

La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo

The invention of the world in the work of Victoria Iranzo

VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Bachillerato Artístico en el Politécnico de Vigo, Grado en Bellas Artes en la Universidade de Vigo, Master de arte contemporánea: Investigación y creación en la Universidade de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Departamento de Escultura, Grupo MODO. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: ven-tu@hotmail.es

Resumen: El objetivo de este artículo es acercar la obra pictórica de Victoria Iranzo, abordándola desde la cosmovisión como representación de la imagen del mundo, la utilización de la maqueta como elemento auxiliar en su proceso pictórico y la revisión del metamapa, en calidad de cartografía de una cosmovisión, como tema general de su trabajo. Concluye este texto en un recorrido de la historia de la imagen del mundo que finaliza en su hipótesis y metodología: sigue siendo posible la invención del mundo desde la combinatoria de sus partes dadas.

Palabras clave: Cosmovisión / metamapa / bricoleur.

Abstract: *The aim of this article is to focus the pictorial work of Victoria Iranzo, approaching from the cosmovision as a representation of the image of the world, the use of the model as an auxiliary element in her pictorial process and the metamap's revision, in the quality of the worldview's cartography, as a general theme of his work. This text concludes in a path of the history of the world's image that concludes in her hypothesis and methodology: it is still possible the world's invention from the combination of its given parts.*

Keywords: *Worldview / metamap / bricoleur.*

1. Introducción

Estoy al borde del precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan en él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Yo sería el guardián entre el centeno.
(J.D. Salinger, 1995; 112)

Un plato roto en la cocina y encima de la mesa hay un libro de título “L’ invention du Monde”. En esta escena, (Figura 1) la pintura de Victoria Iranzo (Cuenca, 1989) muestra un espacio donde solamente ocurre ese incidente, pero se descubre, más allá de esta imagen, que la representación se dobla a una presentación, resultado de la maqueta hecha de una cocina. (Figura 2)

Representar la maqueta en pintura es tomar distancia dos veces de un modelo al natural, una desde el cambio de escala de la maqueta y otra desde el medio pictórico. Esta doble distancia permite un proceso donde límite, obra y representación generan un discurso creativo que se vuelca, como ese mismo título del libro, a la invención de un mundo o cosmología creativa.

Por consiguiente, la construcción del mundo en la obra de Victoria Iranzo se consolida en base a tácticas interceptoras. De este modo miniaturización o encapsulamiento son los componentes de un aislamiento que gestiona una nueva forma de crear un mundo.

El replanteamiento a la hora de entender el espacio y, sobre todo, de definir el límite de ese cosmos, a la par del cartógrafo del XVI, el filósofo, el utopista o la artista que amplía o disminuye la dialéctica del límite del mundo conocido (Sloterdijk, 2004), genera el tema a tratar en este texto: ¿Hay alternativas en la actualidad para proponer una nueva forma y límite del mundo?

2. Metamapa

Se contempla la cosmovisión como eje central a la hora de abordar la obra pictórica de Iranzo, donde el apoyo de la maqueta, como modelo de representación, reniega del modelo natural ya dado del propio mundo. Una imagen del mundo actual, o cosmovisión contemporánea, puede trabajar desde la voluntad de cambiar el mundo mediante la transformación, miniaturización y negación de su representación directa, más que la labor de representarlo a su imagen y semejanza.

En contraste, se trata de un posicionamiento contrario al que Paul Zumthor muestra con respecto a la configuración mental, intelectual y espacial de la Edad Media, que en su libro “La medida del mundo” (1993) señala la preocupación del hombre medieval “por el mundo tal y como es, más que impulsados por el deseo de transformarlo” (Zumthor, 1994; 33).

La imagen del mundo en la Edad Media no se habría cerrado a como lo comprendemos en la actualidad. La búsqueda de la forma final del mundo y posteriormente el fin del período medieval con el descubrimiento de América, da luz sobre lo que se ha centrado el saber europeo de aquel entonces con respecto a su entorno; una creciente investigación de explorar y ampliar el límite del planeta en su afán colonizador.

Desde otro ámbito teórico, Sloterdijk añade en la cosmovisión el hecho de «que sólo puede serlo en los límites bien definidos de su contorno» (Sloterdijk, 2004: 191), como mapa o representación del mundo cercado.

