

A VECES HACER ALGO NO LLEVA A NADA UN ANÁLISIS DE LA OBRA DE FRANCIS ALÿS

Leonardi, Yamil E.

Rey, Laura

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen:

El siguiente trabajo abordará el análisis de la obra “Sometimes Making Something Leads to Nothing” o “Paradox of Praxis 1” (1997) del artista belga Francis Alÿs, la cual consiste en una performance realizada en México. El mismo se realizará a partir de las categorías de lo real y la realidad en relación al arte contemporáneo y su incidencia en la subversión de las reglas institucionales del arte y de la sociedad. Desde los aportes de Jacques Lacan, se buscará reconocer en la obra aquellos elementos referenciales que la acercan a la realidad, es decir, al contexto en el que está circunscripta, además de identificar en la misma un pasaje desde la realidad hacia Das Ding, lo real imposible de representar por ser irreductible a significantes.

Palabras clave: Psicología del Arte – Real – Realidad – Arte Contemporáneo - Performance

La obra

Francis Alÿs, nacido en Bélgica en el año 1959 y formado en estudios de arquitectura, se muda a Ciudad de México en el año 1987, a fin de asistir a las víctimas del terremoto de 1985, como parte de una iniciativa del gobierno belga y en concordancia con sus intenciones de evitar el servicio militar. A partir de este momento decide establecerse en el país y comienza su actividad como artista. En 1997 realiza la acción Paradox of Praxis 1, o Sometimes Making Something Leads to Nothing (A veces hacer algo lleva a nada/A veces hacer algo no lleva a nada)¹. La performance consta de un recorrido por la Ciudad de México documentado audiovisualmente en el que el artista empuja un gran bloque de hielo continuamente hasta que el mismo se derrite. El comienzo de esta acción implica un esfuerzo físico considerable, y, a medida que avanza, se vuelve más y más tediosa de realizar.

La obra de Alÿs halla su fundamento en lo experimentado por el artista en su estadía en México; el mismo presencia cómo, en la gran ciudad, los trabajadores mexicanos realizan labores extenuantes y monótonas que no responden a un fin u objetivo práctico personal, más que el cumplimiento de tareas alienantes impuestas. La acción es una reducción del concepto; el trabajo alienante se vuelve la tarea monótona de empujar el hielo, el fin continúa siendo el mismo.

Paradoja de la praxis entre la realidad y lo real

¹ Ver Anexo 1

En las prácticas artísticas contemporáneas, producto de una crisis del modelo de la modernidad y los sistemas de representación tradicional, se da un fenómeno que se define como “pasión por la realidad”, la utilización de elementos contextuales y referenciales para lograr la inserción e indistinción del arte y la vida (Hernández-Navarro, 2006). El fin de la ilusión institucionalizada del arte como algo lejano conlleva la elevación de la importancia y la conciencia de la especificidad del contexto y un acercamiento del arte al público, a la vida social y política. El artista contextual se posiciona en el centro de la realidad y produce desde ella.

En este sentido, la obra de Francis Alÿs surge desde el centro de la realidad misma, de su experiencia subjetiva de la realidad, y se plasma en ella, en las calles de la ciudad, se cruza e interactúa con los transeúntes, habitantes del paisaje urbano. La escultura minimalista de hielo se encuadra dentro de la esfera de las cosas y el lugar del pensamiento (Pérez Peña, 1984). En este primer momento, a pesar de la reducción metonímica de la obra a significantes “reales”, es decir, extraídos de la realidad, la misma se encuentra aún alejada de lo real o Das Ding, de la Cosa lacaniana; lo insinúa pero no lo muestra, bordea el vacío central que representa el sinsentido de la acción. Esto es lo que Recalcati reconoce en la estética del vacío de Lacan; la obra extrae un sentido nuevo de lo que representa para indicar lo representado por ser esto último irrepresentable. El arte, como proceso sublimatorio, en lo que respecta a la Cosa, “...la alcanza por la vía de una renovación de la percepción del objeto” (Recalcati, 2006). De esta forma, Sometimes Making Something Leads to Nothing funciona como organización del caos de lo real, lo que da pie, con posterioridad, al encuentro.

