

Dudando sobre el transformista Francis Alÿs

Conversión del mito Duchampiano en realidad urbano-social palpable

Héctor Antón Castillo

Cualquiera diría que el famoso dicho “nadie es profeta en su tierra” es el *slogan* ideal para identificar el trayecto recorrido hasta el presente por Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959). Su periplo inicial por otras urbes europeas como Roma o Venecia pudo devenir en la señal que lo trajo a la América en el rol de un curioso más. Lo que no imaginó este arquitecto de profesión es que las calles serían el espacio idóneo para concederle una razón de ser a esa mezcla de búsqueda y extravío que lo asediaban a finales de la década de los Ochenta. Si como aseguran ciertos observadores, se trata de un “caminante compulsivo, acostumbrado a pensar deambulando e imaginar andando”, algo tendría que encontrar en medio de tantas sendas conocidas y desconocidas.

Fuera de su hábitat natural, se imponía la urgencia de justificar un desplazamiento carente de imperativos políticos o económicos. En su caso particular, éste derivó en un éxodo estratégico, decidido a conformarse en un discurso artístico. Así, de tanto buscarse sin encontrarse, descubrió que su verdadera inclinación radicaba en escapar del ansia de totalidad primermundista, para integrarse en esa suma de fragmentos que ofrecen las metrópolis destinadas a resistir los embates de la modernidad.

Desde entonces, las calles de la Ciudad de México adquieren para él esa noción de “inmenso laboratorio al aire libre” que lo incitan a crear. Éstas le permiten desarrollar comentarios de acento sociopolítico donde lo local y lo universal se entrecruzan sin prejuicios ni jerarquías. Sin embargo, las revelaciones de Alÿs en sus conversaciones denotan una coherencia discursiva que provoca dudar acerca de hasta qué punto todo es fruto del azar o de la necesidad de valerse de accidentes prefabricados traducidos en fábulas para construir su propio mito. Dicho ardid estratégico se aprovecha del servicio de interlocutores para modelar una táctica basada en la colaboración eventual. En esta situación, todo se nos presenta como el relato del individuo que emigra del centro a la periferia, para insertarse en una red de conflictos donde todo debe estar sometido al examen de lecturas y relecturas distanciadas de esa recepción dominada por rasgos autóctonos revelados a primera vista.

Alÿs es uno de los representantes de esta especie de “diáspora absurda” que ha obtenido un reconocimiento en el circuito internacional del arte. Este éxito lo confirma la prueba de haber conseguido inter-actuar en el *Proyecto 76* del MOMA. En la llamada meca del arte contemporáneo, realizó una intervención titulada *La procesión moderna*. Jugando con el afán de cambio de las grandes ciudades, la idea consistió en solicitar la participación de un grupo de personas ajenas al arte para que trasladaran reproducciones del arte moderno del centro de la antigua sede del museo en Manhattan a la recién estrenada en las afueras de Queens. Esta mudanza de estirpe carnavalesca coincidía sin tropiezos con una operatoria

diseñada para conquistar el centro desde sus márgenes. Aunque esta vez no se requería traspasar las fronteras de una urbe, para sintetizar una afinidad de intereses entre las peripecias institucionales encaminadas a llamar la atención sobre sus movidas y las obsesiones del artista.

La peregrinación se disponía a convertir en fetiches de la devoción popular a iconos como Picasso, Duchamp o Alberto Giacometti. Por encima de los hombros de quienes transportaban las falsas reliquias, el peso del engaño recaía sobre una correspondencia entre lo utópico y lo demagógico. Esta afinidad se debe al hecho de que incorporar “un objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista” al imaginario de supersticiones mundanas es una empresa tan quimérica como hacernos creer que una banda de fanfarrias es un nuevo *readymade* asistido. Es decir, que nada está más cercano a un golpe de suerte como un cinismo dorado por la píldora de una oportuna metamorfosis de lo culto en lo popular.

A pesar de lo que pudiera denominarse como “tolerables imposturas”, nos encontramos ante una trayectoria sostenida por un puñado de piezas dotadas de una agudeza atendible. Además, lo curioso es que muchas de ellas son reflexiones de connotaciones arquetípico-simbólicas que trascienden la condición periférica en la cual todo se reduce al “teatro social de la calle”. Por lo que al desaparecer las imágenes de perros durmiendo en las calles o sobreviviendo a la contaminación o a los maltratos, Alÿs reniega de su faena como experto en callejones sin salida. Así, al traspasar el “marco ideal” de sus acciones, este transformista del azar calculado puede darse el lujo de compartir junto al ensayista George Steiner la máxima de que “el contexto es el mundo”.

