

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

VIDEO Y PASIVIDAD

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
MÓNICA ESPINOSA GALICIA

DIRECTOR DE TESIS
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
(ENAP)

SINODALES
DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVINA
(ENAP)
MTRO. PAVEL FERRER BLANCAS
(ENAP)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(ENAP)
LIC. PATRICIA SORIANO TRONCOSO
(ENAP)



MÉXICO, D.F. MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias

— Elia quien más allá de su comprometida labor académica, cito, me ayudo a reafirmar un amor propio vivido con inteligencia y apertura, a sentir la vida hasta los huesos y no dejar por ello de comprender el corazón de los otros.

— Luis Alberto Fonseca quien con gran entusiasmo me revelo el universo Maurice Blanchot.

— los apoyos de Conaculta y Centro Multimedia, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, especialmente a Joerg Stegmann y Ana Jermolaewa y la Universidad Nacional Autónoma de México.

—Mi familia (Ana, Lourdes, Manuel, José Manuel Espinosa, Silvia Galicia, Totoro Schwarz, Urs y Wolfgang Lugmair) y amigos (Alejandro Anguiano, Gustavo Arroniz, Michel Blancsubé, Isaura Contreras, Alex Dorfsman, Alisarine y Jaqueline Ducolomb, Kerstin Erdman, Christian Ertel, German Faustro, Marco Antonio Lara, Neko Ludd, Jerónimo Hagerman, Roger Adam, Iliana Ortega, Rodrigo Hernández, Lis y Uli, Yohanna M. Roa, Iván Mejía, Rita Ponce de León, Donovan Soriano y Mercedes Vidal), por estar ahí y respetar mi propio desastre y aprendizaje.

Aviso.

En la noche, un automóvil decide pausar ante la eminente falta de orientación, algo –no sé qué– proveniente de otra parte insinúa que estamos perdidos, sucede que nos aborda el desastre, no ese sentimiento en el que se piensa que ahora sí nos ha llegado el fin, sino ese desastre que siempre ha estado ahí aún en nuestros momentos de goce, eso que provoca y soporta aquello que acaba únicamente para que en cuestión de segundos vuelva a repetirse una y otra vez, una y otra vez y así haga posible que algo nuevamente suceda no importando su éxito o fracaso, no tomando en cuenta tan siquiera que estemos presentes para constatar su existencia. No en vano, aquella carretera «que por un momento, sostuvo nuestro vehículo» con sus decenas de cráteres atesora su propia sinceridad.

Atrás han quedado seres valiosos, otros no tanto, cada cual elije su propio tránsito y ninguno es mejor que otro, yo por mi parte, tomo amorosamente la mano de Maurice Blanchot «(el), sin acento y sin mayúsculas», leyéndolo acumule una cantidad increíble de energía, el caminante con quien decidí emprender este paseo y quien en algún momento exigió su propia reducción, una especie de anonimato «si te encuentras en el camino a tu maestro, mátaló, pronuncia un escrito zen». Habría entonces que aceptar su presencia como un invisible, como esa voz proveniente de otra parte, como una albanene suelto y sin ataduras en el texto; porque el «desde su propio movimiento» no es ningún abanderado de nada y como tal, no nos promete ninguna victoria ni mucho menos revela soluciones claras ni insinuadas. Su enseñanza es tal vez exponer que no hay ninguna posibilidad de aprensión y convocarnos a notar que lo exterior es a través de un vasto rodeo, una forma de lo interior, de ante mano una

forma de extrañeza, un estar al margen, incluso de nuestra propia falta de certeza. A (el) no le interesan las verdades absolutas, habrá sin embargo, otros que las persigan con tal fuerza y claridad a los que definitivamente no intento contradecir; a ellos, me parece, la tradición y convención les ha dado su propio espacio de existencia.

Empero, lo aleatorio, el derecho al error, a la incertidumbre, a la ingenuidad, a la ignorancia, al fracaso, a lo insignificante, a la decepción prevalecen mientras (el) poco a poco reclama su propia desaparición. Utilizo y parafraseo una cita antes ocupada también “estamos reducidos a un dilema, muy de temer: o bien hablar del Texto de acuerdo con el código convencional del escribir, es decir, seguir siendo prisionero del ‘imaginario’ del sabio que pretende ser; o bien entrar en el juego de la infinitud de la enunciación, en una palabra, ‘escribir’ (lo cual no quiere decir simplemente ‘escribir bien’), sacar el ‘yo’, que cree ser de su concha imaginaria, de su código científico, que protege pero también engaña, en una palabra arrojar el tema a lo largo del blanco de la página, no para ‘expresarlo’ (esto no tiene nada que ver con la ‘subjetividad’), sino para dispersarlo: lo que entonces equivale a desbordar el discurso normal de la investigación”. El pacto radica entonces en sorprendernos con nuestra propia vulnerabilidad. Lo común es que la gente salga corriendo o simplemente elija mirar de lejos, pero en una ocasión un artista corrió en medio del desierto persiguiendo remolinos se introdujo en uno y una vez ahí adentro acompañó a esta presencia moviente él también bailando, el artista-remolino, el escritor-remolino, habría entonces que suponer también la existencia de lectores-remolino.

Este es un texto decididamente plagado de otros seres, de errores, de faltas voluntarias, de equivocaciones legítimas, de imposibilidades aún de etiquetar una bibliografía que

defienda en el fondo que?. Es un texto amoroso y como tal muy poco y a la vez mucho delata su existencia misma, me gusta pensarlo casi como un saludo inui, evidentemente cómodo y nada innovador, procurar en el fondo un agradecimiento con los que ahora son una especie de cómplices, a sabiendas incluso de que todos «incluyéndome» hemos en algún momento de abandonar el espacio de comodidad en el que hicimos fuertes conexiones unos con los otros.

Quería «y hablo en pasado, porque es muy posible que tal vez algo ya haya cambiado en este momento y en este lugar», exhibir la incomprendibilidad como una herramienta honorable de toda obra artística o no, quería, a través de algunos de los ensayos admitir su frecuente falta de éxito con toda franqueza, admitir que en el texto como en toda acción entre el mundo con nosotros a menudo se simpatiza mejor cuando algo no queda del todo claro. Me complace, por lo tanto, no ser “dueño” de esta información sino sólo el anfitrión momentáneo de esos acontecimientos derivados de algún otro lugar.

Monika Schwarz

Contenido

Son Fischli y Weiss más que simples personas ?	El peso del mundo / Roman Signer	Make a soup	A la Borda! / Tacita Dean	Noche Blanca / David Claerbout
		Imposible hablar de Maurice Blanchot		
	En este momento en este lugar: lo sublime contemporáneo		Querpo maníaco. Querpo acontecimiento / Sam Taylor Wood	
Los otros / Janet Cardiff			Intermedio / Bruce Nauman	
	Noticias de una enana Blanca / Bas Jan Ader	Estimado Roberto / Roberto de la Torre		Entre pasos / Sharon Lockhart
Decidí regresar, no hago más que reorganizar-lo, les dejo a cambio mi inquietud / Edith Dekyndt				Porque Blanchot?

Este texto fue impreso en La Ciudad de Mexico en
mayo de 2013.

NUESTRA CULTURA ESPECTRAL DEBE MUCHO A ESTA CREACIÓN DE FRONTERA, A ESTE MODO DE ENTENDER AL HOMBRE COMO AVENTURERO QUE SE AFANA EN TENDER PUENTES SOBRE EL VACÍO DESCONOCIENDO SI LLEGARÁ JAMÁS A LA OTRA ORILLA, O TAL VEZ, SABIENDO DE ANTEMANO QUE NO LA ALCANZARÁ, PERO EXCITÁNDOSE CON LA IDEA DE LA CONSTRUCCIÓN. LE DEBE PARTE DE SU ESTIGMA, Y SIN ELLA, APENAS SERÍA POSIBLE COMPRENDER LA PORTENTOSA ESTELA DE MARAVILLAS Y DESASTRES QUE LA INCITACIÓN SACRÍLEGA HA DEJADO TRAS DE SÍ. Y SIN EMBARGO, PROMETEO Y SU TRAGEDIA -JUSTO HABLAR DESDE UN PRINCIPIO, DE TRAGICOMEDIA- ESTAN SÓLO ESO QUE LLAMAMOS OBRA DE ARTE. UNA REPRESENTACIÓN, POR TANTO UNA SIMULACIÓN. UNOS HOMBRES HAN SIMULADO UNAS IMÁGENES DEL MUNDO Y DE SÍ MISMOS PARA QUE LOS ESPECTADORES A SU VEZ CONVERTIDOS EN SIMULADORES LOS HAYAN ASUMIDO Y PROPAGADO A TRAVÉS DE UN ECO INTERMINABLE. NO SE IDENTIFICA UN ÁPICE DE VERDAD EN TODO EL PROCESO, DEL MISMO MODO QUE SERÁ ABSURDO TRATAR DE IDENTIFICAR E SONIDO ORIGINARIO. SÓLO CONTAMOS CON LA RESONANCIA, CON EL ECO. EN REALIDAD ESQUILO MISMO NO HIZO MÁS QUE REPRODUCIRLO. LA SOLEDAD, EL TERROR, EL DESAFÍO, PROCEDÍA DE LA NOCHE DE LOS TIEMPOS.

← Anónimo

En este momento, en este lugar*

(lo sublime contemporáneo)

* Koan Japonés

für mein Jan

UNO.

Nuestros perímetros cada vez se hacen más grandes.

La relación en cuanto al espacio se ha modificado radicalmente en este último siglo, el mundo ya ha sido observado casi en su totalidad, cada vez se descubren menos especies de animales, los viajes espaciales son ahora turísticos, algunas personas 5 pueden incluso comprar islas y fundar países, aún, la relación espacial con nuestro propio cuerpo ha ido cambiando más allá de las prótesis biomecánicas de funcionalidad, nuestros límites con el uso frecuente de los nuevos medios han agrandado nuestras 10 posibilidades sensoriales e intelectuales, casi en su totalidad, el mundo se nos muestra alcanzable pero también nuestra capacidad de asombro ha disminuido.

Los perímetros crecen, incluso ya no se definen con 15 exactitud: ¿cómo especificamos la línea entre el mar y la tierra que define nuestra geografía si las olas se mueven constantemente?. En el arte, todo está permitido, el romanticismo, las vanguardias, el land art y el situacionismo trajeron consigo el resultado 20 de introducir el mundo del afuera en el adentro, de tal forma que no hay salida posible, algo que en un principio parecía absolutamente ilimitado quedó regulado dentro de una caja de cartón. ¿Cuáles deberían ser las indicaciones sobre lo 25 sublime contemporáneo en un mundo donde el espectáculo y el exceso parecen eclipsar los conceptos sobre la otredad, lo inabarcado, el infinito y la imposibilidad?. Lo sublime 30

- facultades para procurar una satisfacción racional que, no obstante, sabemos que no obtendremos nunca. ¿Qué situaciones pueden suscitar la sensación de algo sublime en la actualidad, lo
- 5 inconmensurable, lo desproporcionado, por colosal o inabarcable, lo infinito también lo que tiene forma o contorno, es decir, todo aquello que por su propia naturaleza no puede ser a-prendido y por lo tanto no puede ser ni su-jeto ni ob- jeto?.
- 10 ¿Es posible concebir lo oculto, el silencio, la aprehensión de lo absolutamente grande, de lo absolutamente poderoso y exaltado?. Para Burke, así como para Kant (quizá los ecos más fuertes de este pensamiento), lo sublime estaba en relación
- 15 inmediata con la naturaleza, la cual por no ser ni abarcable ni dominable en su grandeza conduce a lo sublime. El primero estableció lo sublime en torno al sentimiento de un sujeto ante lo otro superior en términos de las sensaciones
- 20 y el segundo abordó las características de ese otro en tres planos, lo magestuoso, lo colosal y lo irreconocible; en todo caso ambos coinciden en un uso del término enfocado en el principio de lo inconmensurable, sin cálculo y sin medidas. Una
- 25 Potencia.

Así. Toda representación destinada a hacer ver esta potencia se muestra como insuficiente. Por cuanto lo sublime se inscribe dentro de las ideas que no tienen presentación, ni objeto. De allí, la imposibilidad de

30 expresión, la impotencia del lenguaje, el silencio se convierte, entonces, en la posibilidad de lo imposible, por lo cual, se hace preciso inventar alusiones a lo inconcebible que no puede ser presentado.

Hace apenas unos días atrás hablaba con un amigo sobre los finales de las películas en donde aparece en una toma abierta -generalmente de un paisaje- una persona que se alejaba caminando hasta perderse, nos conmovía la magia de esta visión, situación que nos revela de algún modo, cómo el paisaje y también de la misma manera, nuestra relación espacial en el mundo ha quedado tan manifiesta y expuesta que los grandes planos antes espectaculares de las películas y de algunas pinturas son perfectamente reconocidos y reducidos en nuestro imaginario; incluso el sentido mismo de la perdida y de la fuga. Un efecto frontera y/o diferencia cada vez más comprimido.

Este efecto de frontera siempre tiene la capacidad de instaurar un sentimiento espectral a las cosas, desde la invención de la escritura, los días en que Jesús viaja al desierto, los viajes de expedición científica: la borrosa definición de un rinoceronte como si se describiese a un unicornio, los manatíes con sirenas, los tentáculos del calamar gigante con serpientes marinas o los barcos de velas con pirámides flotantes. Distinguida es también la literatura griega o medieval donde los héroes tienen que atravesar territorios inhóspitos para conseguir el honor otorgado por alguna causa: Homero, Orfeo, San Brandan, Sigfrido, Lanzarote, Ivain o Alicia. Los experimentos del gato de Schrodinger son el resultado de una cuestión de la frontera fisicomatemática y por lo tanto virtual; las pinturas desde los estudios de los artistas, mapas y ventanas clásicas de Vermeer, luego lo tácito del paisaje en sí con Cezánne, Kaspar David Friedrich, Dalí, Magritte y Richter, los autoretratos de Antonin Artaud, la inmanencia de los dibujos de Michaux, la presencia

difusa de los mares de Hiroshi Sujimoto, el letargo y al mismo tiempo huída de Antonin Artaud a Africa, la práctica seppuku de Yukio Mishima o El extraño viaje de Chihiro, hasta recordar también la honorable
5 decisión suicida de escritores-filósofos que dicho sea de paso es mejor no nombrar. El efecto de frontera: desde las pequeñas a las grandes muertes: un encantamiento que al mismo tiempo es un andar, a veces inevitablemente corres a ese sitio, aunque
10 sepas que sólo acudes para presipetarte.

Sí, con este efecto de frontera la obra de arte y nuestra relación con el mundo ha quedado tan inmensurablemente abierta, abordada y conocida, libre a cualquier interpretación, ¿cómo es posible lo sublime
15 hoy en día? ¿en un mundo que nos ofrece la promesa del conocimiento, en qué situación es posible hablar hoy en día de lo sublime? ¿no es esta pretensión una visión absolutista de algo que de entrada es una visión particular?. ¿Lo sublime sólo puede sostenerse
20 por sí mismo en la medida en que es imposible su aprehensión, justamente cuando es libre, cuando algo ha sido rebasado?. ¿Y si esta libertad con la que goza el mundo contemporáneo ya no puede rebasarse? ¿Dónde
25 y cómo podemos hablar de lo sublime?. ¿en qué situaciones se puede aspirar a ello? ¿cuáles de nuestras fronteras aún no han sido tras-pasadas, reveladas?. ¿Algo queda por decir?

DOS.

Ignoramos casi todo.

Lo sublime localiza su uso histórico principalmente en el silo XVIII como una postura contraria a las nociones de categoría, orden y progreso, e incide sobre el significado de lo desconocido, de lo que no tiene orden, ni cabida; la expectación de un encuentro que abre los márgenes de nuestros límites para darle sentido a lo otro inesperado (la razón busca no encuentra, lo sublime no busca, encuentra); se sugería el encuentro con la naturaleza como el lugar donde primordialmente sucedía lo sublime, desde ahí la inseguridad y la incertidumbre de un “sujeto” actuaban ante lo otro inesperado por ejemplo la exposición ante una cascada, los límites de las montañas desde donde puedes sin nada que te obstruya ver todo en 360 grados, la profundidad de la noche o la vastedad del océano; acontecimientos de inseguridad acerca del espacio que nos rodea respecto a la pequeñez de nuestro ser enfocados principalmente en el encuentro con el paisaje.