Durante las nueve horas de trayecto se genera un clima de expectación ante la fragilidad del límite entre la obra y la Cosa; al fin, la desmaterialización del objeto hace presente lo real, lo irreductible a organizaciones se libera paulatinamente del velo organizativo de la obra, de su configuración representativa. El derretimiento del hielo produce una ruptura con la monotonía, la distancia de lo real en estado ígneo se reduce y, finalmente, emerge en esencia. Mientras la función cuadro, como menciona Lacan, delimita el espacio de representación y separa la obra de lo real, la función mancha, como aquello que “agujerea” la representación, presente en el desvanecimiento matérico de la obra, posibilita esta emergencia anamórfica de Das Ding. Lacan afirma que el proceso mediante el cual pulsiones se elaboran de forma tal que se socializan a fin de satisfacerlas, aunque parcialmente, en objetos y metas superiores a las primeras, es decir, la sublimación, eleva el objeto a la dignidad de la Cosa. El objeto obra de arte, trazado a la manera narcisista del Yo, proveniente de lo irrepresentable de las pulsiones del artista, se encuentra con el espectador y lo interpela de tal forma que llega a suscitar las mismas pasiones y sensaciones inexplicables. En este caso, el objeto se desmaterializa, solo queda la Cosa y la sublimación no encuentra mayor equivalencia que en la obra de Alÿs, en la cual hacer algo no lleva a ningún lado. La obra no resulta tan paradójica; la fuerza motriz, el deseo, surge de la insatisfacción para plasmarse en una obra que, a fin de cuentas, acaba en insatisfacción y frustración o satisfacción parcial (Mendoza Torres, 2017).

La des-solidificación del hielo y su reconversión en agua ilustran perfectamente el concepto de lo real; el retorno al mismo lugar, siempre de una forma diferente. Lo real es irrepresentable, la única alternativa es repetirlo y en esa repetición es que el sujeto se halla angustiado ante el vacío de la obra de arte. Un arte donde el exceso de lo real se convierte en defecto, donde nada queda por ver y la mirada se frustra. De la

presencia de lo real en el arte surge lo antivisual, la desaparición de todo lo que hay por ver, porque “Si lo Real es también el punto de ruptura del discurso y la fractura del lenguaje, el lugar de lo innombrable, donde la palabra naufraga y surge el silencio, donde uno debe callar; el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real” (Hernández-Navarro, 2006).

Las nuevas estrategias del arte utilizadas por Alÿs se basan en la negación de la percepción, pero no se trata en su obra de una negación lisa y llana, sino de una progresiva, una que lleva desde “algo” hacia “nada”, desde el objeto a la Cosa. El retorno de lo real en la obra puede asemejarse a lo planteado por Freud respecto de lo Ominoso, en tanto lo siniestro es considerado aquello consabido de familiar que, debiendo permanecer oculto, velado, retorna de un modo nuevo, desconocido en su renovación. La frustración, parte fundamental en las obras del artista belga, sería aquella angustia de la que habla el psicoanalista, presente en el encuentro con la repetición no deliberada de una situación. No deliberada en tanto la búsqueda de placer caduca en el momento en el que se llega al centro de lo real, mientras que, por el contrario y deliberadamente, lo que busca el performer es la inmersión en lo real, la angustia traumática de verlo todo y finalmente no ver nada.

Pérez Peña afirma que los objetos no están imbuidos de las características sensibles que las personas aplican sobre ellos, que lo que se ve no es el objeto en tanto objeto, sino lo que del objeto debe ser para satisfacer las necesidades de aquel que los percibe. En cuanto el objeto cambia y lo real aparece, la satisfacción muda en frustración. En lo que respecta a la pulsión, el objeto sirve para alcanzar la meta de la misma. La movilidad de la investidura de la intensidad de la pulsión en distintos objetos evita la fijación; en este sentido, la desaparición de la obra no debería suponer, como es el caso, displacer, puesto que podría desplazarse la investidura del objeto hacia otro. Pero lo que causa la frustración es, en este caso, la pérdida de un placer proveniente de la racionalización de las pasiones en cuanto la Cosa sale a la luz y genera una ruptura siniestra dentro de la realidad. Como ante la presencia de lo sublime, la obra da cuenta de la finitud de aquel que la mira, el espectador se encuentra al mismo tiempo con lo real y con sigo mismo, toma conciencia de su pasado ontológico y se retrotrae al vacío, a un estadio pre-ontológico que no puede aprehender.

