2019

Real Beauty

Oriol Fontdevila
ADN PLATFORM

La belleza y la sensualidad vuelven a ser de la incumbencia del arte. Mientras que para el arte del siglo XX la belleza fue un asunto engañoso y con el que se debía ir con cautela –cuando no un aspecto completamente desdeñable, como lo fue para los movimientos de vanguardia y posvanguardia- la belleza vuelve a estar a la orden del día. Aunque esto sea por medio de una renovada perspectiva *realista*: actualmente la belleza aparece como el aglutinante que une a objetos y a sujetos, los mantiene pegados al mundo, así como los moviliza acorde a las respectivas intencionalidades y proyectos. La belleza es una agencia indisociable de cualquier ensamblaje cuando se trata de pasar a la acción.

Los cinco artistas que forman parte de esta exposición utilizan la belleza como un señuelo para captar la atención, incidir en el curso de las cosas, organizar posibles alternativas relacionales así como despertar el pensamiento diferencial. En este sentido, se desmarcan de planteamientos adocenados que restan del antiguo idealismo estético, y de la idea extendida de que la belleza real se encuentra en el *interior*. Una renovada perspectiva sobre la belleza se pone de manifiesto con el arte cuando ésta se relaciona ahora exclusivamente con el aspecto externo de las cosas y con sus superficies sensibles. Algo que, consecuentemente, va a requerir de más realismo que no idealismo para su reconocimiento y rastreo.

Real Beauty incluye cinco proyectos en los que la belleza nunca se asume como un constructo cultural ni una mera reacción subjetiva, sino que la belleza se presume en todos los casos como una actitud intencional que adoptan unas entidades concretas a fin de generar unos efectos determinados sobre unas otras. La belleza se presenta de este modo como el disparador de distintos modos de colaboración entre entidades, organizando modos de relación que ultrapasan asimismo las divisiones epistemológicas establecidas entre naturaleza y cultura, así como entre animales, objetos y humanos.

La belleza es un aspecto recurrente en el trabajo de **Ella Littwitz** (Israel, 1982) en tanto que procedimiento para tratar conflictos de hondo calado. Littwitz apela a la belleza para activar la atención humana en torno al examen de controversias que implican la diferencia cultural y la producción del paisaje: ***A Moon in Ramallah is a Star in Hebron*** (2017) es una serie de bordados con las técnicas y los motivos tradicionales de Palestina. La artista ha propuesto a bordadoras locales del pueblo palestino Arraba, trasladar al bordado los planos que la Autoridad Israelita de Antigüedades ha realizado de los molinos de batán de Wadi Amud, en Galilea, en donde se concentró una de las industrias de lana más florecientes del Imperio Otomano. El enclave se convirtió rápidamente en un importante foco de hibridación cultural, destino de beduinos y de otros flujos migratorios, entre los que destaca la población judía que fue expulsada de la Corona de Castilla y Aragón en 1492. La mayoría de los molinos estuvieron en activo hasta la deportación que sus propietarios palestinos sufrieron con la Nakba, al final de la Guerra árabe-israelí de 1948. El encargo que hace Littwitz a un grupo de bordadoras es un modo de conectar las ruinas de los molinos con la tradición del bordado palestino, en donde los motivos ornamentales y los símbolos se entremezclan con motivos del bordado judío, así como de tantas otras procedencias árabes y europeas.

Jasmina Cibic (Ljubljana, 1979) activa también una red de trabajo colaborativo, en este caso con ilustradores científicos, a quienes la artista ha encargado imaginar hipotéticos cruces botánicos entre la llamada rosa Europe (creada en 1928) y los padres fundadores de la Unión Europea a quien se han dedicado también rosas –un repertorio de exclusivamente masculino de políticos: la rosa Sir Winston Churchill (1955), la rosa Konrad Adenauer (1954), la rosa Jean Monnet (1988), la rosa Souvenir de Robert Schuman ® (1998), la rosa Mansholt (1966) la rosa Victor Hugo ® (1985), la rosa Mazzini (1925) y la rosa Natali (1981). ***The Flower Effect*** (2018) es una exploración sobre los usos ideológicos que ha tenido la rosa a lo largo de la historia, en los que el deseo por la política se entrecruza con el apetito sexual —la rosa por lo general ha sido empleada como una alegoría femenina. Hasta el siglo XIX, la hibridación de rosas era un fenómeno espontáneo, únicamente mediada por insectos polinizadores. La polinización controlada, destinada a crear nuevas variedades de rosa, fue practicada sistemáticamente por Andre Dupont, horticultor de Josefina Bonaparte, quien deseó disponer en su jardín de todas las variedades de rosa del mundo.