El término de lo sublime en un principio se conecta con una sensación pero también con un sentido de lo mundano, reconoce en lo inabarcado y en lo infinito una posibilidad de encuentro con el mundo que evidentemente rompe nuestros esquemas y abre nuestros propios límites con lo que aparente conocemos e identificamos, en una vuelca de tuerca ante lo sublime inmediatamente nos hacemos anónimos existe algo o alguien más que siempre nos observa, algo más (inmensamente grande o

humildemente pequeño) está siempre detrás de nosotros y lo que mas nos conmueve es que no hay método que permita poder constatar su existencia. En Blanchot eso es transparente:

- 5 — quisiera saber lo que busca.
— yo también quisiera saberlo.
— ¿esa ignorancia no es demasiado desenvuelta?
— temo que sea presuntuosa. siempre estamos dispuestos a creernos destinados a lo que buscamos,
10 por una relación más íntima, más importante que el saber. el saber borra a quien sabe.
La pasión desinteresada, la modestia, la invisibilidad, he aquí todo lo que corremos el riesgo de perder sin ni siquiera saberlo.
15 — pero también perderemos la certidumbre (...)
— quizá. (...) están los que buscan con frivolidad de encontrar, incluso sabiendo que encontrarán casi necesariamente otra cosa que lo que buscan. están aquellos cuya búsqueda, precisamente carece de
20 objeto.
— recuerdo que la palabra encontrar, en un comienzo no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico o científico, encontrar es contornear,
25 dar vuelta, ir en torno a (...) hacer que dé vueltas, que ande.

Por eso es que la ignorancia, es un modo de actuar en lo sublime. Ignoramos casi todo, siempre hay un hemisferio de la tierra atento y otro dormido, más
30 aún la incomprendibilidad es el reconocimiento de nuestra fragilidad en el mundo, la aceptación que provoca la incertidumbre, un viaje sin orientación en donde las certezas poco son funcionales,

oscilando y no decidiéndose, lo sublime es una zona
extraña, indiscernible, indeterminable, inaferrable,
inapropiable. Pendula lo que está en peligro, lo que
carece de fundamentos sólidos, lo que se expone
al riesgo de la no-seguridad, de la no-conservación: 5
el mar puede ser bello, una tormenta en medio del
océano es sublime y de la misma manera una mesa
dispuesta en el desayunoador podría ser hermosa
e incluso tierna y cordial, dares cuenta entre tanto
orden de las aboyaduras de los trastes podría ser 10
un acto sublime. Lo cotidiano indudablemente no
le impone una forma o un uso a una materia vivida.
Se decanta más bien hacia lo posible, lo que aún no
tiene forma -lo que se construye o inacaba todos los
días. 15

El término “sublime” indica, desde una temprana
etapa la idea de oscilación, de un dejar de ser, en la
química y más precisamente en la alquimia se utilizó
frecuentemente para referirse al cambio del estado 20
químico de un elemento, así por ejemplo sublimar el
metal es transformarlo en líquido, a menudo se pasa
siempre del estado más sólido al más ligero -liquido
o gaseoso- tal como hacen lo fantasmagórico;
también funcionó en el sentido
de purificación, hacer al germanio más puro y 25
evidentemente se le dio un uso con la idea de
transformar las propiedades mismas de algún
elemento en otro diferente, son en ese sentido
muy divulgados los intentos “fracasados” de
transformar el carbón en oro. Sublimar también 30
resulta lo contrario de conservar. Hay que seguir.
Dejar que las cosas existan. Hacerlas plausibles.
Exponerlas. Errarlas.

TRES

Sublime es ahora.

Lo inexpresable no reside en un allá lejos, en un otro mundo, en otra dimensión, éste no es más que un suceso, algo, un se exprese algo, como señalaría Blanchot, en este mismo conducir el texto pintor estadounidense Barnett Newman Sublime is now (Lo sublime es ahora), plantea la pregunta fundamental de este ensayo ¿Cómo se puede hablar de lo sublime hoy en día?. Si bien es cierto que una de las ideas primarias a partir de lo sublime es la experiencia ante el otro desconocido, lo que sucede a partir del sobre reconocimiento del mundo, es por un lado la banalización a través de pérdida de la experiencia misma asumida como indiferencia ante el espacio y las cosas que nos rodean que puede entenderse como un “dar por hecho” y, por el otro, el abuso a partir del sentido de lo sublime: una muestra premeditada de sobre exaltación y, por ende, una artificialidad.

Contra la pintura de su época que traducía lo sublime meramente como un recurso de la exaltación en sí en un modelo neoexpresionista de pinceladas sobadas y disueltas, Newman, se pregunta ¿por qué necesitamos lo exaltado, por qué seguir creando ese artificio, cuando en el aquí y en el ahora –en lo mínimo e inmanente- podemos localizar lo sublime de la obra?, de cierto modo tal vez estas son las mismas conclusiones a las que llegó el artista alemán Gerhard Richter respecto a su pieza Atlas (2000), una recopilación

LA CUESTIÓN AHORA ES QUE SI ESTAMOS VIVIENDO UNA ÉPOCA SIN LEYENDAS NI MITOS QUE PUEDEN SER CALIFICADOS DE SUBLIMES, SI NOSOTROS NOS NEGAMOS A ACEPTAR CUALQUIER EXALTACIÓN EN LAS RELACIONES PURAS, SI NOS REHUSAMOS A VIVIR EN LO ABSTRACTO, ¿CÓMO PODEMOS ESTAR CREANDO UN ARTE SUBLIME? NOSOTROS ESTAMOS REIVINDICANDO EL DESEO NATURAL DEL HOMBRE POR LO EXALTADO, UNA PREOCUPACIÓN POR NUESTRA RELACIÓN CON LAS EMOCIONES ABSOLUTAS. NO NECESITAMOS LAS PROPUESTAS OBSOLETAS DE UNA LEYENDA ANTICUADA Y CADUCA. ESTAMOS CREANDO IMÁGENES CUYA REALIDAD ES EVIDENTE POR SÍ MISMA. [...] LA IMAGEN QUE PRODUCIMOS ES LA REVELACIÓN, REAL Y CONCRETA, QUE PUEDE SER ENTENDIDA POR CUALQUIERA QUE LA EVOQUE SIN LA MIRADA NOSTÁLGICA DE LA HISTORIA.

En *Sublime is now* de Barnett Newman

de fotografías comunes que por medio de una organización arbitraria crean conjuntos que definen visualmente conceptos específicos a manera de diccionario atltico. Así por ejemplo en la parte de Hombre podemos observar desde la espalda de un sujeto contemplando el paisaje de un campo paisaje, hasta la típica idea de la iconografía de los años sesentas de un hombre construyendo una cama, o paseándose en algún suburbio con su familia y su perro; desde otro punto el pintor Nam June Paik en la video instalación Zen for Film, Zen para un filme (1964), exhibe una proyección en blanco, sin imágenes, haciendo exclusivo uso del sonido del videoprojector, del espacio y del medio en sí mismo.

Hay, para ambos, tanto en Blanchot como en Newman un primer momento en donde la obra de arte parece dirigirse por un camino diferente a la que propone su autor, reconocen en lo ajeno algo que posee una vibración diferente a la estándar, es inesperado, un ritmo suelto, un vaso de agua derramado o un grito a media conversación. Y es que lo familiar es lo más extranjero, extraño, lo que si bien hemos visto todos los días nunca exige enfoque ni atención, pero es ahí donde se presenta el otro, lo sublime. Para Blanchot lo extraño no es más que la experiencia de su cercanía, mientras que está como inmediatamente ahí en la banalidad que escapa, por lo tanto, el tiempo de la extranjería es el reino de lo neutro, de lo que pasa, todos los días. Llega –la obra- como un inmediato, no de otro mundo, sino lo que puede ser “el otro” del mundo, lo que es siempre no otro que el mundo. Los llamados autores creen conducir por medido

de decisiones formales y conceptuales la definición sobre la obra, sin embargo, existe ese momento en donde en la ejecución aparece lo inesperado y es como un reclamo, como un toque en la espalda que dirige nuestro enfoque a otro lado como si ella 5 estuviera decidiendo sobre la dirección particular que quiere tomar, opuesta a la que habíamos pensado de origen, parece decirnos: No, estás equivocado, no quiero moverme por ahí, esa no es mi dirección; así que no hay nada más incierto que el 10 sugerir que son los artistas los que hacen obras, muy por el contrario: las obras hacen a los artistas.

Ello nos interroga sobre lo que pensamos, quiénes son nuestros amigos, qué problemas tenemos, qué 15 soñamos la noche anterior, si deseamos una taza de te o preferimos café, si nos gusta algo, si tenemos frío o hemos comido, si preferimos vestirnos con la chamarra verde o la de mezclilla azul, a veces también nos alerta sobre la bufanda o el paraguas que hemos dejado antes de salir a la calle, nos 20 recuerda que hemos dejado prendida la estufa y que a las plantas les hace falta agua, otras veces nos incita a contarle nuestros secretos o a revelar nuestros miedos, de la misma forma nos hace dudar si nuestras elecciones son correctas, si los gatos 25 deben o no salir a la calle o si deseamos vivir p ara siempre con la misma persona y cuando así mismo parecemos hacerle alguna pregunta, sin más, se sonríe se da la vuelta y sin más simplemente se va.

La obra no le pertenece al autor, no empieza con él, 30 ni mucho menos concluye en él, siempre nos vemos expulsados ante ella, en una plática reciente la persona que estaba frente a mí me decía que lo

más sublime -si es que hubiera un más- del texto Sublime is now, es que en el momento de mismo de concluir la frase Sublime is now, lo sublime ya había concluido, había sucedido sin darnos cuenta, se había quedado atrás, escapo a todo poder de reducción o aseguramiento, no nos adhirió con nada ni tiende a nada, y, se abandona a lo que trae cada vez el momento inmediato, llevándose de cierta manera todo consigo. El desastre. Esos patos vienen directo a mi. No. van hacia el agua. Yo no tengo la menor importancia.

Siguiendo con esta idea se aprecia una tendencia en el arte contemporáneo donde podemos observar trabajos que ya no retan a nadie, que ya no ponen nada en duda, que únicamente optan por enseñar lo que después de un largo proceso de observación parece un acontecimiento mencionable –a veces incluso hermético-, una obra tan misteriosa abierta, tan misteriosamente callada, la herencia de lo sublime y su astucia, una nueva revisión del espacio monológico, maniaco. El momento inesperado en donde lo otro sale a nuestro encuentro de la forma más común e inevitablemente no podemos ignorarlo ni tampoco eliminarlo; se pierde toda certeza con la que creemos reconocer nuestro mundo.

Así lo sublime reclama su espacio en la cotidianidad, da la impresión de que lo más personal no se puede quedar en secreto y necesita ser contado, así *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, (1965) de Bruce Nauman, por supuesto que el arte tiene algo de divino, más allá de esto se halla sólo el significado cósmico, la gran diferencia con el arte romántico, es que ese mundo inhóspito y aterrador del

acontecimiento que, ahora que ocurre, no queda ya tiempo, de modo que aún no estábamos listos, pero a pesar de todo, ocurre, y es tan próximo a nosotros que Blanchot opto por llamarle lo Neutro. Y

5 sin embargo ahí, todo encuentro, allí donde lo Otro, al surgir sorpresivamente, obliga al pensamiento a salir de sí mismo, como obliga al ego a tropezar con la debilidad que lo constituye y contra la que se resguarda, ya está marcado, nimbado de neutro.

10 Lo cotidiano tiene el rasgo básico de no dejarse aprehender. Lo cotidiano es el espacio de lo neutro, escapa, se fuga en los mares de la insignificancia, ahí donde lo insignificante no tiene verdad, ni realidad, ni secreto, pero quizá también es el lugar donde se

15 hace posible todo sentido.

CUATRO

Aprendiendo menos.

En el aquí y el ahora, no hay causas, así más que narraciones que justifiquen alguna existencia hay acontecimientos, situaciones sin razón precisa y el preguntarse más por ellas siempre está demás. La naturaleza ya no ama más esconderse, tal como 5 lo sentenció Heráclito siglos atrás, se muestra, nos inmiscuimos en ese encuentro y es justamente lo sublime lo que nos permite habitar más allá de nuestras propias fronteras de conocimiento –por mínimas que estas sean-, como bailar de gusto, 10 Dancing for joy, Bailando de gusto (2000), del artista francés François-Xavier Courrèges, un video donde se muestra una toma fija de un paisaje, un campo verde lleno de flores, se observa únicamente una persona contorneándose, bailando, nunca se le ve la cara 15 baila, sin más.

CINCO

Siempre hay algo detrás que nos observa

- El comentario de un físico: Es una noche de invierno con un cielo impresionante. Puedes tumbarte en el pasto y sentir que eres un ser vivo con el Universo frente a ti y la Tierra pegada a tu espalda. Los
- 5 fotones que llegan ahora a tus ojos y excitan sus bastones (células fotosensibles) se crearon en el interior de las estrellas de esta galaxia hace 2,2 millones de años que ahora estás viendo. Algunos de esos fotones que ahora nos llegan nacieron con
- 10 un hermano. Un electrón en el interior de un átomo cayó dos niveles de energía, descendió dos pisos de un solo salto y generó una pareja de fotones que huyeron de esa galaxia en distintas direcciones a la mayor velocidad a la que puede ir nada en el
- 15 Universo: la velocidad de la luz. Uno de ellos es el que ha ido a parar a un bastoncillo de tu retina. El otro se encuentra muy lejos. Quizá ha llegado a otro planeta con seres vivos y está excitando la retina de un alienígena. Los dos fotones “hermanos” son
- 20 tan distantes que podrían parecer completamente independientes, pero nada más lejos de la realidad: están entrelazados cuánticamente, de tal manera que existe un cierto porcentaje de dependencia entre estos y aquellos.
- 25 El mundo contemporáneo construye su estructura en la visibilidad y la certeza, pero existe un mundo que actúa en silencio y que acontece lejos de toda lógica, organizaciones gratuitas, devenires que casi son imperceptibles, gestos en nuestro entorno cotidiano,

que si bien es cierto son movimientos generados por alguna persona también constituyen de manera independiente su universo particular puesto que nosotros solo somos como sus ayudantes. No somos capaces de dirigirlos puestos que no somos concientes ni hacedores concretos de su existencia, tampoco dependen particularmente de nosotros, puesto que suceden todo el tiempo.

El sentido de lo sublime, lo desconocido, está ubicado en los encuentros comunes, cotidianos, que salen a nuestro encuentro cuando menos lo esperamos o nos lo proponemos, Marcel Duchamp los llamaba infraleves. “Lo posible es un infraleve. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Van Gogh es “la explicación” concreta de lo posible como infraleve. Al implicar lo posible, el llegar a ser, el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infraleve”. También al comienzo de Manual de Instrucciones (Historias de Cronopios y de Famas) Julio Cortázar nos invita a descubrir la insistencia de la cotidianidad: “Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café.”

Una obra es sobre todo ignorancia, lo neutro, es el espacio del extranjero, porque no hay nada más extraño que lo más familiar. El mundo es más profundo que lo que el día lo piensa, sugiere Nietzsche. La actualidad de sublime nos lleva a pensar siempre en la existencia del otro no invitado,

el otro que tampoco es atento para con nosotros, es un tanto siniestro. El... tan cercano que se vuelve Ello.

