

El laberinto bajo la montaña.

Resumen: La ponencia gira sobre el problema de la interpretación en obras de arte contemporáneo (entendido como proceso comunicativo donde la función poética es protagonista) que presentan una complejidad tanto en estrategias creativas como en su lectura. Como herramienta interpretativa se proponen metáforas a partir de la teoría de los sistemas complejos. Se toma como ejemplo el trabajo realizado para la III Bienal de Lima (2002) por Francis Alÿs, titulado: *Cuando la fe mueve montañas*. El tejido de dicha obra se plantea desde diferentes estrategias y desarrollos: se supone una obra para ser presentada dentro de una bienal, se supone un performance que promueve una experiencia artística en los participantes, se supone una producción que implica un guión para la elaboración de dos videos y un libro, supone una ambigua autoría entre un artista y un curador. A su vez la lectura es multifacética: es testimonio vivencial, se relaciona políticamente con la violencia peruana de la época Fujimori – Sendero luminoso, se presenta como una obra de arte contemporáneo, pertenece a la narrativa de Francis Alÿs como artista, se remite a la contemplación de unas imágenes de video y fotográficas, es un libro.

Entendiendo a la información como el conjunto organizado de datos, la producción y transmisión desmesurada de estos hace difícil poder construir archivos que funcionen, que operen, es decir, que nos permitan un consenso de entendimiento. Es difícil evitar que nos sumerjamos en una ausencia de memoria frente a la necesidad de olvido que nos permita sobrevivir al bombardeo incesante de los medios de transmisión. Sumergidos en lo líquido de nuestro mundo cultural, metamorfoseamos para la supervivencia e ideamos estrategias para habitar nuestro espacio-tiempo y comunicar con el de los demás. Pero como sugiere Sloterdijk, “los archivos y los archivistas han asumido la sucesión de los humanistas”, debemos escuchar “... la opinión de que nuestra vida es la confusa respuesta a preguntas que hemos olvidado donde fueron planteadas”, o que quizá el sótano del archivo se convierta en el claro del bosque heideggeriano que nos abra a una nueva comprensión del mundo separada de metafísica y tecnología (Sloterdijk 85). Interpretar y comprender se nos plantea como una dinámica continua de tejido intelectual.

Si llegáramos al planeta del geógrafo que nos describe El Principito encontraríamos a un archivista bastante desconcertado ante la aparición de un libro que documenta el desplazamiento de una montaña, ¿Dónde tendría que ubicar esta información? La figura del geógrafo no se limita a testimoniar sobre la tierra, sino que es metáfora de los conocimientos que tienen la solidez de la piedra capaz de construir basamentos. El libro en cuestión documenta una obra de arte (esto daría algo de tranquilidad al sabio encargado del archivo): por invitación en el 2002 a la tercera Bienal de Lima, el artista de origen belga, Francis Alÿs, se propone mover una montaña como testimonio de fe. O por lo menos así podríamos entender lo que se propuso al titular su trabajo “Cuando la fe mueve montañas”. Para esto busca un lugar donde pueda llevar a una escala más modesta su objetivo y escoge una duna en los alrededores de la ciudad de Lima. Convoca a voluntarios a colaborar en la acción, la mayor parte estudiantes de la Universidad Nacional de Ingeniería de Perú, para posteriormente alinearlos en jueves 11 de abril, darles palas y comenzar a mover arena para que en la acción de “peinado”, la “montaña” se desplace un centímetro o dos al final del ascenso y descenso. Simultáneamente colocar tres cámaras para registrar el proceso. El libro viene acompañado con un disco de video digital. Posteriormente en la sede de la bienal, se presentó la

documentación de la obra que, una vez terminada, empezó a modificar el viento del Pacífico. Las reflexiones y escritos que giran alrededor de dicha experiencia y de los protagonistas también se encuentran en el libro, que va a ser publicado tres años después.

