

FOTOGRAFÍA

Arte

El pintor en la vida postmoderna

Juan Cruz

Galería Elba Benítez. Madrid. C/ San Lorenzo, 11
De 1.500 a 9.000 euros. Hasta el 18 de enero de 2003

AQUÍ está, por emplear una noción baudelairiana, el pintor de la vida (post)moderna, el paseante que se entrega a la botánica del asfalto y encuentra el imperio de la mercancía y la vertiginosa metamorfosis de la ciudad. La información, la prosa de lo cotidiano, puede transformarse en monumento inconsciente, como cuando Juan Cruz fotografía los *planning permit applications*, esto es, los documentos que notifican, en Londres, procesos constructivos de distinta índole. Resulta que en esa ciudad cuando se va a realizar alguna intervención (demolición...) se fijan notas que hacen que el sufrido urbanita no se encuentre, como suele ser usual en nuestro villorrio (que dicen lleva directamente al cielo), con una zanja, barrizal o topera obsesiva perpetrada con nocturnidad y alevosía.

Sin complacencia decorativa

Cuan diferente es la estrategia de comunicación y negociación pública de la ciudad del Tánemes y este ruidoso desaguisado en permanente colapso circulatorio en el que, mal que bien, sobrevivimos. Si Cruz desplegara su estrategia etnográfica fijando la atención en los postes de la ciudad en la que ahora está exponiendo no encontraría jamás esos avisos de obras públicas, sino más bien la inmensa oferta del servicio doméstico, los rastros del desempleo, el ansia de salir adelante aunque sea con el salario radicalmente indigno. No cabe duda de que Juan Cruz ha desarrollado su obra con un rigor extraordinario, ajeno a la complacencia decorativa o a las lamentables letanías de la cultura de la queja, tienda hacia el literalismo traumático o hacia la crítica institucio-

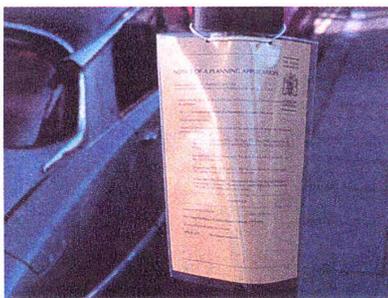


Imagen de Juan Cruz

nal (finalmente integrada). Su posición es, tal y como la entiendo, la de una prolongación de los planteamientos conceptuales, esto es, de la advertencia de Kosuth de que el arte conceptual no tiene que derivar en logicismo sino que es una práctica propia de antropólogos empeñados que trabajan sobre la gramática y la prosodia que nos delimita.

Particularmente, Cruz es un traductor (algo explicitado en la *performance* en la que emprendió la lectura-traducción al inglés de *El Quijote*) lo que le compromete con la trama de los relatos, vale decir con la compleja epidermis de la literatura. Sus sutiles textualizaciones tienen el carácter de cartografías fragmentarias, resultante de su preocupación por lo arquitectónico o, por emplear términos de Derrida, por el acabamiento de la metafísica de la presencia. Me gustaría recordar que la deconstrucción no es sólo la técnica de una «construcción trastocada» sino que es, entre otras cosas, un intento de percibir aquello que establece la autoridad de la con-

catenación arquitectónica como uno de los cimientos de lo que todavía llamamos filosofía. En esa clave leo a Juan Cruz como un artista que convierte, como hiciera Smithson en su *tour* de los «monumentos» de Passaic, el documento suplementario, la nota informativa en piedra de toque de un escamoteo de la realidad, en una transvaloración del dispositivo pintoresquista para revelar en ese «pensamiento administrativo» una serie de fisuras.

Marcas urbanas

Juan Cruz rescribe, por tanto, los textos que han sustituido a los pregoneros (aquellos que hacían público lo que el poder estaba ya dispuesto a hacer) y con esas fijaciones fotográficas compone no tanto una metáfora cuanto una alegoría. Puesto que en su cruda o, mejor, descarnada presentación de la forma de negociar en el espacio público no utiliza el tropo del desplazamiento sino que cifra la enunciación de otra cosa. Inevitablemente todas esas marcas urbanas que enuncian la construcción y el desmantelamiento nos llevan (hermeneúticamente) hacia la *gesamtkunstwerk* del siglo XXI: el atentado de las Torres Gemelas. Sin embargo, ahora estoy forzando (alegóricamente) a Cruz a decir aquello que él, con buen criterio, desenfoca, prestando mayor atención a la recolección diaria de las bridas de plástico y las cuerdas que sujetan las solicitudes de permisos de construcción en la calle. Acaso esta *flanerie* sea una honda meditación sobre las condiciones microfísicas del sujeto, elementos para una meditación sobre lo que nos sujeta en la comunidad, aunque sea algo tan insignificante o casi invisible como esos elementos que, una vez recolectados, yacen en el suelo como si fueran nidos de especies desconocidas o, sin metáfora, nudos del conflicto en el que vivimos.