Por consiguiente, Sloterdijk apunta a que si existe un límite, también existe la capacidad de sobrepasarlo, conocido este parámetro como “dialéctica del límite” y en cuya máxima expone: “todo límite o frontera dice a la vez “alto” y “sigue”, incluso aquella que se presenta como la última” (2004: 188).

De este modo, la definición del mundo se traduce como todo lo que puede ser contenido por una forma de límite conocido y traspasable, además de fijar al ser humano en el mundo como aquel que “sigue marcado por el recuerdo de otro-haber-estado-dentro y por la anticipación de una última envoltura” (2004; 183).

Pero, ¿Donde situar estos límites que envuelven al ser humano?

En respuesta a ello, artistas y pensadores como Vilém Flusser abordarían esta dinámica de la cosmovisión y sus límites desde una perspectiva individual. En este caso, propone un par polar cercano a lo privado/público como los dos campos en el que fluctúa su composición de límites; de lo más acostumbrado de la casa a lo menos acostumbrado del universo desconocido, este autor genera una gama de capas espaciales acopladas unas dentro de otras que engloba, de lo más íntimo a lo más externo, la casa; la ciudad; las afueras; el país; el mundo y el universo. (Sloterdijk, 2006)

De manera similar, el artista Friedensreich Hundertwasser introduce la “Teoría de las cinco Pielas” (1972) en un diagrama de los límites de representación del mundo y que se diferencia de la propuesta de Flusser cuando Hundertwasser incorpora al cuerpo y a la prenda en los centros más íntimos.

Con todo, se podrá entender estas teorías como un mapa de cosmovisiones concéntricas, un metamapa o cartografía de los límites de la cosmovisión y donde el proyecto de Iranzo conjuga estas envolturas a un nuevo resultado cartográfico.

Otros artistas como Guillermo Kuitca, que trabaja con el metamapa a la hora de contemplar la cartografía “como el lugar de todos los lugares posibles” (G. Cortés, 2010: 88) y que establece el punto más privado en la cama, así como Flusser lo establece en la casa o Hundertwasser en el propio cuerpo. Desde el otro lado, Kuitca afirma que tanto el mapa al uso como la cama son “dos



Figura 1 · Victoria Irazo, *View from the window*, 2016.
Pintura, Óleo sobre lienzo, 42 x 36 cm. Fuente cedida por la creadora.



Figura 2 · Victoria Iranzo, *sin título*, 2016. Maqueta, madera, tela, papel sobre cartón, 16 x 16 x 16 cm. Fuente cedida por la creadora.

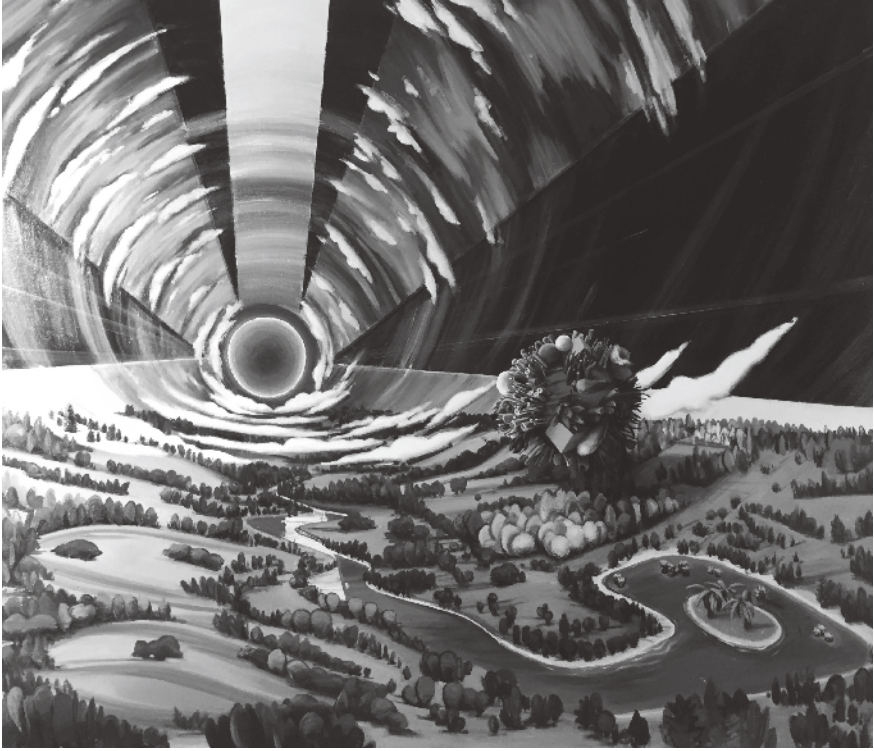


Figura 3 · Victoria Irazo, *Rolling Sint Anna*, 2016. Pintura, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm. Fuente cedida por la creadora.



