

San Martín, Francisco Javier, "Sobre una genética solitaria", *Environment*, Bilbao, Espacio Marzana, 2005, Cat. Exp.

Sobre una genética solitaria

El hecho de que buena parte de los fotógrafos más interesantes de la actualidad ha superado la fase de *denuncia* o *evidenciación* de la fotografía como documento fiel de la realidad, para embarcarse directamente en la construcción de espacios inéditos y nuevos objetos frágiles, constituye uno de los índices más fiables de la madurez de la fotografía como técnica artística moderna. Pero esto no es más que una parte de la cuestión, porque también ocurre que una buena parte de artistas que hacen fotografías, e incluso muchos de los que sólo hacen fotografía, no quieren ser considerados fotógrafos. Este afán de desubicación disciplinar no es a menudo más que una simple pose transfronteriza, una metáfora política trasladada al arte, más que auténtica necesidad o versatilidad. Aun así, debería comenzar insinuando que Carlos Irijalba no es fotógrafo —él mismo lo confiesa— ya que parece muy alejado de los modos y los usos de la visión fotográfica, incluso de aquellas más distanciadas de las convenciones pasadas o presentes del género.

Muchas de las imágenes de Carlos Irijalba han sido forzadas por la digitalización, especialmente en la serie *Environment*, donde el filtro del ordenador no sólo se hace evidente sino que en gran medida constituye el tejido visual de la imagen, una especie de desnudamiento. Pero en su caso, la manipulación en el ordenador se encuentra en las antípodas de lo que solemos llamar *retoque* digital, ese término —paradójicamente— de tantas resonancias analógicas. Si el retoque se sitúa, como ya indicaba Apollinaire a comienzos del siglo pasado en el terreno del *acabado*, la manipulación que lleva a cabo Carlos Irijalba es de orden constructivo: no se refiere al detalle sino a la estructura, no es una actividad que pone punto final a la imagen sino un concepto de partida. Por otra parte, no pretende demostrar un alarde de virtuosismo tecnológico, sino solamente actuar sobre la imagen para explicitar el sentido.

Es interesante señalar además que si bien en algunas imágenes esto es así, y la construcción digital es la que concibe un objeto mental o un horizonte conceptual, en otros casos, el artista encuentra ya hechas las estructuras que necesita y entonces, como un paisajista, adopta lo que ha encontrado y lo presenta sin ningún tipo de cambio físico. Pero algo ha cambiado, indudablemente, en este comercio, ya que el contexto en el que se presentan estas imágenes modifica su comportamiento visual.

Sin cimientos, sin espíritu.

"Ahora nos podemos asombrar del ingenio de las plantas, la manera en que sus hojas se levantan para recoger las nutritivas gotas de lluvia y las guían hacia sus raíces y del hecho de que, en vez de mudarse, hayan decidido instalarse para siempre en el mismo lugar ... Las plantas han organizado su existencia de una manera tan ingeniosa que ni siquiera tienen que levantarse".¹

Frente a este modelo de pereza extrema propio del reino vegetal que describe Menders, se encuentra la realidad dura y dinámica, imparable, del cazador, del depredador capitalista. La evolución de las especies no es un don que conduce hacia la perfección, ni siquiera una defensa frente a otros, sino un castigo camuflado bajo el paradigma de la complejidad: "Evolucionarás con el sudor de tu frente, te harás más poderoso y más hambriento". Quizás la marca más característica de la evolución sea la movilidad, estar allí y aquí simultáneamente. Por eso las plantas no llevan camino de gobernar este mundo. Movilidad horizontal de los viajes en la Edad moderna, movilidad vertical de la navegación aérea y, por fin, velocidad de escape fuera del planeta, que nos permite verlo desde fuera, por primera vez, como objeto más que como idea. Las estructuras arquitectónicas ingravidas que aparecen en las obras de Carlos Irijalba son precisamente eso: objetos flotantes observados desde una movilidad post-arquitectónica.