Imagina. Tu brazo derecho ha quedado atrancado entre las presas de una máquina para cortar pa-
5 pel. Necesariamente hay que terminar por cortarlo completamente. ¿Qué pasa en el espacio de separación entre el brazo y tú? Al principio seguramente lo seguiras viendo como parte de tu cuerpo e incluso podrás sentir que tiene comezón, también tratarás
10 de levantar objetos con ese lado invisible, e incluso jurarás que tu brazo aún sigue perteneciendo a tu cuerpo y que efectivamente puedes mover objetos con él. Con un poco más de tiempo empezará a observar el vacío de tu lado derecho, notarás que no
15 hay nada, salvo eso; y si por alguna extraña razón aún conservarás tu brazo junto a la mesita de dormir, seguramente en las noches al dormir sentirías a alguien más junto ti, pero acurrucado en el lado contrario no querrás voltearlo a ver, en las mañanas
20 apenas lo mirarás con reojo, pero tal vez algún día se te antoje llevarlo a la mesa y tomar café con ella, entonces ahí empezará a darte cuenta de las diferencias con el brazo que aún con servas y advertirás que tú y aquél brazo son cosas muy distintas, entonces
25 apenas podrás reconocerla, tal vez no recordarás haberla usado algún día, tendrás también que asumir que tiene un habla particular, aunque tal vez no entiendas nada de lo que trata de decirnos.

Eso podría pasar en cualquier oportunidad, y no sólo
30 con algún miembro de nuestro cuerpo, en realidad lo actual de lo sublime es que pasa todo el tiempo, cuando nos quitamos la chamarra y la recargamos

sobre la pared, cuando sentimos gotas de sudor en nuestras espaldas, cuando mordemos un schocko wopi o el momento mismo de escribir escribiendo este texto.

El asunto de lo siniestro fue estudiado 5
principalmente por Sigmund Freud en el ensayo
Heimlich/ Umheimlich (Lo familiar y lo siniestro)
que acompaña a manera de prefacio el cuento Der
Sandmann de E.T.A Hofman, ahí el autor hace un
análisis lingüístico entre estos dos términos, y llega 10
a las conclusiones de que lo familiar es lo menos
conocido, es hasta cierto punto este aspecto de la
neutralidad, de lo cotidiano lo que indica la pasividad
misma, el hallazgo de nada, como una historia
vacía de acontecimientos, vacía hasta el punto de 15
que todo recuerdo y toda perspectiva y esperanza
eran suprimidos, y que, sin embargo, extrae de esta
ausencia su curso inflexible que parecía arrastrarlo
todo con un irresistible movimiento hacia un desastre
inminente, hacia supropia indeterminación. 20

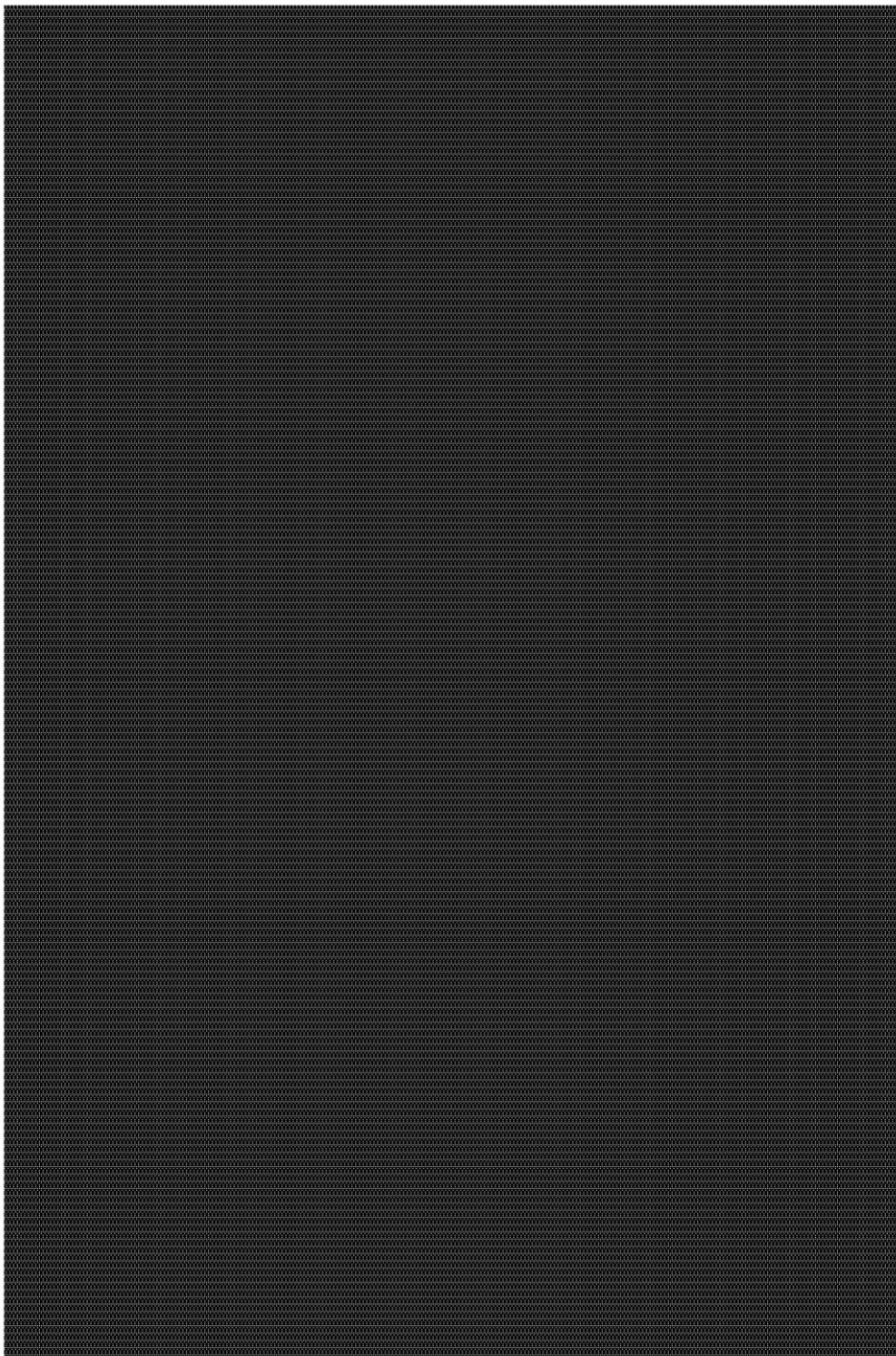
En contradicción con las historias cósmicas,
supremas, sagradas, el bing bang sucede aquí y
ahora, en éste tiempo y espacio, somos su pasado.
Su desastre pero también su inocencia, ajena a
esa deplorable manía de acusar, de buscar 25
responsables fuera de nosotros o incluso en
nosotros. Hay que desmenuzar el universo, perder el
respeto a todo. Tenemos la oportunidad –sin esperar-
de la pausa, de la pasividad, de estar tan cerca como
queramos de lo sublime. 30

«En un momento el mundo sucede». Una
taza de café con el líquido seco, hasta el fondo, de
colores. El ruido de una cebolla echada al sartén con
aceite de oliva. Una conglomeración de personas,
5 cada una caminando en un sentido diferente. Un
pato nadando en los mares de hielos. Kort Fribiljetter.
Una bolsa blanca de plástico atorada entre
arbustos secos. Un platito de fruta de no más de
6.4 cm de alto. Un vagabundo que no habla sueco.
10 Entre el codo y la mano girar el cable de luz de la
computadora. Un email que no recibiremos. Una
planta asomada en una ventana. Un tendedero de
colchas en Islandia. El taburete con fotos familiares.
La figura de un flamingo que se cayó por el viento.
15 El frío que atreviesa las medias de tus piernas. Dos
sillas, una frente a la otra. Un gato gordo y feo.
Algo que parece otra cosa. Danke – Schutz. Alguna
pregunta en escrita sobre la pared. Una mujer
trabajando en una fabrica de quesos. Un encuentro
20 afortunado con un portabotellas de madera. La
preparación de un emparedado de salmón, una
buena persona que lo envuelve en plástico.
Todo sobre de mi madre. Los árboles cubiertos
de nieve. Todo lo que no esperas que diga esta
25 párrafo. Un hombre concentrado. La cena que
comienza. El hormigueo de tu pie dormido. Una
copito de nieve perdido en el aeropuerto. Aprender
una palabra. Tu cuello que cruje si lo giras en alguna
dirección. El azul. No uno, los dos besos que le das
30 por la mañana a un amigo. Nada, interrumpiedo el
curso natural de las cosas. Las manzanas verdes

reposando en un frutero. Pasarnos los dedos por
detrás de las orejas. Sujetar la canasta
del super. Sweiundsweinzig Euro. Bitte. Eine Tütte?.

Los asientos de las sillas debajo de una mesa. Un
automóvil pasando un puente. El arete del hombre a 5
mis espaldas. Las luces rojas de un semáforo. Una
bicicleta que nos rebasa. Los orificios del techo.
El olor del vecino. Una página suelta. Una par de
conejos recostados. Una fresa mordida encima de
un plato. Lo que hacen los otros. Una entrevista. 10
Un dolor en la garganta. Una mirada seductora.
Los ruidos de un estómago que no se callan. La
agitación de una gelatina. Un hombre acomodando
unos hongos en una vitrina. El espacio entre yo
y mi botella de agua. Un pantalon de mezclilla 15
rechinando. De nuevo: Un pantalón de mezquilla
rechinando. El encuentro
esperado durante un año. Una especie de
tranquilidad. Los problemas de comunicación.
Cientos de papeles rosas en medio de los libros. 20
La luz de una lámpara. Golpes sobre la mesa que
tratan de seguir el ritmo de los pasos de un pájaro a
lo lejos. Eso que llamamos deseo. No poder escribir
nada más. **«En otro, el mundo pasa»**

Seguramente has leído entre líneas o incluso no terminaste de leer el párrafo anterior. Algo que parece interminable. Insignificante, aburrido no?. El poder de la pasividad. Lo Neutro. La cotidianidad que en su desastre nos expulsa.



EL MISTERIO ES LA COSA MÁS BELLA QUE PODEMOS EXPERIMENTAR. ES LA FUENTE DE TODO ARTE Y CIENCIAS VERDADERAS. QUIEN CENSURA ESTA EMOCIÓN, QUIEN ES INCAPAZ DE HACER UNA PAUSA PARA MARAVILLARSE OMITTE LO QUE VE. ESTÁ COMO MUERTO, TIENE LOS OJOS CERRADOS. ESTA PERCEPCIÓN DEL MISTERIO DE LA VIDA EMANA A UN SENTIMIENTO DE MIEDO QUE HA ORIGINADO LA RELIGIÓN. SABER QUE EXISTE ALGO VERDADERAMENTE IMPENETRABLE PARA NOSOTROS, QUE SE MANIFIESTA COMO LA MÁS ELEVADA SABIDURÍA Y LA BELLEZA MÁS RADIANTE QUE NUESTRAS POBRES FACULTADES SÓLO PUEDEN COMPRENDER EN LAS FORMAS PRIMITIVAS. ESTE CONOCIMIENTO, ESTA SENSACIÓN ESTÁ EN EL CENTRO DE LA VERDADERA RELIGIÓN.

← Albert Einstein

im-posible leer a maurice blanchot...
—acerca de la obra de arte y la ignorancia—

—¿cómo usar un libro sin imágenes ni
conversaciones?—paul virilio

todo con el mismo peso. nada con
mayúsculas.

ignoramos y lo otro es imposible de suceder, no aparece como una promesa, el arte es un gesto que conjuga desposeimiento y libertad, singularidad y universalidad, posibilidad y productividad, se crea eso y se omite toda decreto comunicacional. el arte no salva de nada y no abre ninguna redención, permite incluso su desprotección; no promete porvenir ni mucho menos lo tiene, es un espacio que se piensa a si mismo desmembrándose, por eso es ante todo un evento escultórico, haciendo menos mundo elije sus fronteras momentáneas porque el "hacia fuera lo construyen los otros", como un iceberg se separa de su territorio y de la nada hace temblar al mundo, luego viaja solo y la huella de su navegar se difumina con lo que decide transitar, el tamaño de la montaña de hielo flotante es incierto ¿comienza o termina con el océano?

escultura uno. un mosquito aplastado con mis dos palmas.

ninguna lectura disipa el secreto o el enigma sobre los textos escritos por el no filósofo, el no crítico, el no hablante y el no novelista maurice blanchot. su obra no pone en juicio ni evidencia al mundo, tampoco sus relaciones, sino que los perfora, parece dejar algo tan abierto que no podemos hacer otra cosa sino ignorarlo mantenernos ausentes aunque no por ello menos vinculados a tal situación. josé manuel costa abad, en su prólogo aparecido en el año 2000 escribe sobre blanchot como un ejercicio del habla de la soledad esencial en la que se está sin ser, un estado de la murmuración deshabitada e ininterrumpida del afuera (dehors), sin duda un mundo interior, sin celo, que se quiebra y se reorganiza, que se reorganiza y se quiebra una y otra vez frente a las provocaciones del afuera, un mundo por así decirlo constantemente interrumpido, presto a lo que viene de otro lugar y que nunca sabe con certeza cuál es su origen.

escultura dos. una puerta entre abierta, en medio una varita.

en el texto de paul virilio a bien titulado el procedimiento silencio, se pregunta ¿cómo se puede usar -y hacer- un libro sin imágenes, ni conversaciones?. ¿es posible? y sobre todo ¿con qué tácticas se lleva a

cabos?. los textos de blanchot parecen -si bien no dar respuesta a las preguntas, porque de ninguna manera es su propósito-, sí en cambio, rodearlas. por que su obra es esquiva, nos hace preguntas, nos sonrío y cuando parece decirnos algo, se da la vuelta y se retira. como muchos otros y sin proponérselo, blanchot activa su propio ejercicio escultórico, en la medida en que el conocimiento del tiempo y el espacio se traduce en una materia sobreviviente de las consecuencias tanto del movimiento como de su propia pausa o desastre. lo escultórico entendido como espacio, no de las cosas, sino de sus relaciones, lo espacial que precede y aunque esté dado en ellas es una especie de suspensión movediza que acciona las fronteras de las cosas como puro devenir, pensemos por ejemplo en un cuerpo con hipo; es como una eclosión de una actividad mayor -algo proveniente de otra parte que acciona su corporeidad solo para extenderla- y en cierto sentido su franqueza, pues sucede que ser franco es lo que se hace después de haber franqueado algún límite, un movimiento que se supone se realiza mejor sin intención. lo escultórico es el rebote de este oscilar necesario.

escultura tres: la pestaña de un camello sobre mi hombro.

leyendo comentarios acerca de la obra del escritor francés muchos son los lectores que en el mejor de los casos se sienten

insatisfechos ante lo poco que "revela" o comunican sus textos, parece que siempre llegamos tarde a la cita, existe una sensación de que algo falta y lo que acabas de leer está siempre incompleto, es ambiguo, tampoco nos localiza en ningún punto específico, otras veces tampoco se le "entiende" nada, nos vuelve extranjeros y nos desterritorializa, no habla de alguien ni de nada, tartamudea. es como una indeterminación con tropiezos, nunca parece empezar o llegar a un final del todo, es como estar en medio, por que tal vez nos desposee del poder ser algo, de creer decir yo, aún más: esto, lo otro, aquello. es lo contrario a la «comprensión» al pensamiento que siempre ha fijado metas y valores.

escultura cuatro. el vapor de una taza caliente sobre el vidrio de una ventana.

existen muchos artistas que tartamudean todo el tiempo. el cineasta alemán werner herzog es uno de ellos, encounters at the end of the world (2007) es un documental grabado en la región antártica acerca de los espacios y los seres vivos o sobrevivientes que deciden categóricamente borrarse, que deciden abandonar "el mundo" y al mismo tiempo lo habitan sin estar del todo, están sueltos, no sujetos, porque no estamos acostumbrados a su presencia aunque estén: gente doctorada lavando platos o lingüistas en un continente sin lenguas; todo lo que los rodea es incierto es un territorio

de hielo que tiembla todo el tiempo y del que poco se sabe. hay una secuencia muy elocuente: un pingüino tal vez por falta de orientación o decisión se aleja de su grupo y camina en dirección contraria rumbo al centro de la antártica, se dirige a una muerte segura. A los pobladores humanos que encuentren en su camino al pingüino extraviado se les sugiere no acercarse a él ni regresarlo de nuevo con su grupo, las leyes antárticas lo prohíben, los humanos tienen que mantenerse parados sin moverse, cediéndoles el paso a los pingüinos en una especie de reverencia, la pequeña ave seguro camina hacia su muerte, sin el calor de su comunidad seguro morirá. el director alemán graba una toma abierta del paisaje, una pantalla completamente blanca ahí se observa un pequeño punto que camina hasta perderse.