En este ejercicio arqueológico, subyace la intención de “sacar a la luz” reflexiones acerca de esa naturaleza de la angustia que pasa ante nuestra mirada como la epidermis de inestabilidades sociales aún más viscerales. Algo así nos recuerda el *performer* cuando empuja un trozo de hielo por la calle “sin dejar nada excepto una pequeña senda húmeda al final del día”. En último término, lo que permanece de esta *Paradoja de la Praxis* es un exergo que declara: “A veces hacer algo no conduce a nada”. O cuando representa un exorcismo del miedo al ridículo, ofreciéndose como turista al lado de un grupo de buscavidas en una plaza pública. Aquí lo vemos apelando al recurso de asumir la transformación del artista en *readymade*. Esta actitud evoca una pieza de Marcel Duchamp que data de 1923. En este *readymade* rectificado, aparecen dos fotografías del mismo Duchamp con su rostro de frente y de perfil, acompañadas de un anuncio donde se ofrece una recompensa de dos mil dólares por la captura de su *alter ego* delictivo nombrado George. W. Welch, alias Bull, identificado como un forajido del oeste prófugo de la justicia.

Al brindarse como un forastero necesitado de un guía que le muestre los encantos y peligros de la ciudad, Alÿs ambiciona cumplir el reclamo duchampiano de que “el propio creador tiene que ser una obra de arte”. La acción sugiere la urgencia de vaciar de contenido elitista al gestor del *Gran Vidrio*, aproximándolo de manera simbólica a la crudeza de la vida diaria. Además, propone la emergencia de percibir como una experiencia personal, el trasfondo de esas “estampas callejeras” que acaban reducidas en visiones pasajeras por la dinámica social moderna. De ambas lecturas emerge lo sociológico como

un simulacro de eticidad, sostenido en teoría por la broma de intentar la conversión del mito Duchamp en una realidad palpable.

En la actualidad predomina una tendencia hacia la práctica de un libertinaje procesual en el que reconocemos a este seguidor de los presupuestos teóricos del situacionismo. No por gusto considera que “la procesualidad continua es sólo un medio para evitar conclusiones”. En efecto, Alÿs presume de ser un artista inclasificable o escurridizo como también suelen definirlo. Dentro de esta línea, se vuelve difícil mantener una fidelidad al esquema de un diseño poético, sujeto al tiempo y el espacio común para el cual fue concebido. Al verificarse este abandono de las armas retóricas usuales, es cuando un artista conceptual está obligado a generar una buena idea o desistir en el propósito de acometer una obra desprejuiciada y autónoma del resto de su producción anterior. Entonces, poco importa si termináramos consumiendo esos simulacros de razones e intuiciones tan frecuentes en los creadores que gustan despistar al espectador.

Una de estas esperadas ocasiones se concretó en el año 2001 cuando Alÿs fue invitado a participar en la 49ª Bienal de Venecia comisariada por Harald Szeemann. Sólo que, esta vez, el artista prefirió quedarse en casa y enviar un “embajador” que lo representara investido de un aura acorde al rango de la convocatoria. Pero la sorpresa resultó que el simbólico emisario era un pavo real transformado en un arrogante *performer*. Este venía dispuesto a cumplir el encargo de exhibir su vestuario y accesorios por los pabellones de la cita veneciana. Con el irónico título de *El Embajador*, esta lección de espectacular sencillez llegó con la alegórica misión de ilustrar el barniz de lo ya conocido: la esencia de esa feria de vanidades que son los macroeventos artísticos. Sin obviar su énfasis sarcástico y burlón, el gesto de Alÿs constituye una aparente irreverencia con un toque de comicidad. Algo similar se propuso cuando dejó libre a un ratón en plena galería para que el veloz intruso abriera una brecha entre el público asistente al *lobby* inaugural. Otro intento de provocar una leve alteración en el ritual de la costumbre museográfica.

A partir del interés por concretar la ejecutoria de sus piezas de lo simple a lo complejo, Alÿs no ha sido una víctima de una dependencia total al medio desde el que ha estructurado el gancho de su operatoria. Es decir, que no se ha limitado a manipular los factores humanos de la resistencia a la modernidad, sino también los encuentros y desencuentros experimentados por el impacto de su propio nomadismo cultural. Ello se reflejó en la idea de su vídeo *Narcoturismo* realizado en 1996. Este consistió en el registro de un mismo recorrido bajo la influencia de drogas diferentes durante una semana por la ciudad de Copenhage, Dinamarca.