La experiencia nos muestra una arquitectura inmóvil y ligada a la tierra: el dintel que empleaban los antiguos griegos y el arco apuntado, en su fase primitiva, se construían en madera y se relacionaban de esta forma con el árbol y, a través de él, con la lógica del crecimiento vegetal. El modelo biológico del edificio es la planta que sube desde la tierra hacia el cielo, que se ilumina y ventila en el aire y que hunde sus raíces/cimientos en el subsuelo. Un edificio, como quien lo ha construido y, sobre todo, quien habita en él, es algo sólo relativamente *autónomo* del suelo; tendemos a verlo como un añadido artificial sobre un entorno natural, pero también como una prolongación natural, una especie de crecimiento tecno-biológico, una nueva especie surgida de la cultura urbana. Si prima la pereza vegetal, no hay evolución en las especies; pero si lo que está en juego es el instinto depredador de los suburbios, el aumento de talla, la especialización constructiva, la frugalidad ecológica del edificio, el post-urbanismo, el edificio puede ya abandonar sus cimientos. Los reptiles se convirtieron en aves para adquirir visibilidad y movilidad. Desde los primeros refugios que le protegieron del abismo del horizonte, el ser humano ha ideado todo tipo de dispositivos en lucha contra el desierto, el desorden de arena. Y esta arquitectura simétrica, vertical, flotante, es la utopía próxima, la más evidente como contradicción estructural, la que quisiera negar la más universal de las leyes, esa que atrae a los objetos hacia el centro de la tierra y que resulta paralela a la utopía del hombre volador que alimentó el imaginario leonardesco.

Separándolos del suelo sobre el que han crecido –sobre el que han sido edificados– los edificios suspendidos de Carlos Irijalba no sólo independizan la construcción del cimiento, poniendo entre paréntesis el campo gravitatorio, sino que convierten a los edificios en algo “lanzado” (*objectum*) o que está “afuera”. Esto es lo que ocurre en estas fascinantes representaciones de tradición medieval en las que un santo fundador sostiene en sus manos el edificio o, más exactamente, la maqueta, que la comunidad ha querido dedicarle.

Los edificios de Carlos Irijalba parecen naves de una cultura paleotecnológica, meteoritos habitados, ingrátidos en el espacio, con sus persianas y sus ingenuos aparatos de aire acondicionado en las ventanas, objetos optimistas de un pasado reciente convertidos en satélites orbitales. La simetría, el orden repetitivo y la cadencia demasiado humana de estos edificios de los años setenta hacen prever que su organización interior no añade fórmulas novedosas a la agotada democracia participativa. En el espacio exterior o plantados en la tierra, estos ficheros en los que se clasifica a las familias, espacios de anonimía en los que se ordena la fuerza del trabajo, no parecen abrirse a un futuro prometedor.

Pero tampoco hay que cargar las tintas sobre la tipología de edificios que aparece en estas piezas, su miserable regularidad o su anónimo brutalismo. En realidad, como explicaba Peter Eisenman, toda la arquitectura de nuestro tiempo está cargada de nostalgia y del malestar de una pérdida: el modernismo, una nostalgia del futuro; el post-modernismo, una nostalgia del pasado; el contextualismo, una nostalgia del presente. Las fotografías de Carlos Irijalba hablan de un nostalgia en absoluto melodramática, sino plenamente consciente, de las raíces, al tiempo que muestran una suerte de optimismo por el cambio biológico, por la aparición de nuevas “especies”.

En modo alguno estas obras tratan sobre arquitectura o diseño. El conjunto de todas las imágenes quiere evidenciar cómo el ser humano, desde que separó sus manos de la tierra, desarrolla estructuras proyectivas que tienden a la simplificación, especialmente a la *simetría*, una forma de desdoblamiento estructural en espejo, en el que el propio sujeto se siente reflejado y el *vector*, que produce una direccionalidad en el mundo de las fuerzas indeterminadas. Al abandonar la ceguera del nómada y quedar fijo en el espacio, el ser humano construye su propia necesidad. Muros que cierran el asentamiento, puertas que ciegan los arcos: la verticalidad es un dispositivo visual que le permite aislarse de la imposición del horizonte, del abismo indiscriminado del infinito.