Saint-Exupéry presenta al geógrafo-archivista como un personaje viejo tras un gran libro y una lupa en su mano, a la espera de exploradores que le informen ante la imposibilidad de moverse que se impone en su oficio. Esto debe cambiar ante el nomadismo de modelos y definiciones, recurriendo a la elaboración de mapas donde se describe la experiencia de una ruta entre muchos posibles recorridos, tanto cuando nos movemos entre los productos de la cultura, donde aparecen obras de arte que se plantean como el movimiento de una montaña mediante una fe que no es teológica, hasta el archivo mismo de la cultura que se plantea como fuente constante de inteligencia, entendida etimológicamente, es decir, el “lugar” donde desarrollamos la competencia que nos permite escoger entre posibles significados de una lectura¹.

Tomando como punto de partida la descripción que hace Eco respecto al texto estético y considerando que “dicho texto representa un retículo de *actos comunicativos*, encaminados a provocar respuestas originales”² ¿En donde podremos encontrar cual es la obra propuesta por Alÿs? ¿Cómo poder leer la arena o escrutar la memoria precaria del desierto limeño? ¿Serán acaso los dibujos manufacturados por Alÿs para poder comunicar su idea? ¿Será el guión de un performance? ¿O la documentación presentada en un libro que testimonia una mañana de trabajo de 500 personas? La obra de Alÿs aparece como un ejemplo de esa retícula de actos comunicativos que se plantea desde los análisis de “apertura” que se reafirma en la obra de arte contemporáneo y quizá la respuesta a las preguntas sería “todas las anteriores”. Queda rebasada la posibilidad de análisis estructuralista del texto a partir de solo dos ejes, pues el conjunto guión-performance-obra plástica-libro cambia su presentación al momento de pensarlo como programación, como participación, como elemento de contemplación o como lectura de literatura e imagen. Al explicar el trabajo como la producción a partir de un guión, automáticamente entra en contradicción con su concepción como un performance. La planeación para filmar una acción donde el sentido construido de manera horizontal remite a ver una acción política sin objetivo, que se presenta como metáfora de lo que implica un máximo de esfuerzo con un mínimo de resultado. Pero el performance modifica la percepción de la cotidianidad del participante, obteniendo así un máximo en los resultados a su vez multiplicado por el número de participantes. Las contradicciones que se presentan al remitirnos a un eje vertical también son evidentes entre el guión y el performance: el primero busca estructurar estrategias de eficiencia para que la producción (que tiene una clara resonancia con las películas de Warhol) se lleve a cabo de manera ordenada en el tiempo, mientras que en el performance, el

¹ El verbo latino *legere*, en principio es “escoger”. Pero se entiende la lectura como un acto intelectual de elección y combinación de unos grafemas para extraer un significado, de ahí que signifique también leer. El prefijo de *intellegere*, no es *intus* (hacia el interior), sino *inter*. Se trata de una preposición empleada como *preverbo*, formada por *in + ter*. -*Ter*- es un sufijo contrastivo indoeuropeo que marca oposición o contraste entre dos elementos, de ahí que *inter* signifique “entre” (situación en medio o “en el interior” de dos). *Intellegere* es la capacidad de elegir entre las alternativas de un contexto para quedarse con la correcta y la mejor, es entender, es ser capaz de discernir entre lo uno y lo otro, es conocer, comprender, reconocer entre varias cosas y ser capaz de aislar significados e interiorizarlos. Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 2011).

² Según Eco, el texto estético supone una manipulación de la expresión que lo particulariza, una especificidad del manejo e intenciones del lenguaje, el contenido provoca y es provocado en un reajuste que le da un carácter ideosincrásico y *original*, produciendo con frecuencia un *nuevo tipo de visión del mundo* y una particular proceso de emisión donde: “el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de *actos comunicativos*, encaminados a provocar respuestas originales (Eco 416)

tiempo de la obra comienza desde el momento en que Alÿs recorre por primera vez las calles de Lima, tomando un desarrollo aleatorio, donde las intuiciones van determinando cual va a ser la propuesta a presentar en la bienal, así sea en el momento de alinear a 500 personas y ponerlas a trabajar “codo a codo”.