Rubén Verdú (Caracas, 1962) atiende a la pulsión escópica en que se basa el concepto de belleza humana y toda la estética occidental –necesitada de una distancia contemplativa desde por lo menos los pensadores románticos. Su obra se refiere a menudo al mundo vegetal y animal que pueden llegar a desarrollar elementos de seducción visual altamente sofisticados, como las flores o, en el caso de ***Curls*** (2018), los caracoles. Estos moluscos, que apenas disponen de capacidad para la visión, entrañan en su caparazón una de las pocas representaciones de la espiral que se encuentran en la naturaleza. La espiral es uno de los motivos ornamentales que más fascinación ha despertado entre los humanos, siendo usada como atributo de poder y emblema de la sabiduría, la especulación, el desarrollo del universo y la eternidad. En la espiral se encuentra asimismo el origen de la proporción áurea, el llamado número del oro, establecido por el álgebra antiguo y con un elevado impacto en la arquitectura y las artes. Verdú vuelve a los caracoles, los bruñe con pan de oro y los libera en el espacio expositivo para que convivan con el resto de las obras, en un gesto que señala a la vez que multiplica la eficacia que históricamente habrían tenido los caracoles a la hora de captar la atención humana.

Stones (2014), de **Kasper Bosmans** (Bélgica, 1990), prosigue con la reflexión en torno al ornamento y la especulación sobre la solución de continuidad que estos entrañan entre el mundo humano, animal y vegetal. Bosmans plantea en esta ocasión una analogía entre lo que es una piedra preciosa para un humano y lo que sería para una gallina. El artista ha construido una gran vitrina para disponer las 278 piedras que proceden de la molleja de un gallo de la raza orpington negro, el cual fue adquirido en un mercado de su área natal. Es habitual que las aves ingieran trozos de grava que actúan como dientes una vez se encuentran en la molleja, ayudándoles así en su digestión. Asimismo, las piedras generalmente se vuelven redondas y suaves con el paso del tiempo, debido a la acción del animal.Significativamente, la raza orptingon fue un invento de William Cook, avicultor británico que a finales del siglo XIX cruzó diferentes razas de gallina para conseguir una especie con una doble aptitud: dar lugar a una carne de calidad inaudita que a la vez que proporcionar una cantidad notable de huevos. En 1891, Joseph Partingon presentó con gran éxito la orptingon negra, que si bien resultaba de una calidad menor a su predecesora en lo que se refiere a la carne y los huevos, presentaba un denso plumaje que la ha convertido en el ave de espectáculo por excelencia.

Lara Fuxà (Palma, Mallorca, 1985) interviene el gran ventanal de ADN Platform con su ***Fata Morgana*** (2019): un conjunto de abultamientos vítreos que contienen agua con los que consigue alterar la dirección de rayos de luz para generar un conjunto de fenómenos de refracción y de difracción sobre la realidad exterior. La refracción está a la base de los espejismos de orden superior, los que se identifican como Fata morgana y que han sido históricamente objeto de fascinación humana. El espejismo que genera Fluxà tiene que ver con la proyección invertida del exterior del recinto y también con las malformaciones orgánicas

que interceden la mirada. La ventana goza de un lugar privilegiado como instrumento de la mirada en el mundo occidental, así como ha condensado a su entorno las sucesivas metáforas sobre la presunta inmediatez de los medios que se ha ido desarrollando desde el Renacimiento. La incrustación de bulbos llama la atención sobre la misma naturaleza de la ventana en tanto que interfaz, por lo que el espejismo que ahí se configura tiene que ver también con descubrir la ventana en tanto que espejismo aceptado como nautral.

Tal y como plantea la física cuántica –más en concreto, Karen Barad–, los fenómenos de difracción no son solamente ópticos, sino que también son la base de una metodología crítica para el análisis del mundo que busca superar el representacionalismo de raíz cartesiana: en el momento en que las interfícies presuntamente transparentes e inmediatas se desvelan como agentes con entidad propia, ya no se puede dar la posibilidad de trazar una división entre ontologías que se declare ni natural ni absoluta. Todo el trabajo de Fluxà con el vidrio sucede en una suerte de relación de *intra-acción* con el mundo, que no tiene que ver con la distancia óptica que el vidrio tradicionalmente ha conferido a la mirada, sino que ocurre en la consciencia de la materialidad de la mediación. Se puede afirmar que una aproximación difractiva se plantea también con toda la exposición por lo que hace a la belleza, en tanto que agente que intercede en los enredos con que se organiza el mundo desde la interioridad misma de los vínculos.