

¿Dinamiza la repetición?

Andrés Sarabia

Re-hearsal. El ensayo en Francis Alÿs no antecede a la obra, es la obra misma. La música, la actuación, el boceto, todos se reúnen una y otra vez en la Casa Republicana, en una obra, en la trasposición de varias, cuando en el segundo piso se recuerda una o más de las del primero, etc. Tras la introducción del curador y los patrocinadores, llena de texto y tres tomas de *Cuando la fe mueve montañas*, el espacio de la exposición inaugura con *Caracoles*¹, obra que anticipa un fracaso: tras unos minutos, un niño no llega a cima alguna pues su artilugio aparenta traicionarlo, devolviéndose más allá del correteo infantil que ansía alcanzarlo. La cima-meta ha quedado desdibujada para privilegiar nuevos objetivos: los artificios devienen el fin mismo de la búsqueda.

Más acá de la ladera misma, de su marginación de la ciudad, de su lugar en un sistema-mundo, de sus habitantes y sus características sociodemográficas, etc., impacta la precariedad de la acción: instrumentos simples (ladera/plano inclinado/gravedad – niño que pateo – y botella de plástico con líquido, de una parte, cámara de video registrando y camarógrafo, de otra) e intenciones fácilmente discernibles/conjeturables (casi a fuerza de tedio) y sin más pistas que la intuición derivada de la experiencia (post hoc ergo propter hoc).

Si en ese primer momento pudo pensarse que la obra de Alÿs pretendía falsear el principio de inducción (si se pensó que una intención podría permear o atravesar el conjunto de la producción de un artista), el visitante se topa con *Perro y Pelota*, donde se configura un ejercicio inductivo que la obra no falsea. De manera similar (y en espacio contiguo) *Rehearsal* /ejercita un subir una colina y retroceder en Volkswagen a ritmo de ensayo de banda. La pelota va y viene, el perro va y viene, el automóvil va y viene, la melodía de banda comienza y se repite sin mayor avance, entramados todos en el mismo espacio expositivo por ideas, bocetos y un catálogo (y, recién inaugurada la exposición, un modelo de máquina circular que las y los vigilantes impedían al visitante girar) dispuestos sobre mesas que condicionan entorpecen la circulación por el pasillo (y la aproximación a las obras). El comienzo es arbitrario en estas proyecciones circulares (cuando se lanza la pelota o cuando el perro la trae de vuelta) pero remiten a otro picacho, la infinitud de la acción capturada en video de la cual la obra² es sólo un croquis. En esta ocasión es la materialidad de la obra, su finitud material, quien adultera la progresión *ad infinitum*.

¹ En *Caracoles* se filma un niño pateando una botella (¿con agua sucia? ¿Coca-Cola sin gas?) cuesta arriba por una calle sin mucho tráfico.

² Hablaré de obra en la medida en que ésta se presenta en el museo, es decir, limitándola a su registro y permitiendo su cabida en el espacio curatorial que fetichiza la obra objeto y la elogia como fin.

El artilugio ahora es la obra en tanto obra, su concreción en un espacio-tiempo dentro del espacio curatorial. El peso mismo de su carácter particular y particulado la mueve cuesta abajo, lejos de un inalcanzable ideal de eternidad. Se sigue entonces ese movimiento de distanciamiento, esa creación de lejanía, hacia un posible encantamiento en el desencanto, como cuando la banda ensaya una y otra vez hasta que no importa la conclusión misma de ese ensayo, cuando se deshace el deseo de conclusión y aparece el alivio una vez se deja de acechar lo inalcanzable.

Volví en dos ocasiones, probé tres veces las obras; o en todo caso la mayoría: Lupita se quedó sin canción y el espectador se quedó sin Lupita virtiendo una y otra vez y de un vaso a otro hasta que se dejó de proyectar (*Song for Lupita*), el papel absorbió el agua de *Set Theory* dejando huella de un ligero desplazamiento del vaso y deformando las superficies planas apiladas.

En *Ensayo sobre la película "Amores perros"* la misma escena para la película de Iñárritu se ensaya una y otra vez, se ensaya de distinta manera, se ensaya hasta que los televisores donde se proyecta fallan, se ensaya hasta que todas las pantallas quedan apagadas (incluso antes de terminada la exposición).

