

Patrick Grijalvo

Espacios del deseo

Juan Manuel Lumbreras,
hasta el 1 de diciembre

Jaime Cuenca

HUBO un momento, a finales del siglo XVIII, en el que la arquitectura se adelantó a su propio tiempo. La imaginación de nombres como Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Jean-Jacques Lequeu, emancipada de cualquier condicionante pragmático, supo soñar los espacios esperanzados y luminosos de la razón. Librerías descomunales, óperas esféricas, sublimes cenotafios, fantásticos templos a la naturaleza o la igualdad: poco importaba que estos proyectos sobre papel no condensaran a la piedra y al ladrillo; su misión, más elevada, era iluminar los futuros de una humanidad racional, liberada de la superstición y la tiranía.

Ese tiempo nuevo se anticipaba ya en la formulación misma de los espacios que le darían cuerpo. En manos de los arquitectos visionarios del siglo XIX, el dibujo y el grabado se convirtieron, así, en dispositivos performativos que preparaban y abrían cauce a lo que había de llegar: al imaginario. (El envés oscuro de este mismo ejercicio cabe verlo en Piranesi, cuyas prisiones, cargadas de cepos y cadenas, eran tan irreales como los monumentos a la libertad de sus contemporáneos franceses).

Si evoco aquí este episodio de la historia del espacio imaginado es porque creo que encuentra un correlato actual en la estrategia que Patrick Grijalvo ha convertido en vertebradora de su obra. Recordemos, primero, en qué consiste. Grijalvo toma fotografías de arquitecturas contemporáneas, las imprime, las recorta y construye con ellas composiciones tridimensionales. Cortando por las líneas que delimitan algunos planos del espacio representado, logra introducir una ambigüedad irresoluble entre la profundidad que cabe inferir de la fotografía y aquella a la que se subordinan sus fragmentos mismos en la composición final. Sobre esa radical ambivalencia entre imagen y escultura, que no se disuelve a primera vista, descansa buena parte de la eficacia estética resultante.

Museos

Como Boullée, Ledoux y Lequeu, Patrick Grijalvo se sirve de las potencias técnicas de su tiempo. Y no me refiero simplemente a la tecnología disponible, sino a lo que sus usos encarnan en cada caso. El dibujo es el gran lenguaje gráfico del siglo XVIII, porque se presta como ninguna otra herramienta a los propósitos de la proyección racional. La combinación de plano, alzado y vista en perspec-



Las obras muestran una ambivalencia entre lo escultórico y lo fotográfico

tiva, ya plenamente consolidada entonces, no se percibe como una representación neutra del espacio, sino como su plena subordinación a los diseños planeadores de una mirada que lo ilumina y atraviesa. No es casual que la lógica que rige los dibujos de Boullée, Ledoux y Lequeu quede del todo sabotada en las manipuladas imágenes de Grijalvo: no hay aquí centralidad ordenadora ni transparencia entre estructura y función. Lo que hay, en cambio, es una irresoluble ambigüedad óptica, una radical indocilidad a la mirada, que se descubre incapaz de descubrir por sus solos medios el orden espacial al que se enfrenta. Mirando las piezas de Grijalvo no puede deducirse, por

ejemplo, a qué propósito sirven los espacios fotografiados. Son museos, aclaran los títulos, y esto resulta tremendamente revelador de las potencias técnicas que aquí se actualizan.

Los museos, y más aún —como es el caso— aquellos firmados por grandes nombres de la arquitectura contemporánea, son hoy grandes nodos del régimen seductivo global. A través de ellos compiten ciudades y regiones para ser atractivas al turismo, esto es, para activar ese engranaje de capital y seducción que encarna como nadie la forma actual del intercambio económico. “Ser atractivo” es hoy, ante todo, ser capaz de excitar, canalizar y monetizar la energía libidinal del

consumo a través de la generación y circulación de imágenes fotográficas.

Es aquí donde las piezas de Grijalvo revelan su elocuencia respecto de las potencias técnicas de nuestro tiempo: sus imágenes ambiguas permiten concluir tan poco del espacio real como los *selfies* que se sacan cada día, por decenas, en los alrededores del Guggenheim. En su paradójica referencia al espacio estas obras son el mejor índice de la verdadera condición de la fotografía contemporánea en cuanto imagen del deseo. Solo el arte que se sabe alzar a la altura de los tiempos logra hacer transparente a sí misma la potencia técnica en que se apoya.

Susana Solano

Opacidad de las cosas

Carreras Mújica, hasta el 9 de diciembre

J. C.

VIVIMOS rodeados de una cantidad inabarcable de cosas. Como no ocurre en ninguna otra época histórica, la abundancia de cosas a nuestro alrededor nos abruma y aturde. De ahí que yerre, paradójicamente, quien quiera ver en esto un denunciante materialismo. Vivimos, más bien, un tiempo de desechos: un tiempo que busca deshacerse de todo cuanto puede y que aspira, por

tanto, a la inmaterialidad. En la raíz del malestar que nos produce la sola persistencia de una abundancia de cosas a nuestro alrededor está su imponente presencia en toda su trivial transparencia. No hay misterio en ellas, quizá porque no hay tampoco unicidad, sino serialidad abigarrada.

En esta muestra se ejemplifica, justamente, la capacidad del arte para aliviar ese malestar, reintroduciendo la opacidad en las cosas.

Los artificios de Susana Solano rehúyen cualquier reducción, funcional, simbólica o de otro tipo. No remiten más que a sus propios confines herméticos y, al hacerlo, reaniman en quien los contempla un sentido olvidado del misterio en lo cotidiano. Dar con la vía que permita conectar este hallazgo con una potencia que ilumine y transforme también el exterior: esa es una de las principales tareas pendientes del arte en la era de los desechos.



Los artificios de Susana Solano rehúyen cualquier reducción