Según cuenta el artista, “después de estar alejado de Europa durante cuatro o cinco años, mi respuesta consistió en estar presente físicamente y mentalmente ausente”. Por lo visto, debió sentirse como extranjero en su continente de origen, como si ése fuera el destino inevitable para alguien dispuesto a vivenciar el tránsito de una “sociedad inconclusa” a una “sociedad lograda”. En este reverso de la extrañeza, se diluyen las fronteras entre lo alto y lo bajo, el centro y la periferia, la razón y la intuición, lo orgánico y lo impostado. Abolida toda dualidad, la obra disfruta la conversión en arquetipo de todos y de nadie, colocándose en ese terreno alegórico donde confluyen ganancias y pérdidas.

En los tiempos que vivimos, ya el arte no se plantea el reto de acatar el mandato picassiano de “probar la total veracidad de sus mentiras”. Si la ficción es creíble o no, ha dejado de ser una preocupación. En cambio, lo que sí implica un desafío es la repercusión de la propuesta en el sentido de estar al nivel de los conflictos universales. La vitalidad de *Narcoturismo* dependerá del grado que alcancen los traumas engendrados por los descentramientos causados por las idas y regresos del nomadismo contemporáneo.

Si algo deslucen el virtuosismo de estos malabares conceptuales es su paso de lo sublime a lo ridículo. Ello se evidencia en la acción de emprender una caminata sin rumbo fijo con una pistola comprada en el mercado negro. En su apariencia simbólica, el gesto persigue darle otro énfasis de irracionalidad a una poética sustentada por la tensión entre lo absurdo y lo disparatado. Ahora, su esencia concreta no rebasa el hecho de constituir otra astraca-nada performática, devenida una pose *snob* dirigida a un público *snob* apto para asimilar un comentario *snob*.

Con esta nueva incursión en el campo de las excentricidades del arte contemporáneo, Alÿs se quedó a la zaga de un Vito Acconci cuando en 1969 seleccionaba al azar paseantes que transitaban por las calles de Nueva York y los seguía hasta que entraban en algún local privado o del estridente con fines publicitarios Chris Burden, quien dos años después le pidió a un amigo que disparara en su brazo izquierdo con un fusil calibre 22 a sólo quince pies de distancia. Ni tan poética ni tan cruda para ser recibida con agrado o estupor, la truculencia “improvisada” por Francis Alÿs en las calles de la Ciudad de México se recuerda como algo viejo y poco convincente. *El gringo* (2003) puso al descubierto la deuda de Alÿs con la escuela californiana del *performance*.

En cuanto al recurso del suplemento verbal, diversas poéticas apelan al auxilio de la palabra como complemento para articular una ficción que reduzca la distancia entre el arte y la teoría. Pensando en la futura soledad de las imágenes, los artistas intentan fijar un texto que justifique conceptualmente el mito que desean perpetuar. Bajo esta cobertura verbal, muchas obras pueden ser leídas con la simple descripción y sus respectivas notas, capaces de hacer explícito el proceso físico o mental que las engendró. Pero esta opción implica otro reto para el artista conceptual: Que una obra pueda ser desmontada y potenciada con solo verificar la narración de su origen y destino, sin la necesidad de su confrontación inmediata.

Con respecto a la apropiación de lo textual, el espigado trotamundos que nos acompaña en este viaje después del tiempo constituye una muestra de excepción. Un ejemplo de ello se advierte cuando le manifestó a un curioso de la prensa cultural en 1993: “*La invención de una lengua va junto con la invención de una ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando*”. A pesar de estas formas de asumir el complemento verbal, lo que alcanzaría llenar el vacío entre la pretensión de un texto y la sencillez de una imagen, pudiera constatarse en un despliegue sin trabas de la intuición. En este trance, ella sería la encargada de fulminar las mañas estratégicas, para instaurarse en la memoria de una recepción dichosa de ignorar las trampas ocultas tras las bambalinas de las historias contadas.

Una de esas oportunidades en que la solidez de una idea rebasa la construcción discursiva, se produjo con motivo de *Ciudad Múltiple 2003, Proyecto de intervención urbana* coordinado por Gerardo Mosquera y Adrienne Samos. Acompañado de su colaborador Rafael Ortega, Alÿs arribó a la Ciudad de Panamá dispuesto a no repetirse con una petición del comisario principal. Con esta premisa, los artistas y sus voluntarios se propusieron esculpir un minuto de silencio en la vía pública. La finalidad de la acción consistía en que una persona le pidiera silencio a otra hasta lograr que todos se detuvieran, procurando conformar una escultura humana silente. En una nota aclaratoria que la complementa, se afirma: “*La obra transmite el valor del silencio como símbolo poderoso. Más intenso o significativo que el ruido o la protesta verbal, ya que el silencio es mucho más difícil de lograr entre un gran número de personas*”.

