

El devenir está por encima del ser

Silvia Motta

“Cada vez que en mi labor creadora un acierto deja de pertenecer a la fase genética, de modo que llego casi a la meta, se pierde rápidamente la intensidad y tengo que buscar nuevos caminos. Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial; el devenir está por encima del ser”
Paul Klee

Después de hacer el mundo, mientras hacía el catálogo de todos sus objetos, inadvertidamente pasó ante un espejo la mirada, y tras la repentina turbación, retornó a mirarse y se vio contemplando el abismo: allí hubo de permanecer por mucho tiempo... El sujeto romántico se ofrece a sí mismo como objeto de análisis. Se quiebran las seguras correspondencias de antaño entre lo dictado por la vista y el mundo. Queda suspendida la validez de la semántica. Se descubre la distancia entre las palabras y las cosas.

El arte se comprende como parte del mundo de las representaciones, de la ideología, y emprende desde esa conciencia dos empresas que sucesivamente serán complementarias, competidoras, enemigas. Por una parte, el arte se estudia como lenguaje, como sistema de signos, dejando de lado al mundo. Por otra parte, el arte profundiza en su relación con la vida, trata de superar la brecha que lo separa del mundo.

La opción analítica –los espíritus constructivos- se centra en los problemas más formalistas del arte. Y el arte se estudia de forma aislada, desatendiendo su conexión con el mundo. La otra opción, en cambio, desde la conciencia de la brecha y el sentimiento de alineación del mundo de la vida por parte del arte, centra su interés en la superación de la escisión: trata de acercar ambos mundos para disolver el arte en la vida. Ese territorio de la tan debatida dialéctica de las vanguardias se movió entre ambos extremos: entre el más radical positivismo, la voluntad más constructiva, y el más crudo irracionalismo, la pulsión más destructiva.

Solo algunos pocos, como Paul Klee, por ejemplo, lograron encarnar la tensión exacta de la época y adoptar una postura que de alguna manera fusionará esos momentos contrarios. Y de esta fusión nace la insistencia que le otorga a la importancia del *formar*. Si en la facción positiva la importancia recae sobre el proyecto (siendo su realización mecánica y en última instancia superflua) y en la facción negativa la importancia recae sobre la pura acción libre de todo programa, la síntesis de ambas tendencias confluye en el *proceso*. La conciencia del formar se constituye como lo fundamental, y es en la formación donde se señala la artisticidad. La obra sigue sin ser

la forma acabada, pero ya no es ni idea pura ni acción pura, sino la síntesis de ambas en la formatividad.

Bajo esos mismos parámetros puede leerse la postura de uno de los artistas más influyentes tras la segunda guerra mundial: Joseph Beuys. Beuys profundiza en esta dirección de ascendencia romántica y completa la operación de Klee. Klee lleva el yo del artista a la naturaleza, Beuys indica después la validez universal de ese yo, su valor común a todo hombre. Y también en Beuys, como en Klee, lo fundamental es el *proceso*. Mi experiencia en *Política del Ensayo* trajo a la memoria los fundamentos de este par de artistas y la importancia que otorgaron al formar, al proceso, al movimiento como elementos esenciales en el arte.

Las obras de Francis Alÿs que hacen parte de esta exposición no conducen a una meta, por el contrario, son proceso de un proceso infinito. El recurso de la *repetición*, constante en las obras, materializa físicamente esta idea; lo fundamental es el proceso, posponer el fin, no terminar. El arte se concibe en movimiento, como un ente vivo, a la manera de Klee: *el devenir está por encima del ser*. "El efecto de la repetición obstinada alude a una historia que está constantemente pospuesta, y en la que el intento de formular la historia toma la iniciativa sobre la historia misma. Es una historia de pugna más que de logro, una alegoría en proceso más que una búsqueda de la síntesis", comenta Francis Alÿs en *Política de Ensayo*.

Otro elemento importante en este trabajo es la *duración*. Sus narraciones van en una dirección, vuelven de esa dirección y se repiten ampliamente en el tiempo. Las primeras cuatro obras con las que nos encontramos son historias o fragmentos de historias de una sencillez y una naturalidad maravillosas y tienen en común estos dos elementos: *Repetición* y *Duración*.

Song for Lupita (Película animada 1998). Es la primera imagen que a lo lejos y antes de ingresar de manera formal a la exposición nos magnetiza. Es una acción cargada de poesía y tristeza. Una mujer vierte agua de un vaso a otro y de nuevo al primero. Una mujer impasible, una mujer sola.

Caracoles (1999) muestra a un niño pateando una pelota en una calle empinada, la pateo y la deja rodar de nuevo, la pateo y la deja rodar, la pateo y la deja rodar. En el video *Perro con Pelota* (2000) se lanza una bola a un perro y este la trae de vuelta una y otra vez en un sin fin.

Rehearsal I (video 1999-2004) un automóvil Volkswagen rojo trata de alcanzar la cima de una colina en Tijuana, cuando está llegando a la cima, retrocede hasta el punto de inicio, retrocede, inicia, retrocede. La música que acompaña esta acción es un danzón tocado por una banda de vientos, la cual está perfectamente sincronizada con el video; cuando la banda toca, el carro sube la cima, cuando la banda se detiene, el carro se detiene y retrocede.