escultura cinco: una montaña de arena en medio de un cuarto, con el tamaño suficiente para impedir ver el otro lado de la habitación.

es una imagen muy cercana a las pinturas románticas del alemán kaspar david friedrich, específicamente *mönch am meer*, monje frente al mar (1809), que en simpatía con blanchot parece estar siempre en retirada. la obra de blanchot, *el pingüino de herzog* y *el monje* juegan roles muy cercanos, todos ellos parece que ponen en evidencia un mundo y luego se retiran, dejándonos

a los aún presentes “un menos mundo”, una especie de falta que definitivamente no podemos sujetar ni con nuestras manos, ni con nuestra mirada por eso es que el autor afirma que hablar no es ver, el lenguaje está en falta y queda en deuda con el mundo que le rodea; igual el arte, viven en la ignorancia, son finalmente los impactos –no resultados- de un mundo, un texto sin pretexto, un entrelazado sin trama y sin textura porque para blanchot es justo este des-conocimiento, ese des-obramiento «lo que nos hace tan bellos, tan llenos de vida, que dan miedo»

escultura seis. Un limón cortado en dos, un lápiz cortado en dos, una nuez separada en dos, un suéter partido en dos, un clavo partido en dos, una jarra hecha dos.

en la medida en que continuamos leyendo más páginas de su trabajo sentimos cómo el mundo retrocede, pierde altura, posición, seguridad y certeza. convivimos todo el tiempo con el desconocimiento, eso que su contemporáneo georges bataille llamó lo imposible y aquello que maurice blanchot utiliza no sólo como una recurrencia en sus textos sino como una especie de declaración de principios. el arte no sólo nos conecta al cosmos como orden sino con su enigma, a través de la obra <desde ahora en adelante se le llamará des-obra> somos arrancados de ese supuesto orden generado en la modernidad, el descanso –y con ello la

única opción de no poder saber que pasa con el mundo exterior mientras dormimos-toma posesión de nuestro cuerpo. así en blanchot "el arte es ante todo la conciencia de su desgracia no su compensación", es una experiencia de imposibilidad, nocturna, aquella noche en donde todo desaparece en su oscuridad, pero cuando todo ha desaparecido no sólo dejamos de ver las cosas a nuestro alrededor sino que aparece la desaparición misma; el arte se sugiere sin finalidad, ni proyecto, aún más, lo insinúa como algo inacabado, el derecho incluso a errar, a la ingenuidad, a la decepción, así los títulos de sus textos rememoran estas consecuencias: al diálogo inconcluso, al libro por venir, a la escritura del desastre, la espera (lo atento) – el olvido.

escultura siete. mantener sin dejar de botar una pelota de ping pong.

para el escritor francés siempre llegamos tarde y en esa medida la presencia es imposible, el espacio o mejor dicho distanciamiento (¿vacío?) siempre supera a la presencia: como cuando miramos las estrellas que miramos siempre su pasado, una estrella que desde la tierra a 4.2420 años luz, la vemos viva pero que si fuera tan cercana a nuestro instante, ya no existiría o seguramente estaría explotando y nosotros moriríamos con ella porque su presencia sería devastadora para nuestros cuerpos. si la presencia plena estuviese

aquí seguramente nos absorbería con ella en una especie de agujero negro. ahí, el observador, -en el caso de que existiera uno- presenciaria todo el devenir del universo exterior en lo que para él sería como un menos instante.

escultura ocho: acomodar en una maleta diferentes cosas elegidas al azar, cerrarla y pesarla lo más exacto posible, sacar las cosas, volver a colocar las mismas cosas pero forma diferente, cerrarla y pesarla, sacar las cosas, repetir esto una y otra vez cuantas veces sea posible.

también llegamos demasiado tarde a la lectura de los textos de maurice blanchot, ante este "llegar tarde" tenemos la sensación de que todo a perdido su chiste o su sentido; nos queda, sin embargo, también la sensación como si ya lo supiéramos, como si siempre lo hubiésemos sabido, como si asistiéramos a algo muy antiguo, tan antiguo que también no recordemos haberlo vivido: «era como algo que se podía contar, incluso y sobre todo si nadie podía oírlo». el mundo se "da" como reservado, con una ética por la discreción y la paciencia donde la pasividad o la calma querámoslo o no parece ser el único espacio con el que contamos para habitarlo, para convertirnos en desiertos también, dispersos alrededor del universo.

escultura nueve: una caja de cactus que

sigue el movimiento natural de la luz del sol una ventana en una habitación semioscura. entonces blanchot nos suelta ante la paciencia: ten paciencia, algo simple, escribe, pero que exige mucho, pues la paciencia en sí nos retira de nuestra parte voluntaria para tenerla, para el la paciencia no se puede recomendar ni ordenar: es la pasividad mediante la cual un yo ha dejado de ser yo. escribe «hace tiempo que no lo he visto. lo decía aunque yo acabase de dejarle; y es verdad que hacía falta tiempo, por poco grande que fuera la estancia que no obstante era espaciosa, para llegar a él, bordeando a lo largo de una mesa, otra y quizás, otra más, como si hubiese tenido que seguir por una estrecha calle que atraviesa la ciudad»

escultura diez: doblar transversalmente a la mitad una hoja de papel, volver a doblar el mismo plano repetir esta operación más de 7 veces.

blanchot no intenta comunicar nada, tampoco el arte, ya emmanuel levinás parece haber dejado entre abiertas las reflexiones sobre la experiencia artística del primero. una obra artística que se pierde en la mirada de la noche y esa es la radical diferencia con la estética del alemán martin heidegger con quien frecuentemente se le ha ligado muy a menudo pero también "espaciado" lo necesario para diferenciarlo. mientras que heidegger pone en "evidencia" un mundo

que se oculta y se desoculta todo el tiempo en eso que llama aletheia de la aletheia (el desocultar ocultándose para volverse a desocultar), blanchot lo suspende aún más, en la noche más oscura que en su oscuridad desaparece aún más eso que ha desaparecido y que entonces aparece como tal: como desaparición. habla incluso de la obra de arte que no se deja ni siquiera pensar, en un movimiento perpetuo, que sigue su curso, su pensamiento no tiene solución porque su espacio no es el de la verdad o la mentira, ni presencia ni ausencia, sino la dimensión que bordea a ambos, nos confía en su obra las claves para estar, para no estar, para hablar, para mirar, para ocultar, para hacer sin el riesgo que supone el pensar.

escultura once: descansar 3 paños de tela sobre la copa de un arbusto perfectamente cortada un cubo.

este entre-mundo, no lo ponemos pensar ni siquiera como certero o claro, se convierte en un ejercicio sin llegada, la obra de arte que no tienen ni principio ni final y es un estar en medio, por eso se dice que los grandes artistas y pensadores del siglo XX no son los que hicieron "obras", sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas o incluso no se hicieran: pensemos desde distintas áreas un marcel duchamp, andy warhol, joseph beuys, john cage, antonin artaud, bruce nauman, arnold schöenberg, bertolt brecht,

peter handke, ives klein, franz kafka, samuel becket, lars von trier, gilles deleuze, erwin echrödinger, werner heisenberg entre todos ellos maurice blanchot.

escultura doce: aportarle algo al paisaje aunque sea una piedra.

desubicados en "el en medio", los personajes de maurice blanchot están trazados en la bisagra de lo cotidiano y lo anónimo y cuando dejan lugar a lo sorprendente o lo maravilloso este evento no se halla en ellos, sino en el vacío que los rodea, en el espacio que hay entre ellos y las cosas, en este entre-mundo, en los encuentros y retiros, en las comunidades y en las amenazas, en la proximidad de lo más lejano o en el más absoluto disimulo, en el espacio donde estamos depositados sin raíz ni pedestal. estamos aquí, rodeados y rodeando. la obra de arte es un rodeo, nada seguro, nada único, ni fijo.

escultura trece: hacerle peten dich a la persona con quien duermes.

el efecto blanchot convive sin medida con la calma y la ligereza, movimientos que una vez entremezclados se convierten en pasividad, no sólo "preferiría no hacerlo", sino que se sabe imposibilitado para cambiar algo en absoluto, de esta manera pone a consideración de sus lectores devenires que actúan en silencio, acontecimientos

*“El arte no consiste en solucionar
una cosa en su totalidad,
sino en hacerla
más interesante.”*

*Richard Diebenkorn
1969*

ionar problemas, esa sería en
vino proutinus, etc etc etc
hieras de arte?"
puzus u u u

id. Friedrich
u u u

austeros, situaciones que no pueden pesar más allá de la gravedad con la que nos dejamos caer, eventos simples, sencillos que pasan desapercibidos en la medida en que se vuelven cotidianos, aquella cotidianidad que deja ver hasta que punto es invisible la invisibilidad de lo invisible; hasta qué punto se está sin estar y funciona en la medida en que no se hace evidente ya que el estar todo el tiempo se vuelve lo más desconocido, la mayor inmensidad, para el filósofo francois lyotard es ahí donde podemos releer el pensamiento acerca de lo sublime romántico.

escultura catorce: coleccionar objetos para la cabeza (sombrosos, cascos, gorras, ect), colocar cada uno de ellos sobre un palo entre 120 y 180 cm luego recargarlos juntos contra una pared.

la cotidianidad no es clara por necesidad, no siempre dice lo que parece que dice, también el malentendido es uno de sus caminos. Es inevitable, lo cotidiano es un monstruo de dos caras, un silencio que cuestiona su propio silencio, quizá el primer pulso de arte aparezca en las decisiones sobre la relación de las cosas en nuestro hogar. la relación entre la obra de arte y el espacio que la rodea sería un intercambio impreciso, algo así como un rumor su potencia no reside en la fuerza de cuanto se dice, sino en esto otro: pertenece al espacio donde cuanto de dice siempre ha sido dicho, y sin nosotros

seguirá siendo dicho y no cesará nunca de decirse.

escultura quince: bloque de fotografías de jugadores de fútbol derrotados tan grande como pueda ser.

recuerdo una pieza el artista belga quien reside en México desde hace varios años, Francis Alÿs potencializa con estos mecanismos de incertidumbre, como acción puso en circulación un rumor en las calles de la Habana: ¿sabías que ... Fidel ofreció enviar observadores cubanos para vigilar el desglose de votos en Palm Beach?" (2000) El artista expresa su mecanismo de la siguiente manera:

Si alguien fuera a decir algo a una persona, y esta persona fuera a repetirlo a otra más, y esta persona fuera a repetirlo a otra más, y esta persona fuera a repetirlo a otra más, etc; entonces, al final del día, se habla de algo, pero la fuente ha sido perdida en el trayecto.

escultura dieciséis: dos piedras sobadas con nuestras manos izquierda y derecha respectivamente tan redondas y lisas como sea posible.

así el rumor instigado verbalmente, intenta infiltrarse en una situación dada sin añadir o sustraer ningún elemento físico, el rumor

entonces se vuelve más efectivo en la medida en que no hay certezas sobre la información. a menudo se relaciona la persistencia de una cultura oral con la supervivencia de los viejos mitos. para el jesuita michel de certeau, "estas voces no pueden oírse más, excepto al interior de los sistemas escritos en los que reaparecen. dan vueltas, como danzantes, cruzando levemente el campo de las demás".

escultura diecisiete: una gota de miel en un vaso miel.

y ese cruce leve con el campo de los demás, es lo que particularmente se repite nítida e inevitablemente como una cierta fascinación en su trabajo, es el rumor un terreno sin autoridad, entonces no sólo es un producto oral sino también espacial, no se limita a ser algo sino que designa lo que es absolutamente otro y no puede ubicarse dentro él, es algo que informa aunque por ello no pide ni autor ni fianza, ni verificación, no admite ni discusión ni logros, puesto que su único indiscutible es el hecho de estar en retirada a la pura relación de nada ni de nadie. blanchot se reserva al pensamiento de un arte absoluto y total, pues es por un lado huidiza y por el otro interminable, ante absolutismos se añade una segunda voz que proviene tal vez eco del primer dinosaurio sobre la tierra: hay vacío. un vacío que nos evita todo el tiempo. un vacío no visto como una angustia sino como una posibilidad, al

mismo tiempo un salto y un paso (no) más allá.

escultura dieciocho: esconder hule espuma y cinta canela el 99 por ciento de un objeto al azar, solo mostrar una mínima punta.

en los momentos en los que habitamos nuestra casa, son bien recocidas otras ausencias, tanto los objetos que encontramos en nuestra mesa como una nuez partida a la mitad es prueba de ello. por supuesto. cuando partimos en dos cualquier objeto podemos caminar en medio de él, antes no. es una abertura similar a la manera en que elegimos organizar nuestros muebles sobre el piso, los espacios que dejamos entre los distintos objetos nos permiten atravesar nuestro hogar cuantas veces sea posible. el universo se abre. el vacío no actúa como carencia sino que permite el reacomodo de los objetos comunes. colocamos, disponemos del mundo y éste a su vez dispone de nosotros. desde algún punto donde escojamos pararnos, podemos observar que estamos todo el tiempo frente a frente a lo otro y sin embargo en escasos instantes nos saludamos, el contacto, cuando sucede, produce una tremenda naturalidad. nos encontramos en la superficie, con una pasividad tal que no hace otra cosa sino conmover; así al encuentro de los acontecimientos nos desplegamos con hilo y con rebote como una cancha de frontón. un mínimo pero sustancial retraso frente a

lo demás. Abordamos las cosas desde su pasado, llamamos cotidianidad a la infinita movilidad de la estada, antes de que esté nadie la espera y cuando está generalmente no nos daos cuenta, ante ello optamos por activar el universo con pautas simples de conducta de la materia, asumiendo sus consecuencias en el espacio: movimientos, organizaciones, roces, invitaciones, toques, caídas, cantos, apuntes reediciones, separaciones, recolecciones. lo maravillo de este universo es que la mayoría de sus cambios son tan lentos o tan desatendidos que pareciera que nunca suceden, nuestros acostumbrados desplazamientos diarios y los cambios por drásticos que parezcan se admiten como tales. en la mañana despiertos como acontecimiento, a veces como un pliegue ligero de la almohada, como un golpe súbito del despertador, como un cabello suelto en la pijama de quien nos acompaña, la pasividad habla: el crecimiento continuo de las uñas, los brazos caídos al lado de los hombros, la tos de un enfermo, el pestañeo de unos ojos a los que les ha caído jabón en la ducha, una carcajada interrumpida por el timbre, los quiebres de los tallos, el vuelo oculto de una luciérnaga, la soledad del bosque, un popote sumergido en un jugo, un hipopótamo bostezando mientras una mariposa le pasa por en medio de su mandíbula, el exceso de pintura de una pared, una mandarina desgajada, un colibrí bebiendo, un gato durmiendo, la palidez de una cortina expuesta al sol, sonarnos

la nariz, la piel de gallina cuando wolfgang me abraza, el acomodo de productos que nunca ocuparemos en la cocina, los ruidos lejanos de una ciudad semejante, la caída de nuestros dientes, la falta de interés en una clase. aquí apenas vive nada. todo resuena, alguien que no soy yo se vuelve yo, la organización es tacita, es lo que es.

escultura diecinueve: cortarse las uñas, luego una vez alejadas de tu cuerpo habla con ellas.

