display discapacitat*, 2017
Instalación
Medidas variables
8. *Carlos*, 2017
Pintura
200 x 100 cm
9. *Peça prestada —Res és meu—*, 2017
Escultura
264 x 100 x 40 cm
10. *Biblioteca sin títulos*, 2017
Instalación
Medidas variables
11. Publicaciones especiales y libros
de artista, 2009–2017