Las contradicciones se evitan al entender la obra como un sistema que se auto-organiza, en el cual la multiplicidad de flujos tiene la capacidad de retroalimentarse mutuamente. Determinar el momento exacto en que se diferencia como un proyecto artístico es difícil, al igual el identificar un solo protagonista: la empresa se encuentra estrechamente relacionada con Cuauhtémoc Medina, historiador de arte, quien es invitado a realizar la curaduría de la representación mexicana a la III Bienal de Lima³. Aparece la primera membrana que filtra al artista que será invitado y una simbiosis de mutua conveniencia entre artista y curador. Se elige al artista del cual se sabe que participará “correctamente” con un criterio curatorial, determinado previamente por la invitación, a Medina por el curador general. Una cadena que se ancla en Luis Lama como organizador de la bienal o de Gustavo Buntinx, quienes le imponen un sesgo dado al evento que busca promover el arte contemporáneo en Lima. Debatir sobre la situación actual del arte contemporáneo puede ser lo mismo que debatir sobre la crítica histórica y práctica curatorial, como lo sugiere Justo Pastor Mellado⁴. Y si bien la idea intuitiva de la obra la proporciona Alÿs, es Medina quien echa a andar la obra como empresa. Y es una empresa a largo plazo, ya que el libro no se limita a ser un reporte documental, sino que, motivado por la obra, promueve diálogos entre los protagonistas y Gerardo Mosquera, personaje destacado en los debates sobre el arte contemporáneo (fecha en septiembre del 2003). La mediación del curador no se limita a una selección, sino que determina la actualización y reconstrucción del proyecto como parte de la visión que promueve en su consolidación profesional. Algo similar se puede determinar con el artista, que se explica con las mismas palabras de Alÿs:

“Como artista uno tiene una narrativa propia que ya está en marcha. Voy a Lima en un momento determinado de su historia, y me encuentro con una situación dada. Esta conciencia entre tu narrativa usual y la nueva situación es la chispa que provoca una serie de conexiones mentales que llegan finalmente a la propuesta concreta de un proyecto físico. Este encuentro fortuito de una persona, un lugar y un momento suelen provocar una aceleración intelectual que al mismo tiempo te hace revisar tu propio discurso. O no. Si no tienes una respuesta pertinente, es como en el póker: más vale pasar.” (Alÿs y Cuauhtémoc 95)

Aunque en este caso, el que respecta a la aportación creativa del artista, las selecciones que alimentan el sistema se extienden a un hábitat que rebasa el establecimiento del arte. En el caso de la relación curador-obra, se gestionan los intercambios dentro del ámbito cultural específicamente artístico, mientras en el segundo caso, se invierte la dirección de flujo,

³ En el 2001 Medina había publicado, junto con Thierry Dávila, el catálogo de la exposición realizada por Alÿs en el Museo Picasso de Antibes.

⁴ “Pues bien: durante los días 18 y 19 de abril tuvo lugar en la Casona de San Marcos el coloquio de la III Bienal de Lima. Si revisamos la lista de los doce participantes, al menos cinco habían coincidido en Santiago, en noviembre del año pasado. Por cierto, el tema era prácticamente el mismo, solo que con otro título: situación actual del arte contemporáneo. Es decir: crítica histórica y práctica curatorial.” (Mellado)

gestionando los intercambios de lo específicamente artístico dentro de un ámbito cultural extendido a una región geográfica (lugar y habitantes).

Otros aspectos que definen la obra, se presentan como flujos que corren en conjunto, cruzándose, determinando las elecciones en la construcción de la obra y en su lectura. La parte “prosaica” u operativa que permite ver la obra como una empresa en el sentido económico de administración de recursos y producción, se podría ver principalmente en el guión. La presencia de tres cámaras y de Rafael Ortega (director de cine, fotografía y medios electrónicos) otorga a la obra un parentesco audiovisual. De esta manera, no solo el guión, sino algunas estrategias de producción provienen del cine. Son significativas las palabras de Ortega:

“Un personaje que siempre me vino a la mente en las conversaciones con Francis es el cineasta David Lean (*Lawrence de Arabia*, *El puente sobre el Rio Kwai*), cuya obra es icono de la épica cinematográfica, a quien en una entrevista le preguntaron que cómo hacía esas escenas con miles de extras, y David Lean decía: “Es muy fácil: me paro, le explico a la gente lo que tiene que hacer, digo ‘corre cámara’, ‘acción’. La gente lo hace y digo ‘corte’.” Esto me parece importante cuando hay claridad en la línea argumental de una acción, entonces todas sus etapas se suceden naturalmente, por que la acción, el guión, y la idea van, de alguna forma, atravesando obstáculos, perforando todos los niveles y entonces pueden llegar al fin. A la documentación.” (Alÿs y Cuauhtemoc 75-77)