En *Un minuto de silencio* se estableció un contrapunteo paradójico entre lo efímero y lo trascendente. Si por un lado, contagiar de mutismo la vía pública es una tentativa que oscila entre la brevedad y la imposibilidad, por otro lado, resulta la solución efectiva para aspirar a esa elocuencia que Cicerón vislumbraba en la plenitud del silencio. Incluso, la eficacia de la tríada estrategia-operatoria-poética, cedió su hegemonía ante la humilde soberbia de una reflexión situada más allá de lo que une o separa el arte de la vida. Sólo así era posible obviar los usos mediáticos que condujeron a una finalidad tan precisa como carente de un final reconocible. Detenido en la duda de su ilusión utilitaria, alguien diría que esta escultura silente se concibió para configurarse en esa utopía del equilibrio defendida por el filósofo Baruch de Spinoza que reza: “*El mundo sería más feliz si los hombres fueran tan capaces de guardar silencio como de hablar*”.

La documentación en el arte del *performance* constituye el seguro visual de este género. Más allá de la lógica funcional con respecto al empleo de los soportes adecuados, los creadores están obligados a plasmar un contrapunteo armonioso entre el propósito de la acción y el medio expresivo utilizado. Siendo la más efímera de las prácticas visuales contemporáneas, el recurso seleccionado para mostrar dicho acto mediante combinaciones de imagen, sonido y texto, tiene que ser tan propicio como la idea. Claro, quienes incursionan en esta corriente del arte conceptual, se esfuerzan por añadirle soluciones que faciliten expandir sus límites de versatilidad receptiva.

Con *The Last Clown*, Alÿs quiso evadir el documento fotográfico para evitar que este se volviese la finalidad de la pieza. Para ello, se dispuso a pintar de memoria escenas del tragicómico paseo, donde el co-protagonista de la fábula Cuauhtémoc Medina marcha a la deriva con las manos cruzadas en la espalda, para luego tropezar con el rabo de un perro que interrumpe su andar. La posterior exhibición de estos pequeños cuadros en la Fundación *La Caixa* de Barcelona, le permitió al re-creador de estos emblemas del “gasto infinito” marcar una distancia entre la acción y la documentación. De esta manera, se cumplía el objetivo de garantizar sus respectivas autonomías. Así, también, se lograba conservar tanto la estirpe contemporánea del accionismo como la naturaleza de la pintura. Con estas leves transgresiones del canon lógico-formal del arte, otra vez nos encontramos ante esas “tentativas experimentales” dispuestas a sacudir todo sin violentar nada.

En la pretensión de acortar el abismo entre la acción y la pintura, lo que buscaban los firmantes-actores de esta crónica de sucesos anodinos, era hacer comercial algo tan poco

comercial como el *performance* y, a la vez, dotar a la pintura de una funcionalidad inusual. A pesar de esta variante con ansias renovadoras, no olvidemos que en la década de los Cuarenta Jackson Pollock se propuso fundir la acción y el acto de pintar mediante la técnica del *dripping*, basada en pasear por encima de grandes lienzos colocados en el suelo sobre los que sobrevolaba una brocha o una lata agujereada para descargar chorros de pintura.

Lo que Alÿs y Cuauhtémoc postulan como un aporte al repertorio de hallazgos contemporáneos estriba en una prolongación física del *action painting* de Pollock. Dicha extensión performática se torna aún más explícita cuando Alÿs agujerea una lata de pintura y deja chorrear su “huella pictórica” mientras camina hasta llegar a la galería donde colgará el recipiente vacío como evidencia. En última instancia, la novedad de esta estratagema sería el afán de socializar aquella solitaria obstinación del paradigma del expresionismo abstracto americano, reivindicándola en esos otros espacios que escapan a todas las jerarquías y ordenamientos posibles. Aunque tampoco sería pertinente ignorar un eslabón inevitable de esta cadena de préstamos, pues el gesto de Pollock casi es una prolongación de ese invento de origen surrealista de una escritura automática aplicada en la pintura.