cualquiera que haya tratado de estudiar la obra de maurice rápidamente se enfrenta al hecho de que el propósito mismo es excepcionalmente fluido, a veces es como si se leyera algo que en el fondo y sin saber con exactitud por qué es como si siempre se hubiera sabido. entonces de nuevo, la sensación de nulidad momentánea, escurridiza, un cuerpo mojado, abordado misteriosamente por una lluvia que no se sabe a qué hora llegó ni por qué causas esta aquí, pues un personaje dice, en el texto no hay lluvia, y sin embargo estoy mojado, al principio debo decirlo, es un poco incómodo pues mientras todos los demás están sentados y secos comiendo ricos pastelitos con café, yo a decir verdad estoy un poco apenado pues el asiento de mi silla está completamente mojado y un charco de agua se ha hecho sobre mis pies, mi cuerpo tampoco deja de temblar y es como si nadie quisiera verme del todo, pero

tampoco son groseros conmigo, apenas se asoma un disímulo, saben que estoy ahí, soy sin pretensión el más evidente pero es como si no existiera, como si los demás me evitaran, como si no perteneciera ahí, ¿qué más da?, está mejor, nadie me ve, puedo beber y comer cuanto quiera, de hecho mi cuerpo comienza a producir un vaporcito muy agradable, cuando la comodidad me empieza a tocar de un momento a otro estoy completamente seco otra vez.

escultura veinte: una bola de papel con agua aventada y adherida sobre una pared escuchando atentamente lo que sucede en la otra habitación.

blanchot es "extremadamente contemporáneo" vez por ello el arte también llamado "contemporáneo" pone mucha atención en esos "fantasmas" que nos hacen retroceder ante la obra, en los procesos y estrategias de producción más que en obras acabadas, su obra arroja y nos arroja a la oscuridad. en las novelas de maurice destaca -valga el error- su insignificancia, en vez de entender esto como una contradicción, lo que se muestra es lo inasible en sí; en los personajes y en los paisajes acontece un monólogo, son como migajas, organismos sueltos que reflejan su desastre, en ese sentido las historias y los hombres son nimios. nadie se salva y algo siempre termina por no suceder. así el desastre sigue ejerciendo su poder aún

en su inexistencia. se entiende que no hay soluciones ni guías, el efecto blanchot trata de eso, lo inacabado e ignorado que sucede todo el tiempo la maoria de las veces sin metas y sin punto final.

escultura veinteuno: colección de errores.

la pasividad es el elogio de la cotidianidad extrínseca a nuestras andanzas en el mundo, así los objetos y el espacio que los rodea eligen activamente su permanencia confabulándose con el desastre del mundo. pensemos el desastre no en su forma tradicional de catástrofe o devastación, sino en aquel silencio que queda cuando no hay nada más que decir, eso que resuena, el afuera de todos los afueras ¿que otra cosa sino lo interior?.

escultura veintidos: padecer 3 minutos el síndrome de tourette.

insisto, el desastre no es negatividad, es simplemente un estado (no un estar) que no tiene lo último como límite, ni limitación, en la escritura del desastre escribe blanchot: antes de que esté, nadie lo espera, cuando está, nadie lo reconoce, porque no está allí, el desastre ya ha desvirtuado la palabra estar, cumpliéndose mientras no ha comenzado". así el escritor francés propone la obra de arte no como hogar de algo, tampoco hospedaje, ni lugar, ni comarca, ni comunidad, la obra deslizamos ante el acto

de potencia-impotencia. el desastre sigue ejerciendo su poder aun en su inexistencia. ¿será eso la fe?

escultura veintitrés: abra un papel corrugado, observe sus pliegues interlos y pintelos de colore primarios

"hacer films para creer en la duda y en la fe", así describe la artista inglesa tacita dean su trabajo. el mundo de los relatos es el mundo de la interpretación, el mundo se generó a partir de un gesto simple, así nace la historia, como un relato hipnótico o el gesto primario de una voz que aparece como un eco que infinitamente se repite en donde, ahí la verdad es un asunto relegado, la incertidumbre tanto en la obra de tacita como en maurice desde el momento en que parece operar desde esta esfera es enigmática y contemplativa a la vez, se sabe que el sentimiento de una cosa es cómo se nos revela, cuya longitud no se mide y tampoco reconoce ninguna consideración con el tiempo y el espacio.

escultura veinticuatro: levante un trofeo merecidamente y sin público

la narrativa es una consecuencia directa de este proceso, la historia siempre permanece inalcanzable, es como un pasado que nunca termina por acabar y un futuro que nunca termina por llegar, en este movimiento sólo el presente tiene un valor considerable

porque se alarga para ambas direcciones, el aquí y ahora transita en este término medio que suele llamarse levedad, continuamente nos encontramos con objetos de día y de noche, diálogos entre el pasado y futuro, imágenes dormidas y despiertas, relatos de ficción y verdad, imágenes y objetos en movimiento en donde el mundo entero acontece como un bostezo en el tiempo y su prolongación o reducción sólo se muestran como eventos sintomáticos de una mismo relato que puede ser contado de una y múltiples maneras.

escultura veinticinco: investigue todo sobre caracoles panteoneros.

blanchot libera todas sus ataduras terrestres, creando un sentimiento de calma y su vez de incomprendibilidad, algo es y no es al mismo tiempo, mientras parece que algo se nos revela siempre habrá otra cosa por decir, algo en potencia mucho más que decir, hay, simultáneamente con la realidad actual en que estamos, una realidad no dicha, y eso no dicho desconocido es siempre más grande que la actualidad conocida.

escultura veintiseis: elije un ser, convive con el un mes y observa sus variables detenidamente, anótalas.

el ejercicio blanchot apuesta por lo neutro ante este mucho más desconocido lo conocido no pretende entonces prioridad

alguna, cualquier lugar no es mejor que el uno o que el otro, ninguna entrada o salida es superior. una "suerte" que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo como un logro, poblarnos desde la ira pero también desde la delicadeza, desde la ganancia pero también desde la decepción y el desastre, desde la luz pero también desde la oscuridad, desde la catarsis pero también desde la calma, desde la evidencia pero también desde la ingenuidad. blanchot convive en todos estos puntos pero sobre todo simpatiza con los segundos casos, lo que lo político, académico, artísticamente correcto ha dejado abandonado y se niega a ver.

escultura veintisiete: toma un kilo de arroz salvaje y separa cada grano de acuerdo a su color.

¿qué tiene que ver la fe con el uso de la cotidianidad? ¿de lo neutro blanchotiano? el filósofo alemán georg wilhelm friedrich hegel señaló en alguna ocasión que habíamos cambiado nuestros rezos matutinos por la lectura de un periódico, creo que es así y esa es la razón por la que la cotidianidad es en definitiva nuestro vínculo con lo sagrado, con lo sublime. la cotidianidad es aquello tan cercano a nosotros que la llegamos a olvidar sería el equivalente a una experiencia estética en la propuesta de blanchot, un polvo de palabras, de eventos,

de polen o de polvo de los muertos. el pintor norteamericano phillip guston pregunto en alguna ocasión: ¿qué es después de todo la pintura? tierra coloreada, a su vez desdoblado esta pregunta el artista francés pierre skira señaló: el color ya no es más que un caso de polvo. el arte es en el sentido en que llegamos demasiado tarde. un acto de solemnidad, que no puede pesar más que la gravedad con la que nos dejamos caer. la pasividad, lo tácito, en este momento todo parece desfigurarse o transformarse, la forma común se abisma y se profundiza, algo se abre y se ahueca, el volumen se vacía y el vaciamiento se convierte no en un fin sino en una posibilidad, en el poder de la distancia.

escultura veintiocho: poner varios recipientes, cada uno en un área diferente, esperar a que algo caiga.

sin jerarquías entonces se habla, se escribe, se hace, se evita, no hablamos, escribimos, hacemos, o evitamos, el verbo mismo "se", sin sujetos, actos anónimos. su estética si la hay es herencia directa del romanticismo la belleza de la indiferencia, un contorno. un párrafo imaginario, escrito por maurice blanchot en el diálogo inconcluso sucede de esta forma:

- quisiera saber lo que busca.
- yo también quisiera saberlo.
- ¿esa ignorancia no es demasiado desenvuelta?

— temo que sea presuntuosa. siempre estamos dispuestos a creernos destinados a lo que buscamos, por una relación más íntima, más importante que el saber. el saber borra a quien sabe. La pasión desinteresada, la modestia, la invisibilidad, he aquí todo lo que corremos el riesgo de perder sin ni siquiera saberlo.

— pero también perderemos la certidumbre (...)

— quizá. (...) están los que buscan con frivolidad de encontrar, incluso sabiendo que encontrarán casi necesariamente otra cosa que lo que buscan. están aquellos cuya búsqueda, precisamente carece de objeto.

— recuerdo que la palabra encontrar, en un comienzo no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico o científico, encontrar es contornear, dar vuelta, ir en torno a (...) hacer que dé vueltas, que ande.

des-obrar señala una falta de unidad y producto de ello es el recurso "casi" fragmentario de los textos de blanchot. digo casi porque más bien parecen laberintos que se conectan todo el tiempo unos con otros no de manera lineal, no hay profundidad, predomina la superficie, lo que por naturaleza y derecho sólo es; en los textos de blanchot, está todo -si lo que queremos ver así- a la vista, tan a la vista que se convierte en un punto ciego, como cuando enfocas algo y automáticamente todo lo demás desaparece, una no presencia.

Escutura veintinueve: observe detenidamente y sin parpader el movimiento de tus manos cuando cierres este texto.

«Tomo el vaso, con toda la precaución que pudo, y abrió el grifo de agua con cuidado para evitar el silbido acostumbrado. Llevando con las dos manos el vaso lleno hasta el borde, se dispuso a subir las escaleras, y para hacerlo más despacio se puso a contar los peldaños. En lugar de cavilar, no quería hacer otra cosa que seguir así contando sosegadamente. Y se sentía tan ligero que el consabido peldaño si siquiera crujió. ¿Por qué nunca se invento un dios de la lentitud?. Entusiasmado con esta idea saltó un escalón y la casa entera crujió a sus pies».

◀ Peter Handke

Declaración de Principios.
Aquello a lo que llamamos objeto de estudio.

Porque Blanchot?

Parece que este texto sólo tiene éxito en un punto: al precisar que hay una pregunta¹.

1

Sin más, la pregunta está hecha o al menos insinuada, será la misión ahora no responderla, por el contrario, apuesto a posibilitar su apertura y sus desvíos: la riqueza de su posibilidad. Por qué la necesidad -o necedad- de hablar de alguien que decidió pausarse y en su momento pausar el mundo, caminar no en una dirección contraria y por tanto violenta, sino con un andar más lento, casi imperceptible, como el vidrio, el movimiento lento

de algún tipo de líquido tan pausado que nuestras pupilas no pueden capturar y sin embargo es un fluido que no cesa de moverse. La pasividad así no es el rechazo o negación del movimiento, es más bien la mínima forma del movimiento que aún no ha desarrollado su manera de conducirse en el mundo de la significación. Por eso es que no puede captarse del todo, no es que no exista, es, tal vez, que se corresponde de otra manera con el espacio que habita.

The bends, no tiene propiamente una traducción al español, es un término inglés utilizado para designar al estado respiratorio, mental y corporal que le sucede al buzo una vez que abandona la superficie marina, es un primer momento, pero también puede, si el efecto es consistente, tratarse de una especie de enfermedad, se sugiere que es el estado en donde el cuerpo aún no reconoce los movimientos ni las relaciones entre masa, gravedad y ritmos correspondientes a este otro espacio, el no marino, el que habitamos todos nosotros. Dentro de la superficie marina los movimientos corporales se alentan por la presión del agua, levantamos las manos más morosamente, corremos tan de prisa que parecemos babosas y pensar en saltar es una labor tan osada que dudo sea posible. Los pesos entre ambos mundos son diferentes; está el de las necesidades de un buzo que somete su cuerpo a presiones submarinas prolongadas y profundas y para ello trata de bajar su ritmo cardiaco muy por debajo del estándar, sin

provocar ningún daño al corazón y al cerebro. Uno de los ejercicios previos para lograrlo es tratar de caminar lo más lento posible en la tierra, lo ideal es que entre paso y paso pase un lapso de por lo menos un minuto. De vez en cuando podemos encontrar y rebasar en la calle a gente que tiene este tipo de andar.

Hacer de la escritura de Blanchot el objeto de un pretendido saber sería tanto como pretender fijarla, detenerla en su movimiento particular, coartar de tajo su estructura siempre disimulada y nebulosa, suelo pensar que su escritura es como una mirada a un paisaje casi nocturno, en realidad marcando por un reloj que indica que ya es de noche, pero que en el lenguaje visual aun no se ha cumplido tal sentencia, es más el paisaje mismo está imposibilitado para cumplirla, es una noche blanca de los países del norte en un lugar solitario, tal vez una montaña y un bosque en donde de repente nos vemos rodeados por decenas de ojos escondidos entre las hierbas que desde su portentosa lejanía solo nos observan sin tener la intención siquiera de acercarse a nosotros.

Porque el disimulo no es sólo un engaño a los ojos de quien le ve, el uso corriente que años atrás se le dio a esta palabra era en los combates, disimular las armas, se decía, era sugerir engañar al enemigo

con armazones que resaltaban la fortaleza de cuerpos más débiles, pero también era para identificarse entre las tropas aliadas, crear algo así como una especie de comunidad, lo que a primera vista pareciese un engaño, era también una forma indispensable de generar pactos y sobrevivir.

Como gratitud y coherencia al disimulo que sugiere la obra de Maurice Blanchot, en un momento pensé que como estrategia era indispensable borrar completamente su presencia de éste texto; eso, me parece, hubiera sido lo indicado, hacerlo un menos mundo, de alguna manera escribirlo para borrarlo, como cuando ponemos corrector sobre un papel escrito en el texto, permanece la idea aunque evidentemente ya no es funcional y/o significativa, tampoco tiene referencia ya no se entiende de donde viene o para qué o quién habla. Por ello es más coherente con el escribir blanchotiano la gestación de un texto como obra en sí y para sí, algo que al mismo tiempo deja las puertas abiertas pero quizá solo para encontrarnos con que ninguna verdad está ahí pero también para ponernos en relación con lo que no tiene fin que sería el preguntar mismo. Decidí dejar a Blanchot como una segunda voz, un rumor, algo que sabes que se ha dicho, que se sigue contando todo el tiempo pero sobre lo que nunca nos vamos a preocupar por constatar su certeza. Porque el pensamiento de Blanchot, es también ese rumor, es un afecto también, entre todo, un conducirnos ante y con la obra de arte, un darnos cuenta que también

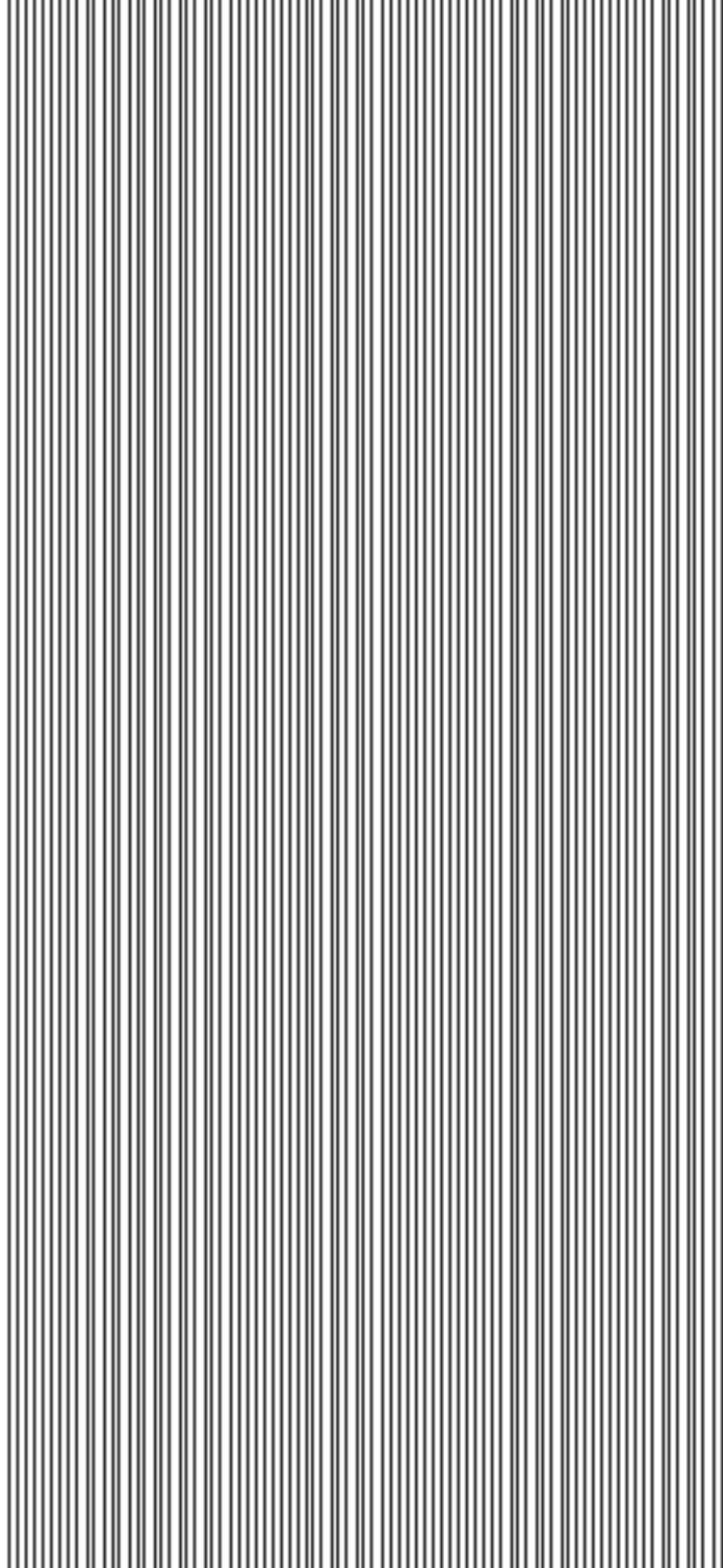
hasta la decepción es plausible, sin presentación y sin presencia fija. El escribir sobre y a partir de Maurice Blanchot es también una denuncia a la situación engañosa de querer entender y comunicar todo.

