



La casa de formica Vicente Llorca

“un discurso que ya no es verdadero ni falso”
]. Baudrillard, *Cultura y simulacro*.

Un tipo de simulación especial: es aquél que reúne en la misma representación aquello que se simula y la certeza de estar fingiendo. Espacio consciente de lo artificial, el simulador no pretende resolver ningún problema de credibilidad: si es un artista, no recurrirá al viejo principio de ilusionismo de la pintura. Si es un artesano, su tarea se mantendrá en la consciente presentación de un material “falso”. Si es un retórico, su discurso se hará públicamente distante en relación a sí mismo. Y el escepticismo con respecto a lo que se dice será parte del propio enunciado. Este, espacio moderno por excelencia, es un espacio de la falsa ilusión. Que deja de ser falso en cuanto que nunca habrá pretendido ser una otra cosa. Un territorio intermedio, en donde el sucedáneo apunta, escépticamente, hacia un supuesto original. Sin dejar de manifestarse nunca como sucedáneo.

Un material especialmente relevante -y “moderno”- en este sentido : la formica. Material artificial y repelente por excelencia, su presentación recuerda ciertas calidades de la madera: la veta, un vago color. Pero apuntada sólo como recuerdo, como referencia distante y, conscientemente, inalcanzable. La estética de la formica, que tanto éxito había alcanzado en una época en arquitectura, se presenta ahora, por parte de ciertos artistas -de los que quizá el más conocido sea Artschwager, pero también en otros como Meyer Vaisman- como reflexión sobre este estado de la simulación. En el que es una cierta satisfacción, un hedonismo de lo “artificial” el que, después de todo, se está celebrando.

La celebración de la impostura. Refiriéndose al pop art, Baudrillard alude a una “insana ambición”: «That of abolishing the annals (and the foundations) of a whole culture, that of transcendence» (1). En una cultura, la nuestra, signada tradicionalmente por los conceptos del original y la copia, de lo auténtico y su falsificación, esta actitud hedonista, este territorio intermedio y ambiguo, en el cual la formica manifiesta su evidente falsedad -y se complace en ella- representa, pese a que nos hayamos habituado a ello, el territorio de lo

impensable, precisamente. No hay juicio en ella; no hay referencia. Sino el estado de la suspensión. La puesta en suspenso de toda trascendencia. De toda referencia.

Una fotografía en el estudio de Enrique Larroy, que me impresiona siempre que la veo. La ha utilizado en algunas piezas, alguna vez. Es un chalet prefabricado de los años 50. Estilo "palafito", una estructura metálica soporta la casa, el espacio debajo de la cual se aprovecha como garaje. En su modesta construcción surgen algunas referencias a una vaga arquitectura "nórdica": distantes y escépticas. En la fotografía, confusamente, se adivina una pareja descansando, cabe la casa. Un automóvil de los 50, utilitario -creo que es un Fiat- aparcado al lado de ambos.

La fotografía es fascinante y perversa. Evoca la imagen de una felicidad familiar, modesta y ciertamente "kitsch", en un marco de fornicación. Toda referencia a un supuesto original; toda referencia a la madera o a la "auténtica" casa de campo quedan aquí anuladas, innecesarias y superfluas. En un escenario que, sin embargo, no se priva de realizar estas referencias, distantes y escépticas, a lo otro : a la arquitectura nórdica o a la madera. Un espacio intermedio, calmo y suspendido.

Teoría del escenario, de la suspensión. En unas páginas sobre nuestra condición post-moderna, Baudrillard alude al instante anterior a toda representación "un nuevo escenario, (...) en este espacio, en esta nueva iluminación, nadie actuará, ninguna obra tendrá lugar... Los actores han desaparecido; solamente el decorado y partes del escenario permanecen" (2)

Nuestra condición, según esta referencia, otras muchas que se repiten en diferentes lugares -no sólo en Baudrillard- sería la de lo previo: el espacio previo a toda representación; el espacio eternamente anterior a la misma. El paisaje de tal condición no sería el de la escena, finalmente. Sino el de las bambalinas: detrás, por encima de, en los prolegómenos de toda obra. Nunca en ésta.

Este "Escenario" se repite en muchas obras de Enrique Larroy. La pintura alude a telones, espacios de la representación o la escenografía. Que se sitúan en los aledaños, o los "previos" a la puesta en escena. Pero nunca en el momento de ésta. Estos escenarios, alguno de los objetos de la representación, son evidentes. Pero demasiado siempre. De tal manera que antes que a un principio ilusionista -el que nos permitiría situar a la pintura en un espacio de "credibilidad", un territorio ilusionista y tradicional -a lo que asistimos es a su mención escéptica: distanciada e irónica.

Pintar como designar: pues una pintura demasiado evidente, asimilable en un repertorio tradicional de designaciones, lo que hace es nombrar el objeto designado. Nubes en el cielo, panorámicos de la visión junto a la tela; fragmentos de color nítidos: efectuando una tarea, distante e inacabable de denominación.

Detrás del espacio de la escena previa, esperamos el resquicio: un atisbo de la escena que, supondríamos, se desarrolla detrás, al lado, en algún otro lugar. Pero, seguramente, no hay tal.

Recursos de la pintura: fracciones, fragmentos de su representación y cualidades tradicionales. Su presentación se produce, sin embargo, en un espacio que, por decirlo así, se niega a sí mismo. Pues en el espacio de la equivalencia, tal fragmento posee el mismo valor que cualquier otro paralelo, que lo niega y advierte de lo irónico de tal posibilidad. Y, sin ningún orden jerárquico en el cuadro, sin ninguna referencia a una posibilidad de diferenciación del original y la copia; de lo auténtico y su simulación, toda ilusión es englobada en este escenario intermedio, que lo abarca todo, en su indiferencia.

“Inmanence and transcendence are equally impossible: they are the two sides of the same dream”. Baudrillard dixit. En esta casa de la pradera moderna - podemos imaginar la autopista, unos depósitos de agua, una estación de servicio inmediatos- sus habitantes carecen de espacio para toda nostalgia, toda alusión a un original perdido: la casa o la madera originales. Podemos suponerles felices. Tampoco demasiado. Suspendidos en ese espacio de lo inmediato, en el que todo reproche de simulación ha quedado conjurado. Al fin y al cabo, la formica nombra a la madera. Y la casa denomina, lejana, divertida, una arquitectura de bosque y de montaña. Y en esta designación se agota toda posible tragedia.

1. J. Baudrillard, "Pop - An Art of Consumption?", Art/Design, nº 5, Diciembre 1989.
2. J. Baudrillard, "Interview : Game with Vestiges", On the Beach, 5, Winter 1984.