Dicho todo esto, quizás habría que señalar una doble paradoja: a pesar de ser fotografías, las piezas de Carlos Irijalba no remiten tanto a la fotografía como a la elaboración de un lenguaje de reconstrucción de la percepción; por otra parte, a pesar de su reiterado tema arquitectónico, no se plantean como una reflexión sobre la arquitectura. Los edificios flotantes de la serie *Environment* no pertenecen ni a un sistema *descriptivo* o proyectual de maqueta arquitectónica, ni a un sistema *utópico* de arquitectura liberada del suelo, ni a un sistema *fantástico* en el que el edificio asume la contaminación de una pesadilla aérea, sino a un sistema de reconstrucción de lo visible en el que se emplea la arquitectura —el edificio en éxtasis— como argumento visual para una reflexión que está más allá de lo específicamente arquitectónico. Más que a los ejemplos clásicos de la arquitectura utópica, desde Ledoux a Bruno Taut, estas imágenes deberían relacionarse con la especulación PROUN de El Lissitzki, algunas piezas suprematistas de Malévitch y, más estrechamente, con la fenomenología perceptiva del minimalismo y la exploración del no-lugar de Robert Smithson.

Estética de la recepción

El artista solo garantiza la existencia de la obra; el espectador es quien ha de comprometerse con su responsabilidad de observar e imaginar. Para observar convenientemente las fotografías de Carlos Irijalba hay un punto de vista *óptimo* que ayudará al espectador a reconstruir de manera conveniente la ficción de la imagen. O, dicho de otra forma, en el montaje de sus exposiciones, el artista tiene extremo cuidado al instalar las piezas en una posición que facilite esta lectura óptima por parte del espectador. A pesar de que alguna de las imágenes de *Environment* recuerden poderosamente a los *Stacks* de Donald Judd —esa serie de piezas en las que se superponen de suelo a techo una serie de cajones de forma que el espacio entre ellos coincide con su dimensión—, desde el punto de vista de la recepción, comienzan las diferencias. Donald Judd quería que el espectador se agachara, se pusiera de puntillas o deambulara en torno a la pieza con el fin de percibir el aspecto cambiante de un objeto que, sin embargo, era perfectamente fijo e inmóvil; esa estética de la recepción que Michael Fried calificó peyorativamente de "teatralidad"; Carlos Irijalba retorna a los presupuestos de la reconstrucción perspectivista clásica, una nueva forma de *escenografía* que, sin embargo, poco tiene que ver con el espectáculo. El espectador ya no es un *promeneur*, alguien que merodea en torno a la pieza, sino un ser comprometido con las reglas de visión generadas por la imagen, el lugar desde el que desvela su transparente claridad. Es este el punto que en la escenografía de Serlio se denominaba *sede princeps*, el asiento del teatro en el que la visión era capaz de reconstruir fielmente las deformaciones de la perspectiva escenográfica. Este trato con el punto exacto conduce la recepción de la obra a una nueva subjetividad, un protagonismo central del individuo que observa desconfiado. Refiriéndose al redescubrimiento de la perspectiva clásica por parte del individuo renacentista y su capacidad de dominar el mundo, Heidegger escribió: "A saber, cuanto más extensa y eficazmente está a disposición del hombre el mundo en tanto que conquistado, y cuanto más objetivamente aparece el objeto, tanto más subjetivamente, es decir, imperiosamente, se alza el *subjectum* y tanto más impetuosamente también se transforma la observación del mundo".² Fuera de la perspectiva las imágenes son universales, comprensibles desde cualquier punto de vista; en el interior de la geometría, las imágenes *solicitan* un sujeto, piden un observador atento que no sólo sepa mirarlas, sino adueñarse de ellas con la mirada.