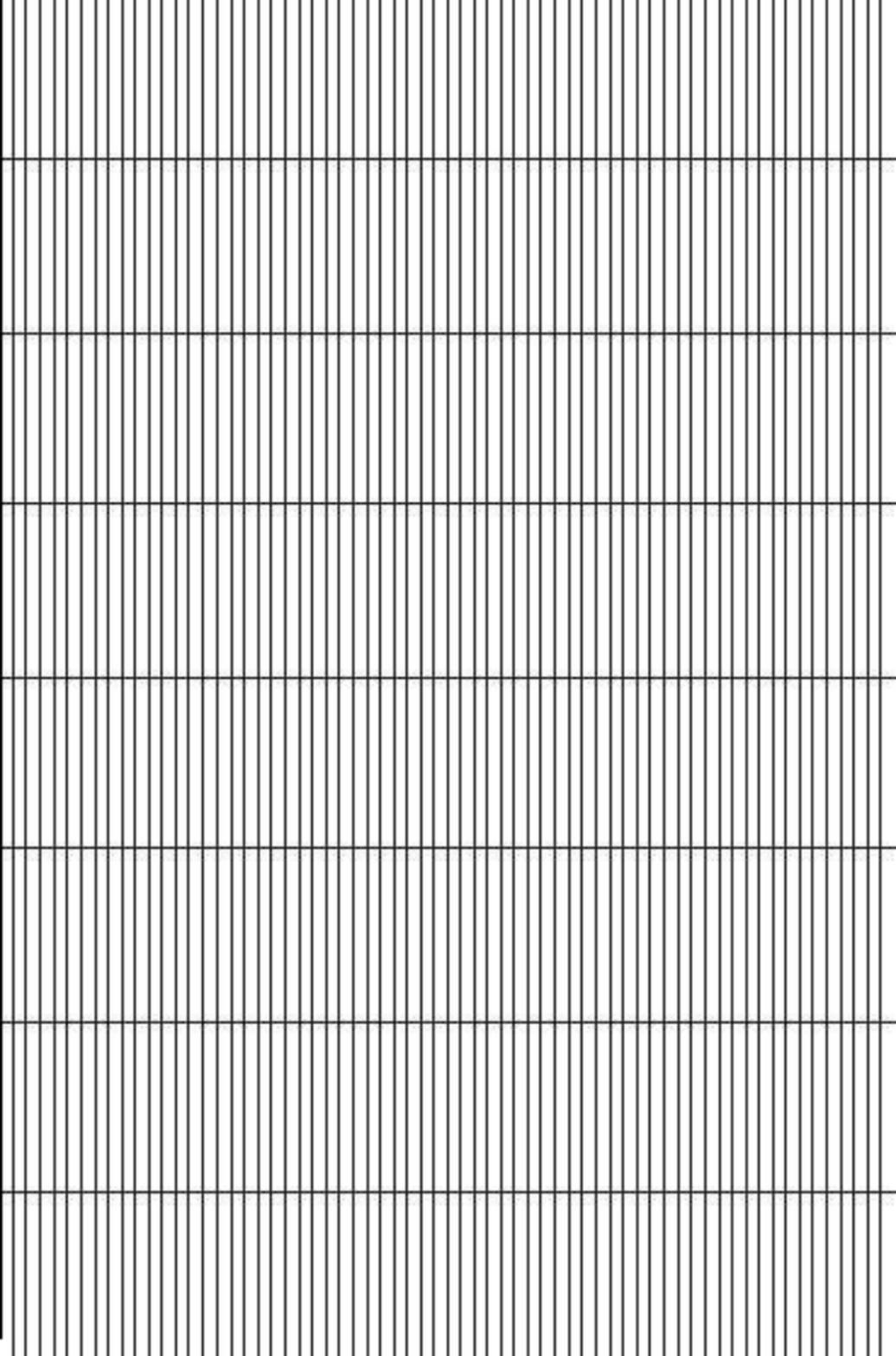
El derecho al error, a la incertidumbre, a la ignorancia, a la ternura, incluso como alguna vez lo sugirió Kasimir Malévich a la pereza y con ello el atesorado comentario de Preferiría no hacerlo que resuena a cada instante en Barteby. El derecho incluso de ser menos nosotros, en este momento aparece como un meteoro listo para pasar lo más deprisa Henri Michaux y nos recuerda: eres autocontagioso, no lo olvides. No dejes que prevalezca tu Tú.

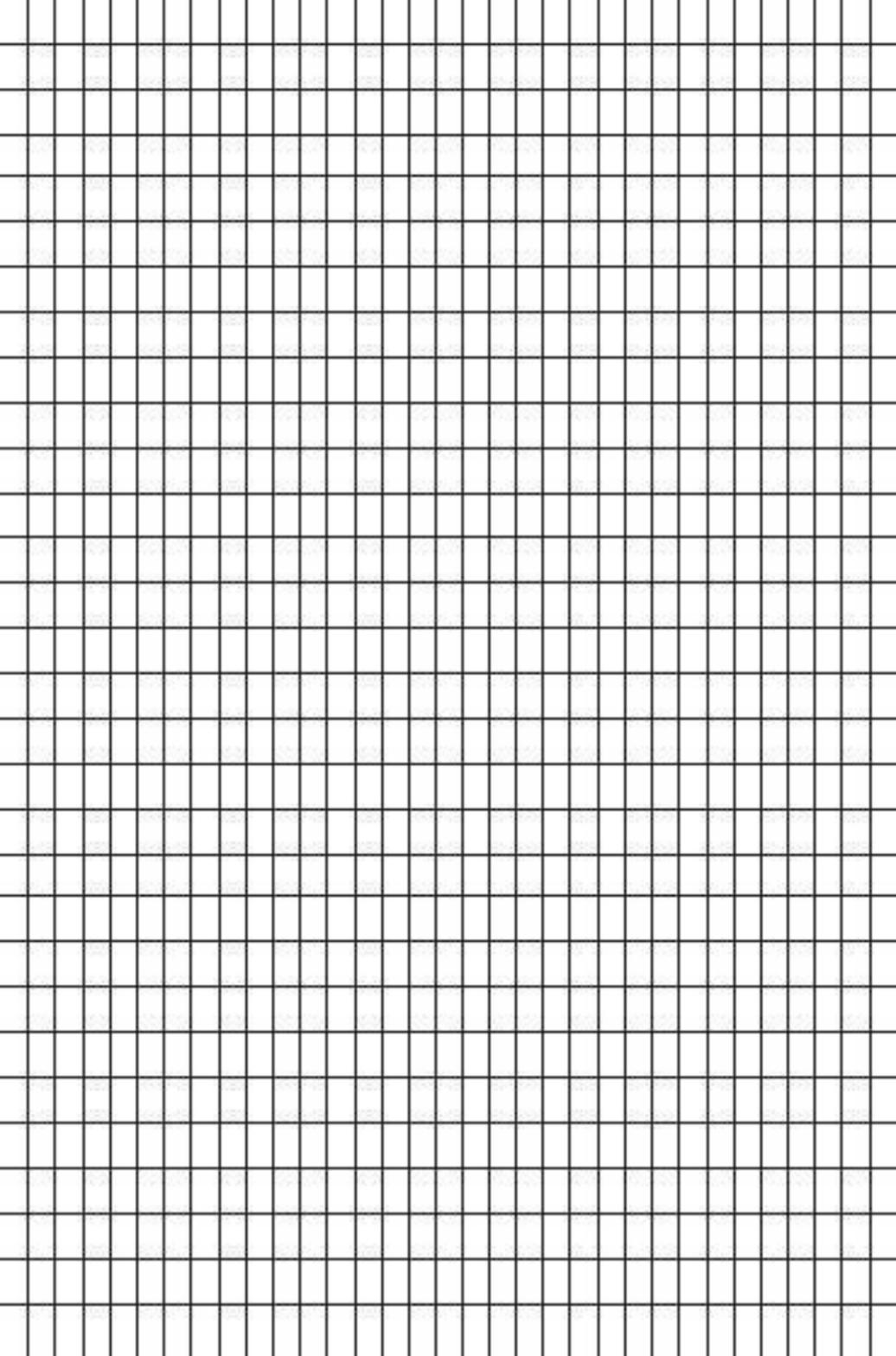
Blanchot habló también en nombre de todos aquellos que quieren hacer de su habla una especie de silencio, no de ese silencio absoluto que dice nada, sino de aquel que a pesar de sí sigue diciendo, tiembla, se dilata y tartamunde; porque el primero, la falsa fuga es tal vez el más recurrente de ambos, tal vez es el engaño y la mera pretensión de no decir nada, ese silencio que en tanto que somos de entrada es imposible como también concluye John Cage -se alcanza sólo con la muerte-, hundirnos en el segundo silencio, es el otro camino, ni menos ni más difícil, un silencio que no es del todo silencioso por que ahí el silencio se habla es decir lo mismo de otra manera (lo que el filósofo francés

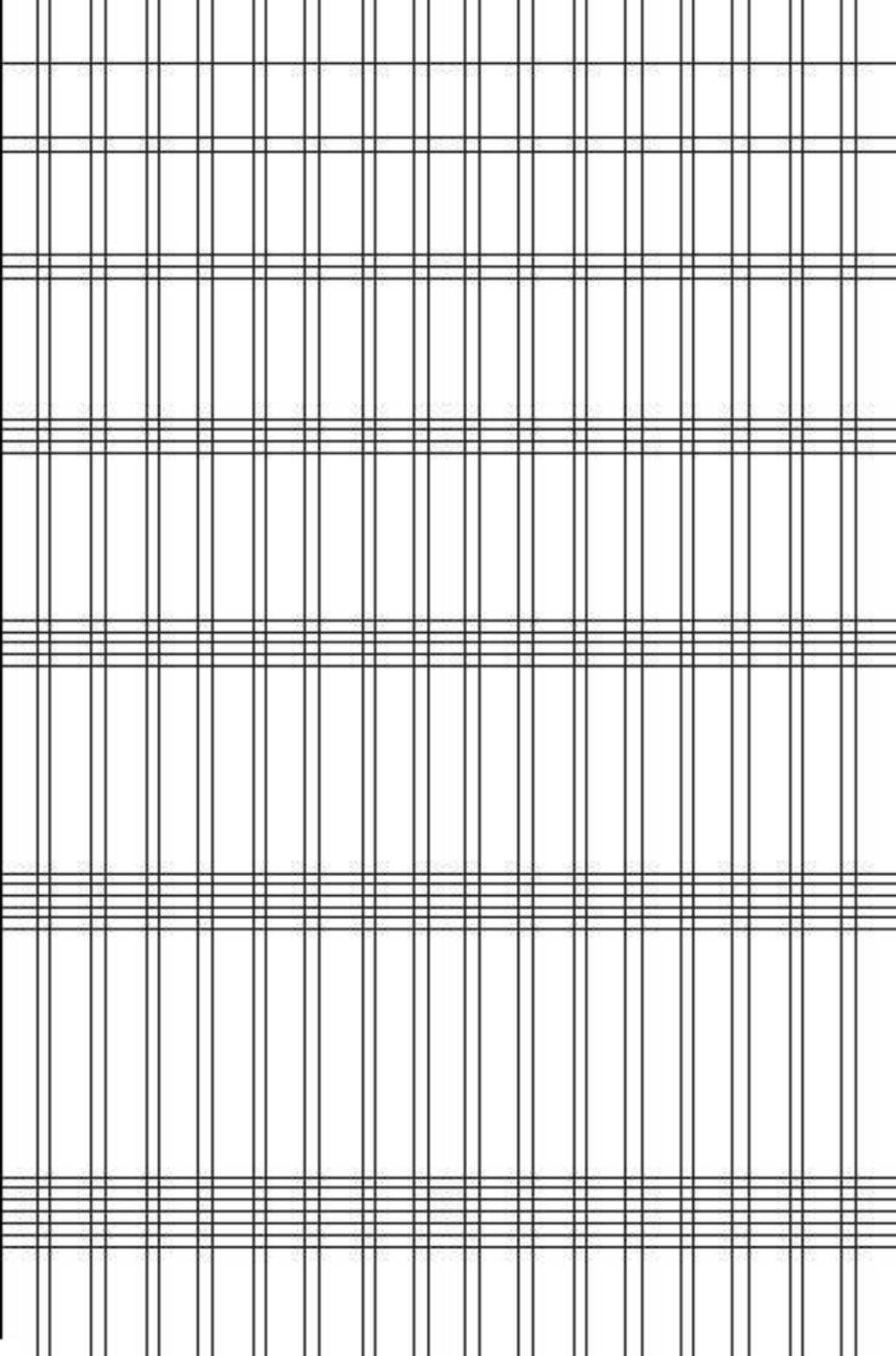
Jacques Derrida llamo diferencia y que abiertamente acepta tomó prestado del universo blanchotniano). Es como prestarle atención a los espacios blancos de este texto, sin los cuales no habría ni palabra, ni tiempo, ni luz, ni nada.

En contra de los agujeros negros que parecen absorber todo a su alrededor, donde los pesos, las masas y las formas han perdido su relación con el espacio -que ya tampoco existe- y no hay posibilidad de definición como tal entre sí, Maurice, muy a pesar de su oscuridad, abre un terreno sin esperanza, sin espera, pero no trágico, sólo insignificante, evita a toda costa toda la trascendencia a la que aspira propiamente la historia del arte. Convivir con el pensamiento de Blanchot es como meter las manos en el agua, sacarlas, haciendo el mayor esfuerzo por sostener el líquido que se derrama por los pequeños orificios que hay entre los dedos; de manera que eso antes supremo -la obra- lo convierte en ordinario, neutral. También el artista conceptual Sol Lewitt en la década de los setentas se preguntó por la posibilidad de una obra de arte sin ideas profundas y sin formas gloriosas, de nuevo la atención de los espacios blancos.