Fernando Gastro Flórez

INSTALACIÓN / FOTOGRAFÍA

La casa y la calle

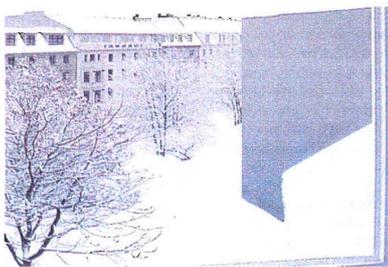
Igor Mischiyev

Galería Javier López. Madrid. C/ Manuel González Longoria. Hasta principios de enero de 2003

A pesar de la mala prensa que tuvieron los romanos, ya algunos de sus filósofos como Séneca, quienes a su vez habían asimilado ciertos preceptos de la cultura griega, argumentaban la idiosincrasia de cada pueblo a tenor de la climatología reinante. Así, los pueblos mediterráneos tendrían un carácter más alegre, y los germánicos harían gala de un espíritu menos jovial. Unos cuantos rayos de sol marcaban la diferencia. Y así también podríamos afirmar de manera genérica que los europeos del norte vivían en la «casa» y los mediterráneos vivían en la «calle».

Esta comparación, un punto maniqueo pero muy ilustrativa si se quiere, llega hasta nuestros días. En las entrañas del proyecto moderno –en las artes plásticas y en la arquitectura– palpita el binomio casa-calle como un hilo rojo que se manifiesta en una suerte de tensión irresuelta entre lo público y lo privado, por un lado, y por otro, en la sustitución de la percepción individual por una percepción virtual.

También para el artista ruso afinado en Berlín Igor Mischiyev (Moscú, 1966), cuya obra se exhibe ahora en la galería Javier López, la «casa» y la «calle» se han convertido en espacios de reflexión. Si en el anterior trabajo titulado *Multi Story Car Park*, Mischiyev tomaba como punto de partida el aparca-



Neuschnee (2002)

miento como receptáculo y ejemplo paradigmático de la arquitectura racionalista, en la instalación *Infinite Home* recrea un espacio físico –su hogar– que se reapropia visualmente de las estructuras arquitectónicas colindantes.

Sin presencia humana

La instalación *Infinite Home* pretende ser una pequeña pero intensa *architectural promenade* corbusieriana que arranca con una fotografía a color montada sobre *perspex* de un impoluto bloque de viviendas visto desde el balcón de su casa, con sus rigurosas y serias fachadas, adornadas aquí y allá con las famosas «paelleras»; a continuación, se accede a la sala principal, agradablemente alfombrada para la instalación, que consta de dos fotografías montadas

en cajas de luz y varias esculturas: una suerte de torre tallimiana de acero inoxidable pulido que es al tiempo un tendedero con ropa, y un conjunto de escobas brancusianas de madera y algodón. Las fotografías muestran, por un lado, una imagen tomada en primavera de una plaza con varios contenedores, y, por otro, una paisaje invernal cuyos bloques de viviendas y árboles están literalmente sepultados por la nieve.

Todas las imágenes han sido tomadas desde la casa del artista. Mischiyev recrea de manera metódica sus escenarios eliminando aquí y allá la presencia humana –ya la obra posee de por sí un fuerte tono narrativo–, borrando sombras y otros elementos molestos, añadiendo capas de nieve y retocando la luz con el fin de crear el ambiente adecuado. *Infinite Home* se convierte en un espacio familiarmente extraño, opresivo y aséptico, donde el espacio público y el privado interaccionan en un *continuum* narrativo que cuestiona las mitologías de la modernidad: funcionalidad, racionalidad y transparencia. «Se trata –parafraseando a Beatriz Colomina– de un espacio imposible de habitar, que no es ni público ni privado, ni interior ni exterior. Un espacio que no está hecho de paredes sino de imágenes».

En el fondo, Mischiyev no hace sino trasladar los miedos sociales y las tensiones psicológicas propios del aparcamiento al hogar convirtiéndolo en un no lugar apostando para ello por una interpretación diferente del concepto espacio-tiempo y de nuestro modo de mirar:

Paco Barragán