Es evidente que para Ortega, se trata de extras, más que de participantes de una acción. La dimensión poética la aporta toda la concepción desde una dimensión artística, como performance. Si bien, pasado un momento revolucionario, el performance ya pertenece a una norma, donde, si bien la obra tiene un carácter efímero, bien es sabido que le trasciende una parte material en la documentación producida a partir de él. Dentro de esta tipificación, también se cuenta la intención de integrar a terceros en la producción de la obra, rompiendo así la distancia que establece la presencia del espectador de una representación, vinculando la acción artística a la vida, enriqueciendo con una dimensión ludica a la cotidianidad racional. El performance aparece como una experiencia artística que amplía las posibilidades de vida del ser humano⁵. Revisando referencias sobre la Bienal de Lima, dentro de la aleatoriedad de Google aparece esta participación de Juan Pablo Monteverde en el Seminario Contexto – Familia, donde escribe sobre la difícil aplicación de la Convención sobre derechos de la infancia y como la obra de Alÿs sirve de disparador para reflexionar de manera particular.

... “El segundo episodio que recogí en Lima fue ir a la Bienal de Pintura en una Estación de Ferrocarril; había un artista que exponía una experiencia, la exposición correspondía a un video y a una cantidad de documentos pero se llamaba Mueve una duna, él organizó para la Bienal que una cantidad de voluntarios corrieran 500 metros de una duna cercana a un poblado. Como expresión y como hecho lo documentó. Se llamaba “Cuando la fe mueve montañas”.

... “debemos tener una fe enorme para mover una montaña como es el sistema de creencias nuestro acerca de los niños y de lo que necesitan los niños.

⁵ La ausencia de dimensión poética, como la plantea Morín, es fatal: “A través de la trilogía de la mente, la afectividad, la pulsión, a través del gran bucle que religa y opone racionalidad, afectividad, imaginario, mito, estética, ludismo, consumación, el ser humano vive su vida de alternancia de prosa y poesía en la que la privación de poesía es tan fatal como la privación de pan.

Hay que cambiar el sistema de creencias sobre la niñez y sobre la infancia”. (Intituto Interamericano del Niño)

Monteverde ejemplifica como las obras de arte no son indiferentes a la memoria, se encuentran involucradas al recuerdo, el olvido y a la invención. Definitivamente es una lectura activa frente a una obra artística. De los involucrados se espera algo similar. Subyacente en la obra se encuentra una alusión política, no solo al activismo guevarista común a los ámbitos universitarios latinoamericanos, sino a la confrontación con una fe debilitada por la miseria monetaria y la sombra aún reciente de la erradicación de Sendero Luminoso por el saliente Alberto Fujimori en el 2000. Pero no se limita a un contenido panfletario o a caer en la “neurosis latinoamericana del ‘arte político’” que condena al artista a “...no hacer más preguntas sino reproducir las que dicta la muy elemental política que Latinoamérica produce” (Alÿs y Cuauhtemoc 97). El mismo Alÿs comenta:

“No tengo un discurso literalmente político, o una “posición”; pero sí, creo que es una dimensión con la que cuento fundamentalmente a través de un imaginario poético, con todas las paradojas y conflictos que esto suele provocar. Ahora, ante una situación política extremadamente cruda e inmediata, trato de introducir un paliativo, una especie de bálsamo”. (Op. Cit. 95)

Este bálsamo donde confluyen poética y política se podría definir dentro del acto puro, donde, como lo describe Medina:

“Una de las cosas que aprecio de la pieza es que su convocatoria afirmaba de manera transparente la futilidad del acto que se proponía, cosa que no se permitieron jamás los guevaristas. Esa misma honestidad acerca de la “futilidad” de esta pieza fue, me parece, lo que permitía comentar acerca de la noción de “esperanza” como calidad política en sí misma, independientemente del objetivo a lograr.” (Op. Cit. 105)