Alteraciones genéticas en especies diseñadas

"Entre los animales ciertas formas tienen una significación biológica; por ejemplo la víctima para el depredador(hambriento), o el depredador para la víctima, el partenaire sexual en época de celo... El reconocimiento de estas formas implica una reacción de gran envergadura en el sujeto: liberación de hormonas, excitación emotiva comportamiento de atracción o de repulsión respecto a la forma inductora. Llamaremos preñantes a estas formas y preñancia a este carácter específico".

¿Qué elemento más *pregnante* puede tener un automóvil que las ruedas, su órgano locomotor, su razón biológica para permanecer en la realidad? El diseño moderno —el ahora casi desaparecido *design*— obedecía ciegamente a una ley darwinista: *Form Follows Function*, enunciada por Mies van der Rohe en los años veinte. La *Gestalt* autónoma es idealista o decorativa y, en ambos casos, alejada de las necesidades inmediatas de la vida. Criminalizando el ornamento, el derroche decorativo, la nueva ley de la jungla metropolitana exigía a los objetos una imperiosa norma de supervivencia: ninguna metáfora, ninguna retórica biológica; sólo el caudal genético imprescindible para luchar por la atención del usuario en el cambiante mundo del deseo de compra en la sociedad capitalista avanzada.

Pero este ecosistema sufría los desequilibrios provocados por el propio crecimiento económico y el desarrollo de nuevos modos de circulación en el capitalismo del conocimiento. Superpoblado de obedientes objetos que funcionaban sin derroche, el usuario comenzó a introducir metáforas genéticas en el código modernista, y así comienza el pleno desarrollo del objeto *superfluo*, el imperio del *gadget* o la cloaca de *kitsch*, del órgano sin función, el retorno traumático a un orden decorativo camuflado de necesidad funcional. Y en esta cultura del espectáculo, que poco después evolucionó hacia el más inmaterial simulacro, la nueva ley biológica, enunciada brillantemente en el terreno del arte por Jeffrey Deitch es *Form Follows Fiction*. La forma sigue a la ficción, ya que la función se ha convertido más en símbolo que en auténtica utilidad.

Así pues, una dinámica de evolución que destapa antiguos códigos, una involución hacia el salvajismo. Recordemos que el propio Adolf Loos identificaba delito con decoración, tatuaje y salvajismo.⁴ Pero si Loos escribió su diatriba hace un siglo, la biología moderna, criticando el darwinismo, teoriza la regularidad de las catástrofes genéticas. René Thom, autor de una precaria "teoría del caos", cuya aportación central ha sido la regulación de las catástrofes a través de la proximidad de matemática y biología, abandonó las teorías de grupos, el *destino* de la especie, para reivindicar la supervivencia biológica en una competición en el interior del propio individuo. No unas especies contra otras, sino yo contra mi ley de la gravedad, contra mi tendencia a caer siempre. "La Biología actual concibe la selección natural como principio exclusivo —el *deus ex machina*— de toda teoría biológica; su único problema consiste en que trata al individuo (o a la especie) como una entidad funcional irreductible: en realidad la estabilidad del individuo, o de la especie, se basa en una competición entre "campos" o entre "arquetipos" de carácter más elemental, cuya lucha asegura la configuración geométrica estable que produce la regulación, la homeóstasis del metabolismo y la estabilidad de la reproducción [...] La lucha no tiene solo lugar entre individuos y especies, sino también, en cada instante, en todos los puntos del organismo individual".⁵