Este lento transcurrir en el tiempo de las obras no es reprehensible. Posibilita su repetición en el recuerdo o en la posibilidad y/o el deseo de reencuentro entre obra y espectador. La exposición misma repite. Para la inauguración del Museo de Arte del Banco de la República cinco años atrás se expuso *La Fe Mueve Montañas* dentro de la exposición *El Edén*, curada alrededor del paisaje como tema conector entre algunas obras de la colección Jumex. Ahora se presenta como parte de la producción de un artista y aunándose en dos las ocasiones en la que esta obra se ensaya para un espacio museístico del Banco de la República.

¿Puede ejercerse el ensayo?

La presentación en el primer piso de bocetos y ensayos de las obras-ensayo que remiten al segundo dan forma al espacio, tornándolo circular o espiral, permitiendo dar vuelta, regresar a un punto (de partida o no) de la exposición, vinculando los espacios de la Casa Republicana, creando valores agregados pues cuando se vuelve a ensayar algo ya no es lo mismo. *Déjà-Vu* explicita esta posibilidad que la curaduría no deja de utilizar.

R.E.H.E.A.R.S.A.L. se proyecta en un televisor contrario al acceso hacia el segundo piso: R-RE-REH-REHE-REHEA-REHEAR-REHEARS-REHEARSA-REHEARSAL escribe progresivamente una mano en nueve hojas de papel blanco. Los ensayos de música suelen ser aburridos, y al igual que las planas para el escolar, no dejan de sentirse mientras se sube por las escaleras.

En *Set Theory* el aislamiento en el que se encuentra sumergida la representación de una persona se absorbe por el sustrato que lo soporta (de la misma manera que el título refiere a una teoría que estudia la relación binaria entre un miembro y el conjunto al

cual pertenece³). Alÿs parece interesado, en un segundo piso, en no individualizar prácticas, aislar hechos o determinaciones. Por el contrario las considera, tal vez conciente de esta posibilidad de desbordamiento, uniéndolas en ejercicios éticos y urbanos para ensayar los límites de una ciudadanía enmarcada por instituciones representantes de democracia.

Alÿs ensaya el desbordamiento, la posibilidad de repercusión del individuo en la sociedad, desde el mínimo esfuerzo. *Looking Up* lleva a una acción colectiva: se fija la mirada en un punto cualquiera de una plaza y se detiene el cuerpo junto con ella. Se fija hasta que la insistencia irrumpe en los transeúntes chismosos que ansían ver también cualquier propuesta.

La negación del aislamiento en y por la individualidad de repente se ha convertido en tema. *La leçon musique* retrata un imposible: dos hombres soplan en simetría para sostener una hoja de papel sobre su borde. Una invitación a ensayar la cooperación, tal vez inútil, a repetirse a sí mismo en tanto que acción, a duplicarse, a intentar la coincidencia. El tema reaparece en *Barrenderos* y en *Cuando la fe mueve montañas* con implicaciones diferentes aunque aparentemente inútiles.

La repetición parece no cesar. De un piso a otro, de una sala a otra, de un año a otro. Varios temas aparecen y desaparecen de una obra a otra, en algunas con mayor intensidad que otras. La reunión de *la* obra en este espacio en tanto que producción artística, esta meta-obra propia de museos y galerías, remite de igual manera a sinergias: Alÿs se cuestiona en su práctica (percibida a través de su obra) como consecuencia de una división social del trabajo (el artista como actor social productivo) y su jerarquización en tanto que incorporada al mercado (su posicionamiento en términos monetarios) como se comenta a propósito de un ensayo para *Rehearsal 2*.

Así, Alÿs parece transformar tiempos (su vida, las cotidianidades que contempla y/o modifica) y las prácticas (de productivas a inoficiosas, de socio-culturales a reproductivas, de lúdico-ociosas en productivas, entre otras) mediadas a través de recursos materiales de poco o ningún valor comercial (a su vez transformados al trastocar sus valores de uso).

La exposición termina con *Rehearsal 2*, donde la voz masculina dirige a la femenina en un ensayo de una pieza para soprano con acompañamiento (tal vez italiana y decimonónica), a la vez que una bailarina (de tez blanca y cabello rubio) busca desnudarse para un ojo-macho al son de una soprano *voz en off*, interrumpida por las correcciones de un director sentado al piano, hasta frustrar a un espectador ya acostumbrado a la acción inconclusa en la obra de Alÿs llegando a término el strip-tease y ensayo musical (terminada con créditos presentados al son del tema sin interrupciones).

³ La obra no refiere a una formalización matemática o musical de una teoría de conjuntos.