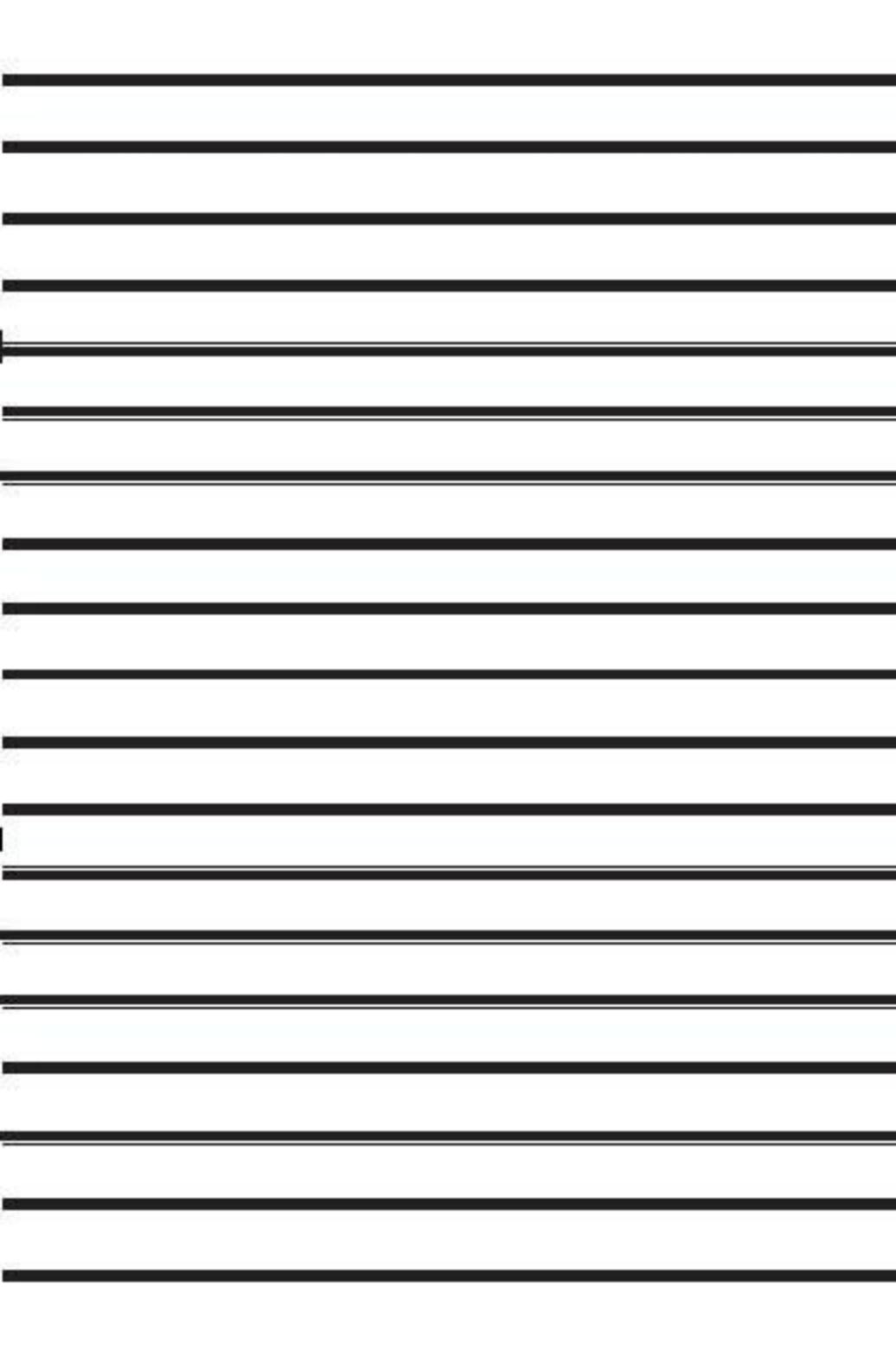


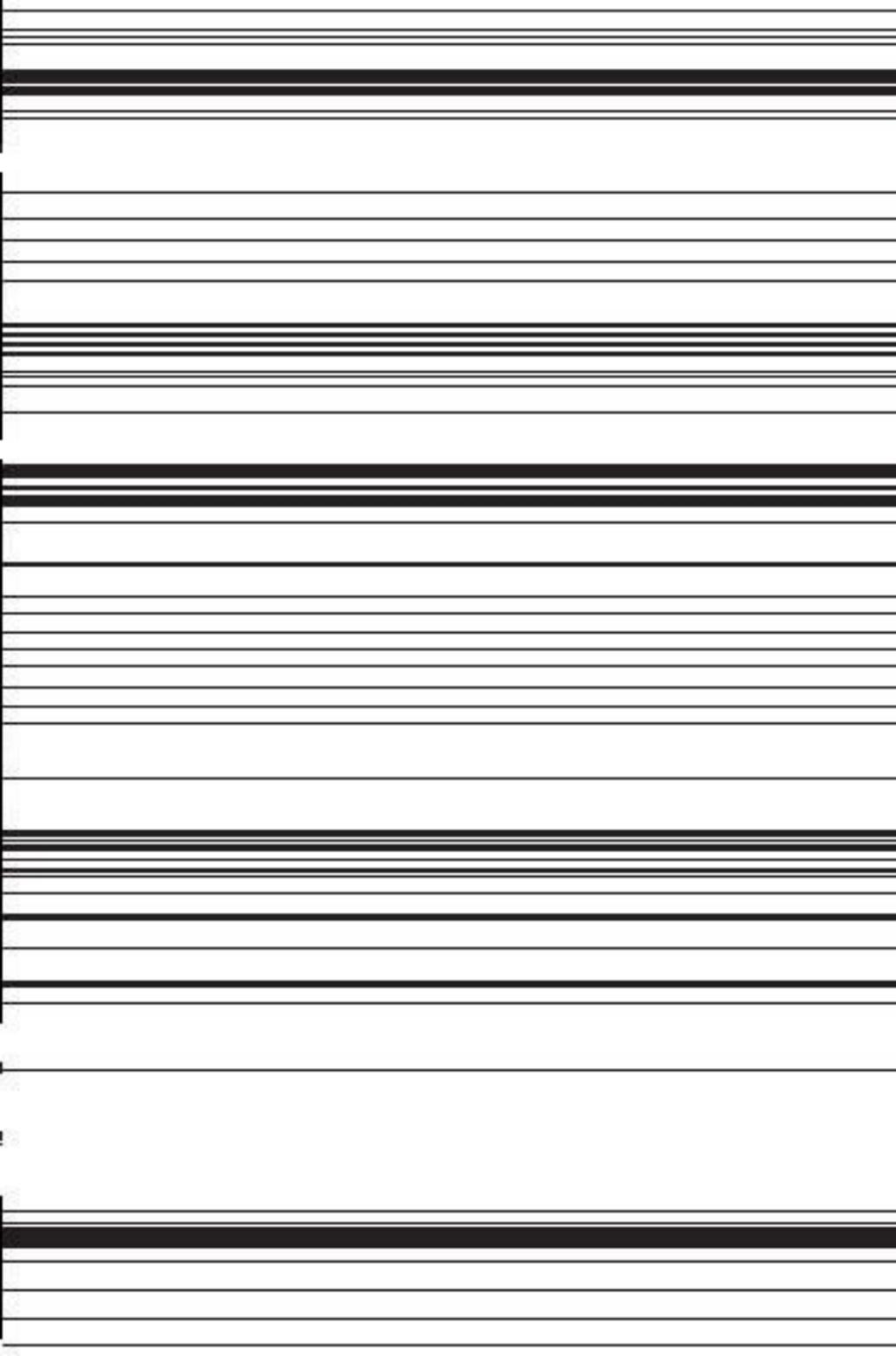


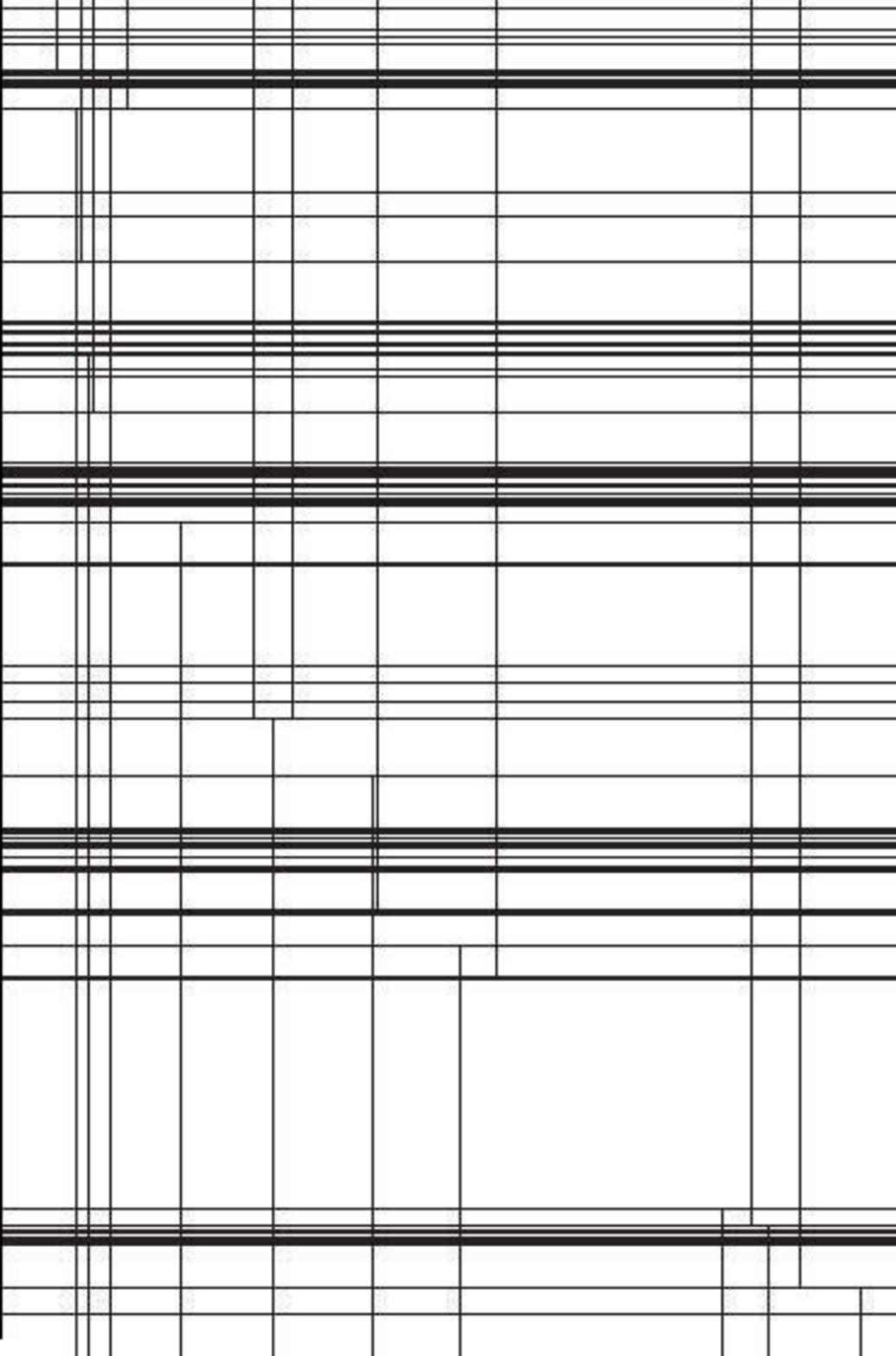












Ante los espacios blancos no podemos sino reconocer que no capturan nada ni son una aprensión de algo, en su profundidad no son rígidos, lo esencial es que acogen, que posibilitan una especie de amplitud sobre que algún otro exista en la medida en que también reconocen su juego maleable y sin estabilidad: las piedras deambulan durante la noche, se toma algo con la mano y se devuelve por la otra, no se retiene nada, así se le devuelve al otro su fuerza de vulnerabilidad, el ser no siendo. Entonces hay un juego que pasa por nosotros, que finalmente nos atraviesa y del que sólo somos una efímera y minúscula parte: el acontecimiento sucede, con nosotros, sin nosotros y aún a costa de nosotros, en ese sentido cualquier interrupción es imposible.

La tierra se levanta en la noche.

Escribir - como acto de creación de obra- se convierte entonces en una terrible responsabilidad. Invisiblemente y sin darnos cuenta, la escritura y la obra nos convocan a deshacer el que creemos ser, nosotros que disponemos de él y estamos cómodamente instalados. Una vida sobrecarga a otra vida, así ha sido siempre, sólo levantemos la mirada y observemos como las cosas descansan unas sobre otras.

El emblema blanchotniano: el mito de Orfeo: Orfeo, hijo de Apolo a quien se le otorgó el don de la música, tocaba tan encantadoramente que no sólo los hombres, también animales y dioses se quedaban embelesados escuchándole, incluso la Madre Naturaleza detenía su fluir para disfrutar de sus notas. Desposado con la Ninfa Eurídice, de la que estaba profundamente enamorado. Un día que ella estaba paseando por la orilla de un río, se encontró con el pastor Aristeo. Cautivado por su belleza, Aristeo se enamoró de ella y la persiguió por el campo. Eurídice trató de escapar, pero mientras corría tropezó con una serpiente, que le mordió el tobillo inyectándole su letal veneno. Abatido por su pérdida, Orfeo decidió viajar a los infiernos (de los que ningún mortal habría retornado jamás), para lograr que le fuera devuelta su esposa. A Perséfone (Proserpina), reina del mundo subterráneo, le conmovió tanto su pena, que accedió a su petición a cambio de que pasara lo que pasara no voltease a ver a Eurídice en el camino de vuelta a la luz. Pero a medida que se acercaba el final de su viaje, Orfeo, escuchó la voz de Eurídice que lo llamaba y no pudo evitar mirar hacia atrás para comprobar que su amada seguía junto a él sana y salva. Al mirar atrás la imagen de Eurídice se desvaneció ante su ojos y la perdió para siempre.

En el momento en que Orfeo quiere ver a Eurídice, la transforma en objeto, y por tanto, la descalifica como amada. La hace desaparecer puesto que no la

admite como invisible. -admitamos así también que también la presencia de Blanchot es como un invisible-. Sólo el objeto es visible y el poder ser visto es lo que lo califica como tal.

El objeto es sólo para ser visto, puesto a la luz, estudiado, comparado, clasificado, descrito, comprobado, no así el otro, en cuyo caso es también una existencia desarmada de todo control, mejor aún, poderío, ese otro es el ser que lo dice todo, incluso su propio fracaso su imposibilidad, porque en el fondo éste otro no habla de nada específico ni para nadie, sólo está; es, tal vez el sentido de lo místico. Hay algo espectral, un hablar antes de él, o más bien por detrás de él, no como escudo, incapacidad o protección, sino porque después de leer los textos tenemos la sensación de estar hablando con alguien como si estuviera siempre de espaldas como los personajes de las pinturas de Caspar David Friedrich.

De esta forma habría que aceptar a Blanchot desde su invisibilidad, como un pensamiento incompleto, por venir, dilatado, pausado, que va (no) más allá, pues no persigue nada ni mucho menos está en función de una meta, no es complaciente ni espera los aplausos de alguien. Es fundamentalmente irresponsable: siempre lo ha visto todo pero no es testigo de nada y tampoco tiene compromiso con algo;

lo sabe todo, pero no puede responder por ello, no por cobardía, sino por ligereza por el hecho de apostar por la no aprensión y porque como siempre está en curso, transitando, no parece estar ahí de "verdad".

La propuesta artística de Blanchot, o mejor dicho su marcha para y con la obra de arte está conectada directamente a la obra literaria, aunque en algunas ocasiones habla de ciertos trabajos de las artes plásticas como las pinturas rupestres de Lascaux, Cezánne, Goya, Van Gogh, Kandinsky, Klee o Artaud; sin embargo, algo de la poética de la imagen y particularmente de la imagen-tiempo sale a nuestro encuentro, es el sentido que el acontecimiento tiene en su obra, un aquí y ahora que se traduce en un paso, en un tránsito pero nunca en el sentido de un progreso o mejoría. Entre tanto se trata de entender a la obra como un lenguaje, como un habla y también como una imagen, Blanchot comparte con el cine y el video su preocupación por el movimiento y la fugacidad de la imagen, el espacio, el tiempo en transición entre un pasado que no acaba por llegar y un futuro que no empieza por suceder, de esta manera lo espectral hace su aparición y desaparición en un mismo instante.