Roue d'automobile

Carlos Irijalba habla de *vector*, de fuerza direccional y movimiento potencial, frente al equilibrio estático de la simetría, el más elemental recurso de la supervivencia biológica de las especies. De un vector inestable, pero por ello, arriesgado y evolutivo. Para que el lector no se extrañe de la recurrencia de lo biológico en este texto, he de decirle que así como hemos visto a los edificios mantenerse en éxtasis como una nueva especie arquitectónica surgida del post-urbanismo, parto de la hipótesis de que los coches son una especie animal domesticada que empleamos como transporte y para acarrear peso, que protegemos del frío en garajes y alimentamos en estaciones de servicio. Hay dos piezas en esta exposición que especifican claramente la idea de vector: *El juego de luces dignifica...* y *...Lo indecible a sus pies*, ambas de 2004. En ellas se potencia la simetría que el coche comparte con el escarabajo, con la merluza o con el propio conductor, esa simetría que Gabriel Orozco potenció al estrechar la *DS* e identificarla con nuestra vida, convirtiéndola en una especie de torpedo, un vehículo con piloto⁶, ha sido radicalmente subvertida por Carlos Irijalba, que ha encontrado una forma de simetría enferma, tambaleante y monstruosa, un órgano sin función, pero también

sin ficción, una eficaz versión moderna de la *machine célibataire*: un organismo autosuficiente, la peor de las pesadillas post-tecnológicas, ese monstruo atractivo que Francis Picabia bautizó como *la fille née sans mère*. En este contexto post-biológico, ya no sobreviven las especies genéticamente más fuertes, sino las más aptas a acomodarse a un universo estético cambiante: rosas amarillas, perros sin cola, trenes sin ruedas...

Así pues, estamos viviendo con dos especies anormales: edificios sin raíces y mecanismos emancipados. Esta visión terrestre es anormal, forma parte de un surrealismo tecnológico que quisiéramos más amable y multilateral. Nunca quisimos una tierra sin orden. Nunca sin ventanas y sin embarazos. Luz infinita: el espectáculo y las hormigas.

Aparición de un mirador

La imagen muestra una estructura con cuerpo mínimo, casi sin cuerpo, un lugar para poner entre paréntesis. Dos travesaños: el superior sobresale un poco, al modo de una decoración en su estadio mínimo, el inferior, como distraído, se limita a su borde. Un *mirador*, un lugar activo que deriva hacia la pendiente anacrónica, atalaya que rompe las expectativas del paisaje, señalando un deseo insatisfecho: un paisaje sin vistas. *Panorama* cerrado y vegetación salvaje, esa contradicción entre crecimiento y reflexión, entre fuerza biológica y amor al desastre.

Confirmación de la simetría, caos parcial, equilibrio estático y, al final, paz, sin más letras. Aparición, la pieza a las que nos referimos, es un mirador fallido, una atalaya que no muestra nada: cerrado *por vegetación*. Porque su misión era la contraria: no se trata de un mirador abierto al panorama, sino el propio objeto de la visión. ¿Qué hace de esta fotografía, aparentemente tan sencilla, un auténtico conglomerado metafísico? Quizás el hecho de que rompe todas las expectativas paisajísticas, porque insinúa no tanto un deseo insatisfecho como una satisfacción en lo que ya es nuestro. Literalmente, una fotografía que en lugar de proponernos —de hacernos dueños— del panorama abierto, se muestra más humilde y rechaza las trampas del imperio de la visión, nos muestra que el mirador era ya, él mismo, el lugar.

Notas

¹ Mark Menders, "¿Porqué tenemos tiempo para pensar en nuestros cuerpos?", en *Con toda la intención*, catálogo de Manifesta 5, San Sebastián, 2004, pp. 168-169.

² Martin Heidegger, *La época de la imagen del mundo*, 1938, citado en Hal Foster, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004, pp. 94-95.

³ René Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, Invert Edition, París, 1991, pág. 20.

⁴ Adolf Loos, "Ornamento e delitto" (1908), recogido en Mara de Benedetti y Attilio Pracchi, *Antologia dell'Architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1988, pp. 176-181.

⁵ René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Bourgeois, París, 1971.

⁶ El modelo Citroën DS, conocido también como "Tiburón", es popularmente en Francia, la DS, pronunciado "la déese", la diosa. La DS que Gabriel Orozco "domesticó" en 1993 tiene poco más de un metro de anchura.