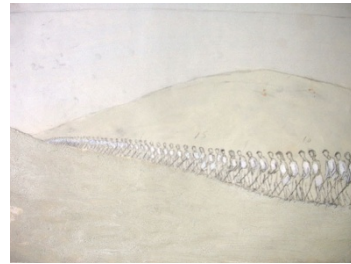
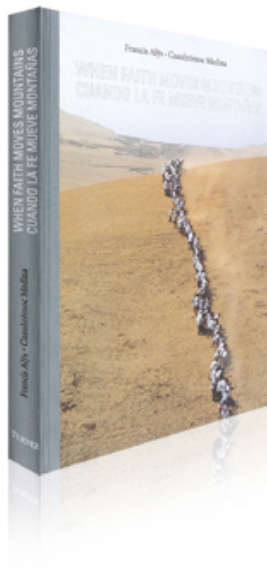
La idea de futilidad acompaña el imaginario poético de Alÿs. Activa el gran bucle al que hace referencia Morín, que religa y opone racionalidad, afectividad, imaginario, mito, estética, ludismo, consumación⁶. Al revisar en el libro algunos testimonios de los participantes, se nota el énfasis en la experiencia de fatiga, comunidad “hombro con hombro”, júbilo de un reto ganado. Esta parte emocional hace que la política sea vivida como la interacción con el otro, más allá de una posición ideológica, que se pierde en la indiferencia al observar la falta de memoria del peruano: en la actualidad se presenta en candidatura presidencial Keiko Fujimori, hija de controversial presidente Alberto Fujimori (1990-2000), que busca el remplazo al reelecto Alan García, cuestionado por su primer mandato (1985–1990) donde se sufrió una fuerte crisis económica con hiperinflación y cargos de corrupción.

Queda abierto el análisis detallado del libro lanzado por editorial Turner que publica una edición bilingüe de “Cuando la fe mueve montañas/When Faith Moves Mountains” en el 2005. Como autores figuran el artista Francis Alÿs junto con el crítico y curador Cuauhtemoc Medina

⁶ Ver nota de pie de página numero 5.

e incluye al inicio un cuento corto de Augusto Monterroso, además de textos por otros autores⁷. En él se encuentran fotografías y otros documentos del proyecto, junto con los dibujos elaborados por el artista. Lo que podría destacar al respecto, es que sirvió como base para elaborar este texto.

JUAN CARLOS BERMÚDEZ RODRIGUEZ
Tepoztlán, 23 marzo 2011



⁷ Extraído de “la oveja negra y otras fabulas, es el cuento de Monterroso “La fe y las montañas”. A los otros textos se hace referencia a: Saul Anton (Crítico de arte), Susan Buck-Morss (*Professor* de Filosofía Política y Teoría Social - Cornell University), Gustavo Buntinx (historiador de arte, crítico y curador peruano.), Lynne Cooke (Curadora), Corinne Diserens (Crítica de arte), Gerardo Mosquera (Crítico y curador cubano) y Rafael Ortega (Cine, fotografía y medios digitales).

Bibliografía

Alÿs, Francis y Medina Cuauhtemoc. Cuando la fe mueve montañas/When Faith Moves Mountains. Madrid: Turner, 2005.

Alÿs, Francis, Thierry Dávila y Cuahutemoc Medina. «Francis Alÿs. Catalogo de exposición.» Antibes: Musée Picasso, 2001.

Coromines, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 2011.

Eco, Umberto. Tratado de semiótica general. Trad. Carlos Manzano. Segunda edición 1980. México: Editorial Lumen, 1978.

Intituto Interamericano del Niño. «instituto Interamericano del Niño / OEA.» Seminario Contexto Familia/Intervenciones de los participantes. 20 de Febrero de 2011
<http://www.iin.oea.org/Seminario_Contexto_Familia/intervenciones_de_los_participantes_modulo_1.htm>.

Mellado, Justo Pastor. «Justo Pastor Mellado.» Mayo de 2002. Mapa de las artes: III Bienal de Lima (IV). 20 de Febrero de 2011
<http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/20020425.html>.

Sloterdijk, Peter. Normas para el parque humano. Trad. Teresa Rocha. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.