Los tres registros de Lacan en la obra de Alÿs

La obra de Francis Alÿs anuncia su propio fin; es una de esas veces en las que hacer algo no lleva a nada. El ser, lo real de la obra, solo puede ser designado en la misma por medio de significantes simbólicos impuestos por Otro, y una vez que es significado se indica su finitud; el significante mata, pone un nombre que dejará de ser pronunciado. El significante significa un velo para lo real, y “Lo que se halla no es en sí un objeto, sino algo establecido a priori a partir de la gestión imaginaria” (Pérez Peña, 1984). En el momento en el que el hielo se derrite, la obra se desprende de lo simbólico imaginario, pasa de la realidad a lo real, lo que no es susceptible de ser conocido. La obra es un retorno de lo real en tanto parte desde el Ello, lo inconsciente de su motivación, se materializa por medio del Yo y se desmaterializa nuevamente más allá de la reducción al conocimiento, es decir, la realidad. No hay elaboración del conocimiento que pueda capturar el saber.

La frustración es un elemento recurrente en la obra de Alys; en el año 2002 realizó una acción que requirió de alrededor de quinientos voluntarios, en Lima, Perú. La performance titulada “When Faith Moves Mountains”² consistió en un acto colaborativo con el fin de mover una duna de arena. Durante el curso de un día, los voluntarios y el artista lograron mover el montículo apenas unos centímetros. El contexto político-social del país fue lo que inspiró la obra; el gobierno represor de Fujimori y el clima de tensión social en el que el “máximo esfuerzo” produce un “mínimo resultado”.

El cuerpo como materia del arte es una característica fundamental en este tipo de obras; el cuerpo, el organismo como real, surge separado de lo simbólico del sujeto, debe ser recibido en el Otro que lo antecede, es decir, “el sujeto es lo que representa un significante para otro significante... La falta en ser de lo simbólico hace que el sujeto se imagine un cuerpo” (Sauret, s/f). La obra surge desde la representación imaginaria del cuerpo como motor, y una vez que acaba la acción, el cuerpo reaparece.

Más allá de la nada

Si el conocimiento, en tanto organizador de la realidad, no puede capturar el saber, lo real, y el develamiento de lo real produce angustia y frustración por significar una fractura siniestra de la realidad, podría hacerse la pregunta ¿Por qué continúan siendo estas prácticas contemporáneas aceptadas y explotadas en el campo artístico? Freud responde a esta cuestión en Más allá del principio de placer de múltiples formas, y tal vez las respuestas que atañen al arte de esta índole y a la obra en cuestión son las últimas que Freud da a la utilización de lo implacentero en la representación simbólica. El esfuerzo elabora y procesa psíquicamente lo angustiante para apropiárselo y utilizarlo con el fin de una ganancia de placer de otra índole; el goce, tendencia más originaria al principio de placer, independiente de él. En este orden, la frustración de las obras se equilibra con la capacidad de entender que hay algo en ellas que es inaprehensible. El artista y el espectador truecan displacer por placer por medio de un razonamiento lógico de lo angustiante.

En conclusión, puede apreciarse como, por medio del compromiso político-social, el artista belga parte de la realidad y hace emerger con sus acciones lo Real; pasa del bordeamiento del vacío central de la cosa hacia lo antivisual, la emergencia de Das Ding en la incertidumbre de lo que hay por ver, en la nada visual que propicia el encuentro con lo real. El objeto desaparece, la obra se torna experiencia pura, pura sensación producida por lo irreducible a significantes.

Bibliografía

- Freud, Sigmund, 1919, Lo Ominoso, en Obras Completas, vol. VXII.
- Freud, Sigmund, 1920, Más allá del principio de placer (apart. II)
- Hernández-Navarro, Miguel A., 2006, El arte contemporáneo, entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro, en Revista de Occidente, N° 297.
- Mendoza Torres, Alberto Isaac, 2017, El deseo, el camino en la búsqueda de lo perdido, <http://diariotiempo.mx/opinion/opinion-deseo-alberto-isaac-mendoza-torres/>

² Ver Anexo: 2

- Pérez Peña, Eduardo, 1984, Lo real y la realidad, Revista de Psicoanálisis, APA.
- Phaidon ed., 2014, The Art Book, pp. 14
- Recalcati, Massimo, 2006, Las tres estéticas de Lacan, en Psicoanálisis y Arte
- Sauret, Jean M., sin fecha, Lo real, lo simbólico y lo imaginario, en Fundamentos de Psicoanálisis.

Anexos



(1) Sometimes Making Something Leads to Nothing



(2) When Faith Moves Mountains