"La intención detrás de estas cortas películas era interpretar la estructura del tiempo que he encontrado en México, y en alguna medida en Latinoamérica. Recuerda también el escenario muy conocido por todos, de una sociedad que quiere permanecer en una esfera de acción indeterminada para poder funcionar, y que necesita posponer

cualquier marco formal de operación para definirse a sí misma frente a la imposición de la modernidad occidental".(1)

Pero, además de esta especie de subversión contra el reloj, los tiempos y paradigmas de productividad, progreso y eficiencia establecidos por la modernidad occidental, las obras transmiten la mirada crítica de Alÿs sobre las sociedades latinoamericanas y pone en evidencia su compleja problemática social, económica y política. Este elemento político se articulará durante toda la muestra con el elemento cotidiano, haciendo de ésta una muestra de una diversidad sorprendente.

Dentro de esta pluralidad y desde perspectivas distintas aparece el tema del *esfuerzo humano*; la vida es un esfuerzo constante para el hombre, muchas veces este esfuerzo no conduce a nada, otras, tiene resultados maravillosos.

¿Cómo olvidar por ejemplo el esfuerzo de *Los barrenderos* en aquella calle en ciudad de México, uniendo fuerzas para movilizar cientos de toneladas de basura?, o ¿cómo olvidar la belleza de ese otro asombroso acto colectivo, la cadena humana que adopta la forma de duna de arena en *Cuando la fe mueve montañas?*. Esta es una acción producida por Alÿs con la colaboración de 500 estudiantes voluntarios de una universidad de Lima en Perú. Todos con un pala en la mano, durante dos horas, peinaron el montículo de arena y como lo describe de manera muy clara Lucas Ospina en su artículo *Milagro en Lima*, hundieron la herramienta en el suelo, botaron la palada enfrente y por efecto del rastrillo humano la silueta de 480 metros de la modesta duna se movió casi 10 centímetros. Esta acción quedó registrada en videos mapas y dibujos. El resultado estético es imponente. El símbolo social y la grandeza humana, conmovedores.

A diferencia de las dos obras a las que acabo de referirme, en las cuales el trabajo empeñado tiene resultados palpables, *Paradox of Praxis 1* (1997) es una de esas acciones -que al parecer fascinan al artista- en las que a pesar del gran esfuerzo realizado, el esfuerzo no conduce a nada. Esta acción se inscribe bajo el sello denominado por Alÿs *a veces hacer algo no conduce a nada*. ¿Puede interpretarse también como otra especie de resistencia frente a ese mundo de la acción impuesto por la ideología y la velocidad imperante en las sociedades desarrolladas en las que lo fundamental es hacer y producir resultados en el menor tiempo posible?. La acción que tuvo una duración de nueve horas, quedó registrada en un video de cinco minutos: el artista empujó un bloque de hielo a lo largo de las calles de ciudad de México por nueve horas, hasta que se redujo al tamaño de un cubo como para un trago en las rocas.

Bajo este mismo principio puede leerse *Looking Up* (2001), acción en la que Alÿs congregó a una multitud al pararse en una plaza pública a mirar fijamente hacia arriba. En *Study for Doing/Undoing*, (1999), un dibujo en lápiz sobre papel y, tal vez una de las obras más poéticas de la muestra, solo comparable a la belleza y delicadeza de *Song for Lupita*, se percibe la misma subversión contra los tiempos y paradigmas de productividad de la modernidad occidental, elemento recurrente en la mayoría de las piezas que componen *Política del Ensayo*.

Libre interpretación naturalmente. El aspecto narrativo y la ficción con la que juega el trabajo de Francys Alÿs permiten al espectador cuestionar, dudar o poner en

entredicho cualquier explicación previa y abrir ampliamente el marco de posibilidades de interpretación y significados en su obra. El ensayo como eje central de su propuesta apunta de manera clara en esa dirección; el ensayo puede diseñar un plan, concebir una idea, trazar un camino, pero no llega a una meta, no resuelve, no concluye. Y en esa medida, la lectura por parte del espectador es tan amplia como amplias las motivaciones y las ideas que imprime el artista a la hora de construir su obra. Reiterando la idea de que el arte es un lenguaje, y en ese sentido nace de ese querer dar nombre a aquello que no tendría más denominación que la de ser sensación gesto o intuición, se puede concluir que en el fondo, el arte es un verdadero y envidiable ejercicio de autoanálisis. ¿Qué pasa por la mente de Alÿs en el acto de la composición de su trabajo? ¿Por qué utiliza los recursos narrativos que utiliza? ¿Cuál es el efecto que pretende conseguir? ¿Por qué renuncia a la totalidad privilegiando el fragmento? ¿Cómo construye ese fragmento de mundo? ¿Por qué las imágenes de la muestra permanecen en la memoria resistiéndose al olvido? ¿Funciona el recurso de la repetición? ¿Logra afectar el alma del paseante de la muestra? ¿Por qué escogió *el Lied der Mignon* de Franz Schubert para acompañar a la stripper que se desnuda en *The Rehearsal II*, última pieza de esta exposición? ¿Por qué se sienten ganas de llorar al oírlo?

Cada espectador, con sus propios recursos, completará esta obra.

BIBLIOGRAFIA

1. Francis Alÿs, en "Política del Ensayo", Russell Ferguson 2009: Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, p. 10.