Figura 4 · Victoria Iranzo, *Fail*, 2016. Maqueta, témpera sobre lienzo, 10 x 15 cm. Fuente cedida por la creadora.

extremos de localización, el privado y el público, lugares excluidos para cada uno de nosotros aunque compartidos por todos” (2010: 89).

En relación a la pintura de Iranzo, los límites representados se separan, dilatan y truncan. La diferencia con los otros ejemplos revisados reside en que el metamapa de Iranzo evita todo principio de concetricidad o encerramiento de espacios unos dentro de otros. No pretende ampliar otros límites sino repensar los ya dados hasta ahora desde otras perspectivas.

Desde un nivel conceptual, la obra de Iranzo (Figura 3) apuesta por el replanteamiento de la visión del mundo donde el cielo, como supuesto límite envolvente del centro-mundo, es transformado en una estructura tubular y modificador del paisaje representado. Ese mundo deja de ser centro para dar paso a un nuevo posicionamiento en sus límites y estructura. Mientras, otro planeta de tamaño más pequeño parece rodar por ese paisaje-tubo.

Desde el nivel técnico, la obra siempre reniega de una visión directa y romántica del mundo como modelo de representación. La pintura de Iranzo, del mismo modo que la obra de Philipp Fröhlich, también se cuestiona el medio cuando representa una presentación antecedente en la maqueta.

Este posicionamiento se puede ver en otras obras como “Fail” (2016) (Figura 4), donde utiliza el collage con láminas fotográficas dentro de la maqueta sin ninguna voluntad, en la posterior pintura, de integrar o difuminar los límites entre las imágenes impresas de la hoja con la maqueta general. Con esto, no pretende engañar al ojo en el verismo de un paisaje natural, sino en evidenciar una construcción de tramoya que vuelve a resaltar los límites de un mundo.

Para finalizar este apartado, se expone que la situación del límite en la cosmovisión se divide desde lo micro y más privado a lo macro y más lejano en una serie de límites concéntricos.

Por otro lado, se denominan metamapas a las diferentes lecturas que generan los artistas y pensadores acerca de la situación de estos límites, para concluir que el metamapa de Iranzo es un modelo diferente donde concetricidad o encapsulamiento mutan a otras alternativas.

Cabe preguntar, una vez comprendido los diferentes posicionamientos del límite en un esquema como el metamapa, ¿Cuáles son sus resultados a lo largo de la historia? ¿Cuáles son las referencias directas de la pintura de Iranzo?

3. The city as an egg

Por su mágica simetría y su forma quintaesenciada, desde los tiempos de las creaciones neolíticas de imágenes del mundo el huevo actúo como protosímbolo de la cosmización del caos (Sloterdijk, 2011: 297).

En esta dinámica es lícito relacionar la figura del huevo como metáfora en cuanto a cosmovisión se refiere. Sloterdijk señala la idea del huevo como “un símbolo que enseña de por sí a pensar en conjunto la forma que cobija y su rotura”. (2011: 297) Dinámica que se encuentra presente en la dialéctica del límite en cuanto se establece una frontera para ser rebasada-

Por consiguiente, en esta idea de límite susceptible a rupturas y ampliaciones por un tipo de tensiones, Cedric Price ofrece un primer diagrama de la evolución histórica de la ciudad occidental como el resultado de los diferentes cambios en la imagen del mundo. (Figura 5)

De este modo, se propone una relación entre la evolución de la ciudad, del mismo modo que Iranzo aborda en su pintura, como otra de las tantas maneras de generar una cosmovisión. Acaso, como se abordó con Flusser o Hunderwasert, ¿No hay diferentes capas concéntricas, entre ellas el espacio de la casa, el cuerpo o la propia ciudad, en el metamapa de la cosmovisión?