Francis Alÿs es uno de esos cerebros visibles del arte contemporáneo convencidos de la importancia de manipular en grande tanto como pensar en grande. Gracias a esta obsesión de equilibrio necesario, logró armar una pieza que tuvo la recompensa de ser portada en la revista *Artforum*. Todo comenzó en Octubre del año 2000 con una visita de exploración a Lima en la fase terminal del fujimorismo, cuando la ciudad ardía en disturbios callejeros ante la posibilidad de un cambio político. Según el texto curatorial de este *Proyecto de desplazamiento ecológico* a cargo del crítico Cuauhtémoc Medina, “*De vuelta a la Ciudad de México, Alÿs concibió lo que con toda propiedad debe verse como un milagro profano: convocar a una multitud para desplazar mínimamente, y con la ayuda de palas, una de las montañas arenosas de la periferia limeña*”. La intuición vino acompañada de una frase de origen bíblico: “La fe mueve montañas”. De esta forma, la tradición resume la promesa de Cristo de la omnipotencia de la creencia:

“En verdad os digo que si alguno dijere a este monte: Quítate y no vacilare en su corazón, sino que creyere que lo dicho se ha de hacer, se le hará”. (Marcos, 11.23).

La IV Bienal Iberoamericana de Lima (2002), se presentaba como la ocasión propicia para escenificar una confluencia paradójica entre lo pequeño y lo grande en una fórmula que apropiaba remanentes conceptuales y formales del minimalismo y del *land art*. Adoptando una pose comprometida de singular lirismo, el inspirador del movimiento aseguraba que “*era una situación desesperada y sentí que ella demandaba una respuesta ética, un gesto a la vez heroico y sutil, absurdo y urgente*”. Mucho más alarmante es el dictamen del curador al sentenciar que “*la fe es un medio por el cual uno se resigna en el presente para invertir en la abstracta promesa del futuro*”. Toda esta parrafada humanista es tan bella como tan falsa. Después de todo, la obra no es más que un metafórico y espectacular peine humano que se puede apreciar con agrado en una influyente revista neoyorquina, mientras ya nadie se acuerda de las dunas peruanas de Ventanilla, donde más de 70,000 personas viven sin electricidad, agua y desagüe.

Cuando la fe mueve montañas procuró conciliar extremos irreconciliables tanto en el plano humano como artístico. Aquí, los desequilibrios fluyen cuando se persigue vincular la calidez de un texto bíblico con una fría maniobra plástica. Antes que un contrapunteo orgánico, se genera un contrasentido entre el absurdo poetizado de la ficción y la realidad indomable de un espacio rural. En definitiva, lo que Alÿs y sus colaboradores establecieron con los 500 voluntarios encargados de mover una duna de 1,600 pies de largo a cuatro pulgadas de su posición original fue una relación de poder, revestida con las sutiles manipulaciones políticas del arte.

El artista y su equipo persuadieron a humildes estudiantes de arquitectura de un instituto politécnico cercano para articular la sublimación de una falsa metáfora de la vida. Esto significa que consiguieron estructurar una imagen concebida para darle la vuelta al mundo, propiciando un simulacro de movilización social actuado por los mismos protagonistas de la desesperanza. Quizás en esta “azarosa coincidencia” resida lo auténtico de la pieza. De lo que se desprende una moraleja crucial: La obra que más prestigio le ha reportado a este pícaro instruido es la que se apoya en maniobrar sin cargos de conciencia con la desdicha ajena.

Todo parece indicar que en el ámbito del arte contemporáneo es más rentable manipular en grande que pensar en grande. Por esta vía, se torna una empresa digna del nuevo Sísifo global aquello de *Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta* de Beuys, en 1965. Bajo estas condiciones de legitimación artística, poco o nada determina la falta de un desmontaje que revele la precariedad medular de lo virtuoso en apariencia. Esto conlleva a un quiebre de esa mínima ética que muchos postulan desterrar de la práctica artística actual. Entre tanto, numerosos artífices del circuito internacional seguirán perfeccionando su oficio de catadores de crisis terminales y utopías redentoras.

Suerte que el tiempo acaba por validar aquellas propuestas donde la intuición sana y perdurable prevalece por encima de la razón cínica y efímera. Es indiscutible que Francis Alÿs navega entre estas dos aguas con envidiable fortuna. Pero no debemos soslayar que lo puntual en su indagación sociológica es el azar travestido en opciones de lo estratégicamente correcto en materia de inserción artística. Aunque en el peor de los casos, sería pertinente optar por quedarnos con esas actitudes que se desvelan pensando en grande cómo manipular en grande el método que les permita desnudar a los causantes de las tragedias de nuestro tiempo, en lugar de a esas víctimas cuyos rostros se difuminan al instante en medio de la multitud.