Con todo, “The city as an Egg” (1969) se muestra como el trazado de la urbe en tres períodos que muestran el cambio de límite que sufre la ciudad y que corre en paralelo a tres tipos de cosmovisiones. La obra de Iranzo, a su vez, recoge una amplia iconografía de este recorrido histórico-urbano.

3.1. Boiled egg

O que lle suscitaba un inesgotable interese non era o fragmento de coral, senón o interior do propio vidro. Tiña moita profundidade, malia ser transparente como o aire. Era coma se a superficie de vidro fose unha bóveda celeste que encerrase un mundo diminuto cunha atmosfera completa. (Orwell, 2011: 151)

La imagen del mundo está íntimamente vinculada a la construcción de espacios. Ya Rykwert trataría de manera reveladora a la ciudad antigua como cosmovisión de límites muy definidos y defendibles (Rykwert, 2002: 29). Límites tan definidos como Price aboga en la figura izquierda del “Boiled egg” (Figura 5) y que hace alusión a la ciudad antigua.

Esta figura a tratar se inscribe en la Grecia clásica, con la construcción de la República platónica como una propuesta de expansión cosmológica ante a la caída de Atenas y al abatimiento de la forma de mundo clásico conocido (Sloterdijk, 2004).

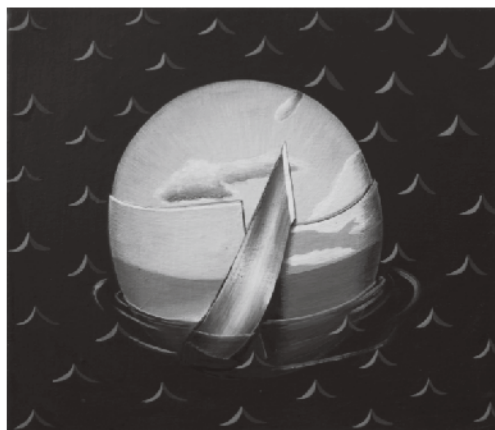
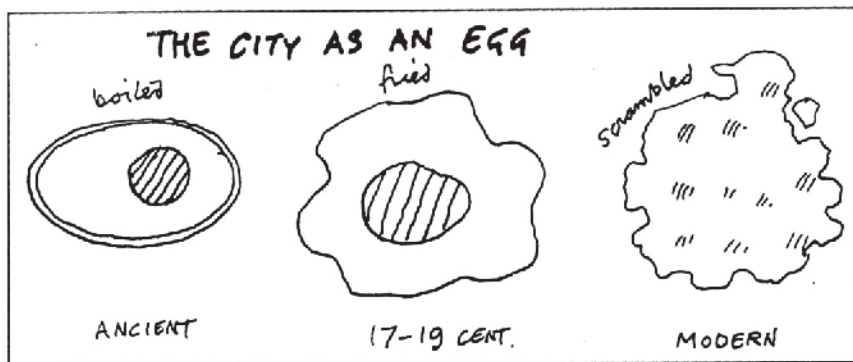


Figura 5 · Cedric Price, *The city as an egg*, 1969. Dibujo, tinta sobre papel, 27 x 11,58 cm. Fuente: <https://geoarchitecture.wordpress.com/2015/08/24/the-urban-hyperobject/cedric-price-city-a-an-egg/>

Figura 6 · Victoria Iranzo, *Water floating space*, 2016. Pintura, témpera sobre lienzo, 26 x 32 cm. Fuente cedida por la creadora.

Como advierte Rykwert, la imagen del mundo clásico fue la de los límites defendibles por sus murallas griegas, de cualidad hermética o a lo que Price sintetiza, por sus cualidades similares, como Huevo Cocido (Boiled egg).

En relación a la obra de Iranzo se descubre resquicios de cercos y construcciones de límites. (Figura 4) Surge la imagenería de la cúpula, la cápsula, la burbuja o la bóveda heredadas de la iconografía de el Bosco, Haus-Rucker Co o Buckminster Fuller con la "Cúpula sobre Manhattan" (1960). La cáscara o ese sentido del cobijo abordado por Sloterdijk sigue presente en la pintura de Iranzo.

3.2. Fried egg

El siguiente punto es marcado en 1516 por la isla "Utopía" de Tomás Moro en cuanto responde al "desasosiego de la generación que "descubrió" América" (Zumthor, 1994: 238). Proceso que conlleva hacia una apertura y ruptura de la antigua cosmovisión europea que tiene que volver a redimensionar su medida, orden y forma.

Por otro lado, los límites urbanos se expanden, del mismo modo que el "Fried egg" (Figura 5) o la cosmovisión medieval. La cáscara se ha roto y el contorno se abre a nuevas formas. Los próximos siglos, que abarca en el diagrama de Price del XVII al XIX, se verán condicionados por diferentes proyectos e ideales basados en la imagen arquetípica de la isla o "lo que emerge del mar y promete reposo", término "para designar en un primer momento toda tierra nueva" (1994: 241) como supondría América.

Recurrente a lo abordado, la imagen insular reaparece en la obra de Iranzo (Figura 6) o en Urbano Lugiés con "San Barandán" (1946). Reflejo del descubrimiento de una nueva codificación del mundo.

3.3. Scrambled egg

Tras el descubrimiento de América, el mundo se agota en su realidad y representación. Ya no hay más lugares que descubrir. En 1978, "Delirio de Nueva York" de Koolhaas dicta la huida de un mundo agotado en una analogía al Arca de Noé. (Koolhaas, 2014)

Por su parte, aunque la Tierra finalmente queda resuelta en su forma esférica actual, Lévi-Strauss en 1962 ofrece el pensamiento bricoleur como aquel método idóneo en el agotamiento de la cosmovisión, ya que "no opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos" (Lévi-Strauss, 2014: 35)

Cinco años más tarde, "Entropy and the New Monuments" de Robert Smithson registrará la evolución constructiva de los restos de la urbe, lo híbrido entre rural y urbano. Suburbanismos que se acercan al "Scrambled egg" de Price

(Figura 5); es el “territorio caliente” como límite diluido de la ciudad moderna, sujeto a unas leyes de entropía o aquella energía residual “que queda disipada cuando un estado se transforma en otro” (Careri, 2002: 170).

Son la mezcla como método, la parte bricoleur y la entropía abordada por Smithson los que conjugan un reciclaje de fragmentos de un mundo aparentemente agotado a otras formas posibles de cosmovisión.

4. Conclusión

Esto es, evidenciar cómo los dispositivos de representación pueden dar lugar a nuevas complejidades, cómo nuevos mundos son creados desde el arte a través de obras que repiten y fragmentan la complejidad total, bajo una estrategia interna de miniaturización. Es lo que aquí denominamos: construcción del microcosmos como proceso recursivo (Fuentes, 2016: 116).

Iranzo, de este modo bricoleur, recoge fragmentos de otras ideas, iconografías, fotografías y los recompone en una maqueta. Maqueta como modelo de representación compuesto por esos pedazos y que da lugar a nuevas complejidades que son fijadas en el resultado final de sus pinturas.

De forma contraria a lo que Koolhaas podría dictaminar en un agotamiento del mundo, los artistas aquí expuestos, junto con Victoria Iranzo, abordan la hipótesis de que la construcción de la imagen del mundo, aún con todas sus piezas descubiertas, mantiene aún una combinatoria bricoleur de infinitas posibilidades.

Referências

- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Madrid. Gustavo Gili. ISBN: 978-8425218415
- Fuentes, Sara. (2016) “Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro” *Revista Estúdio. Artistas sobre otras Obras*. ISBN: 978-989-8771-36-0. Vol. 15: 112 - 121
- G. Cortés, José Miguel (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid. Akal. Arte contemporáneo. ISBN: 978-84-460-2785-0
- Koolhaas, Rem. (2014) *Delirio de Nueva York*. Barcelona. Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1966-5
- Lévi-Strauss, Claude. (1964) *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-16-0933-7
- Orwell, George. (2011) *1984*. Pontevedra. Kalandraka. ISBN: 978-84-15250-16-6
- Rykwert, Joseph (2002) *La casa de Adán en el Paraíso*. Madrid. Gustavo Gili. SBN: 978-8425217975
- Salinger, Jerome David. (1995) *El guardián entre el centeno*. Barcelona. Alianza Editorial. ISBN: 84-206-1689-3
- Sloterdijk, Peter. (2011) *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 978-84-7844-654-4
- Sloterdijk, Peter. (2004) *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-754-7
- Sloterdijk, Peter. (2006) *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-951-5
- Zumthor, Paul. (1994) *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Cátedra. ISBN: 84-376-1301-9