Entonces el habla es movimiento infinito aún para detenerse. Entonces el habla y por lo tanto la obra

se convierten en eventos. Entonces los eventos resultan que somos nosotros mismos abrazados, mezclados, perforados, sin propiedad. Entonces todos los días estamos con los otros y aún cuando dormimos soñamos con también con otros. Entonces el mundo parece tener un movimiento superior. Entonces nos damos cuenta que somos una pequeña parte nada más. Entonces notamos que no somos necesarios. Entonces aparece el silencio. Entonces nos sentimos pequeñitos y nos asusta. Entonces por supuesto nos gusta también esa pequeñez.

Yo soy la cámara -nos recuerda Christopher Isherwood en Goodbye to Berlin (1939), Yo soy una cámara con el enfoque abierto, quieta, pasiva, grabando, no pensando. Grabando al hombre afeitándose en la ventana de enfrente y a la mujer del kimono lavándose el cabello. Algún día, todo esto tendrá que haberse elaborado, cuidadosamente impreso, fijado, añadido, y nosotros también grabados por alguien más.

Blanchot tiene su propia teoría de la imagen, pero esta no podría ser nunca particular y tampoco fija, es la imagen que sucede en el tiempo, se piensa como tal, pero que también hace ausencia como aquella Eurídice que no podemos ver, las imágenes no logran fijarse, tienen que pensarse a sí mismas como movimiento no fotogramas, sino cinegramas que

devienen entre sí y se exponen entonces al advenimiento de su propia desaparición. Entonces no esperemos que Blanchot nos diga algo exacto sobre la imagen, por un lado el ejercicio de la imagen tal cual sucede en el espacio tiempo, su verbo, acontecer, pero también observar sus cambios, lo que también puede ser otra cosa, es decir lo que también se puede imaginar, o recordar, o hablar e incluso olvidar.

El ejercicio de Blanchot sería ver lo que solo puede ser visto. Y ver lo que solo puede ser visto, es ver lo que no puede ser visto y lo que no desde el punto de vista del ejercicio empírico de la visión. ¿Qué es lo que no puede ser visto desde el punto de vista empírico del ejercicio de la visión? La luz. La luz solo la veo cuando rebota sobre algo; pero la luz indivisible, la luz pura, no la veo, y por eso es lo que solo puede ser visto y lo que no. En otros términos, la visión encuentra su ejercicio no solo en lo que puede ser visto, por el contrario Blanchot no espera ver nada más allá en la oscuridad que la oscuridad misma. Tanto lo visible como lo invisible son lo tácito. La alegría de Blanchot tiene su origen en el abandono de la esperanza, puesto que el fin que viene, el fin que comienza, no es otro que lo otro (imagen o habla) a secas, su cercanía y proximidad mismas en dos territorios la afirmación solo de lo que puede afirmarse y la negación de toda esa ignorancia que nos aborda día a día por que una obra es también la posibilidad de enfrentarle a la

imposibilidad de saber que no puedes decirlo todo.

También es que por eso hay una resistencia hacia la velocidad de la imagen, un poco también al acortamiento del tiempo a través del montaje, el tiempo sería en Blanchot lo más cercano al acercamiento sobre la imagen, el momento decisivo de la imagen. Aparece también algo de Blanchot en *Coel Memories II* de Jean Baudrillard: Tú tienes que ser un perfecto bailarín para bailar inmóvil, como un solitario Breakdancers... Sus cuerpos sólo se mueven en largos intervalos, como la manecilla de un reloj deteniéndose un minuto en cada segundo, permaneciendo una hora en cada posición, un movimiento que no cesa de perderse, que de ninguna manera puede ni debe conservarse, porque la lentitud nada tiene que ver con conservar dicho movimiento, es más bien el convencimiento de su disolución misma.

Así la obra de Blanchot no es trascendente ni prometedora. Esa cercanía, tan próxima que lo abarca todo que ya no hace diferencia entre luz y oscuridad, perfora todo a su paso. En otras palabras cercanía-intimidad dejan de ser un asunto personal, individual. El carbono reposa ligado a tres átomos de oxígeno y a uno de calcio en forma de piedra caliza, luego es extraído, pasa a través de un horno de cal y empieza a volar, es arrastrado por el

viento, a diez kilómetros por encima del suelo. Es respirado por un halcón... se disuelve tres veces en el mar y es expelido de nuevo. Luego tiene la buena fortuna de topar con una hoja, penetrar en ella y ser tocado por un rayo de sol, en un instante, como un insecto atrapado por una araña el átomo de carbono se separa del oxígeno, se combina con el hidrógeno y finalmente se incorpora al rocío de un cactus al amanecer, se introduce en la corriente sanguínea de tu madre, llama a la puerta de la célula nerviosa, entra y reemplaza al carbono que forma parte de ella. La célula pertenece al cerebro, ahora a mi cerebro, la célula en cuestión, y dentro de ella el átomo en cuestión gobiernan lo que ahora escribo, en un juego misterioso que nadie había descrito antes... Él guía mi mano mientras escribo precisamente este este punto al costado de la hoja

"Somos, literalmente, hijos de las estrellas.- señala el escritor Lawrence M. Krauss- Todos los átomos de nuestros cuerpos estuvieron alguna vez en el infierno de una estrella en explosión. Cada uno de ellos ha vivido innumerables y agitadas vidas. Estaban ahí en el comienzo de los tiempos y sobrevivirán a la desaparición de la Tierra y el Sistema Solar. El átomo de oxígeno que usted respira ahora pudo haber sido parte del último aliento de César o de la primera criatura que caminó sobre nuestro planeta" Lo tácito del mundo sostiene el pensamiento blanchotniano en su ignorancia, en su desastre, en su muy a pesar, en aquellas cosas

cargadas de obviedad pero que al mismo tiempo se repliegan sobre sí mismas que parecen invisibles. Lo ignoramos casi todo. Y es que ese olvido o ignorancia hace que aquello olvidado que se mantiene en las sombras, desligado y voluntarioso construya mundos sin necesidad de nuestro consentimiento.

Los temas de Maurice Blanchot son también los temas que le han interesado a algunos artistas contemporáneos (estaré hablando de nombres, muy a pesar mío, y lo hago a reserva no de privilegiar a los "autores", sino por darles un nombre, el que sea, y así hablar sobre sus procesos fantasmales, por decirles de alguna manera) pero que los abordan desde sus propios medios: el juego de los márgenes de errores y la incapacidad de la narración en Tacita Dean, la desnudez antiheroica de Bruce Nauman, las noches blancas y los recorridos ocultos y el llegar siempre con retraso en la obra de David Claerbout, los menos mundo y los lapsos temporales de inmanencia de la obra de Sharon Lockhart, la obra insignificante de Peter Fischli y David Weiss, la esperanza que no se dirige para ningún lado y que se vence con el ejercicio simple de la gravedad en Bas Jan Ader, los prefacios inciertos y la constante presencia del otro tanto espacial como sonoramente en el trabajo de Janet Cardiff, la monotonía y las modulaciones de energía de Edith Dekundt, la fuerza y organización de la materia por torpeza y simpatía en Roman Signer, el retorno desbordado en Roberto de

la Torre, lo levitable y el cuerpo sin límites de Sam Taylor Wood.

Todos estas obras comparten algo con Maurice Blanchot y es el exponer -de distintas maneras- un sujeto fronterizo que queda expuesto a las dimensiones inadvertidas de su cotidianidad. Un salto a la frontera que no necesariamente se define con las leyes del mundo o estatus de realidad, sino en relación con sus efectos desconocidos e inciertos. Se pasa de un instante a otro -como dice Marguerite Yourcenar- de estado de concentración como el de los metales más pesados a un estado fluido, como el que tienen los fantasmas. La exigencia con la obra deja de lado la idea de que como tal es portadora de verdad, porque, en sus palabras, el espacio literario y visual no tiene que ver con la búsqueda ella, sino justamente con dar la apertura para que el lenguaje sea una acto, un ejercicio sin fines, un gasto improductivo. De allí la ruptura entre las palabras y las cosas, el abandono de la idea de que la obra da cuenta de lo unívoco.

Se escribió hace poco en una revista científica el comentario de un lector que, en efecto, construye el marco desde donde puede situarse el ejercicio blanchotinao, éste preguntaba por el sitio específico donde había ocurrido la Gran Explosión,

lo que se supone es la teoría más acreditada sobre la pregunta por la existencia; la simple respuesta de los editores fue: en ningún lugar o en todas partes, sucede que si el universo es plano e infinito no puede tener un centro, si en el caso contrario, el universo es esférico y finito, la llamada Gran Explosión hubiera sido una explosión de espacio que ocurrió en todas partes al mismo tiempo y cualquier lugar del universo visible podría ser llamado epicentro, por o tanto, todo y nada indican simplemente acontecimientos que coinciden con la idea de un ritual cosmogónico que incluyen la actividad y el pensamiento como canales donde aparece casi como una absurda obra de magia la existencia, la multiplicidad, la conexión, el desvío, la inclusión, la escritura y la imagen en el tiempo.

Este proceso es reversible y necesario. El mundo deviene elasticidad y su falta de seguridad origina su exhuberancia, perversión, más que cambio y posición hay dimensión, distorsión: el espacio parece estar sujeto a fuerzas que lo doblan, lo conectan, lo pliegan, lo estrían, lo curvan...

Este pensar elástico lleva directamente a la creencia de un discurso fragmentado: " los fragmentos son entonces piedras alrededor de un círculo: me extendo en forma de círculos, todo mi universo en pedazos, esparcido, ¿en el centro que?", comentario con el que Roland Barthes,

señala su preocupación o quizá fascinación por la imposibilidad de hablar de algo, cualquier cosa, el lenguaje mismo, el poder ilimitado de la ficción, la anterioridad de todo texto, el paralelismo y repetición de discurso, la suntuosidad de lo "novelesco", un simple corte no estructurado, una diseminación de formas: la maya; todas esas preocupaciones parecen dirigirse siempre a los mismo, la pregunta sobre el centro, o bien en una referencia más explícita, cómo es que logra sostenerse un discurso, discurso, desde luego, absolutamente amoroso. A su manera el artista Bruce Nauman expuso una pieza de instrucciones donde se le pedía a la gente ubicar con la mayor exactitud posible la mitad una habitación desde ahí los participantes tenían que colocarse. Nadie llegaba a las mismas conclusiones acerca del espacio.

Sin la afirmación de un centro nos encontramos ante un campo poblado de incertidumbre, pero también en el sitio donde aparece aquello que se conforma con llamarse únicamente "lo posible", el desastre blanchnotniano, la posibilidad es en sí misma la posibilidad de la apertura del habla, la posibilidad no sólo de que todo suceda, sino de que todo pueda ser visto, tal vez por ello el pensador alemán Friederich Nietzsche afirmó que tenemos arte para no perecer por la verdad.

Su potencia no reside en cuánto ni bajo que pretexto se dice, sino en esto: pertenece al espacio donde todo cuando se dice siempre ha sido dicho, sigue siendo dicho y no cesará de decirse, "esto que me entero por un rumor necesariamente ya lo oí decir, es lo que informa y por ello no pide autor ni fianza, ni verificación, no admite discusión, puesto que su única verdad indiscutible es el hecho de estar referida a pura relación de nadie ni de nada", cita con la que Maurice Blanchot da cuenta de aquella pregunta pánica que no puede ser resuelta sino por el rumor: lo que sólo resulta ser.

Hay un momento en que el rígido absoluto toma la forma de la historia, en que los tiempos tienen preocupaciones e intereses que definitivamente concuerdan con lo equívoco propio del arte, ahí se exige la claridad y la transparencia de un lenguaje que para Blanchot no es pertinente.

¿cómo entonces, hay que escucharlo?

Desde ahí, donde el poeta cede sitio al artista y el artista al hombre común que expresa lo cotidiano con un miedo valiente o cobarde, con un goce anárquico o compartido, en el momento en que, por la fuerza de

las cosas, el arte se presenta; ahí donde aparece el arte como una búsqueda donde algo esencial está en juego, donde lo importante es el artista, ni los estados del alma del artista, ni la cercana apariencia de sus compromisos con la historia, ni todos esos valores sobre los cuales se abría antes un más allá del mundo.

Sucede algo más simple

La llamada del Afuera. La superficie: los ruidos del teclado mientras redacto este texto, los pensamientos que deje de escribir porque ya no recuerdo, las palabras que elijo cada vez que escribo una letra mientras una tetera hierve y alguien está dormido exactamente debajo de mis pies, en la línea virtual que comienza con mi dedo y traspasa la tierra a toda velocidad, una marcha que designa el lugar para el error, y, desde luego, también para lo improbable.

.....

ELPINO.

¿Cómo es posible que el universo sea infinito?

.....

FILOTEO.

¿Cómo es posible que el universo sea finito?

.....

ELPINO.

¿Pretendéis que esta infinitud sea demostrable?

.....

FILOTEO.

¿Qué clase de dilatación es ésta?

.....

← Erasmio de Rotterdam

¿Son Fischli y Weiss más que artistas, simples personas?

-Escucha Smithers

-aprenderías un par de cosas de este perfecto imbécil-

Nuestro mundo necesita más observadores.

Observar, sólo observar podría ser una profesión como enseñar, esculpir o construir casas. Observar sin el sentido de vigilancia y en consecuencia el castigo o el premio, sin ninguna de estos sometimientos o demandas. Un observar de verdad, una labor muy precisa y perspicaz; es una de las generosidades que tal vez -y solo tal vez- deberíamos tener en consideración al habitar este mundo;

en gran medida este acto ha sido explotado principalmente en las ciencias, el microscopio y el telescopio, incluso la cámara oscura (después fotográfica) son inventos generados a partir de este hecho, por otro lado si en el mundo no existieran observadores podríamos seguir confundiendo la trompa (nariz) del elefante con su boca.

Los placeres más grandes de la vida, se valoran más en sentido de su espectacularidad, el mundo diario,

nuestra propia historia personal nos ofrece un sin fin de pruebas de ello, sin embargo también se dice que los modelos más simples repetidos una y otra vez, son los que desde su particular simpleza hacen funcionar al mundo con su característica naturalidad; estos acontecimientos se vuelven verdaderos ritmos en nuestro habitar, y estos movimientos a su vez también son pausas, que nos permiten atender el universo de cosas que nos rodean. Hace unos meses vi en un documental como un pájaro de las amazonas construía una caña de pescar con un palito y un hilo de telaraña, el hombre en un principio también tuvo que actuar

de manera semejante al pájaro. Sólo que en la actualidad se ha vuelto un poco más sofisticado. Sin embargo el arte puede presentarse con la misma simpleza de aquella sencilla labor del pájaro.

La obra de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss, es depositaria de este acto primitivo, es sobre todo un proyecto de observación de cómo se construye el mundo con gratitud: sus movimientos, sus enlaces, sus conexiones, sus desvíos. En el arte de los años setentas y ochentas, el momento de esta simpatía de actividades "normales" estaba muy lejos de la norma, el trabajo de

los artistas suizos esta cargado de lo común, de lo que de alguna manera nos compete a todos desde niveles particulares “Cuando hicimos los videos en lanchas en Venecia, nos encontramos con miles de turistas que estaban haciendo la misma cosa. Es que en ese momento, uno lo está haciendo a si mismo como un artista”. Su trabajo rescata los patrones de conexión ingenua de las composiciones del mundo, la repetición infinita de la construcción del universo, un jugar abierto, una práctica monológica y cosmológica por excelencia, un acto de fe y complicidad. También su trabajo es una actitud acerca de los propios métodos de producción artistica al mismo tiempo que es

una contemplación: la finalidad es abordar sin hartazgo la simpleza, la gratuidad de un mundo y los cambios que apenas suceden. Ese punto donde parece que nada sucede, un quehacer espectral: acciones que a pesar de su inminente fragilidad nos permiten hacer el mayor número de conexiones posibles con el estado de cosas de reconocemos como tal; desde un mero asombro a un exagerando mutismo las cosas aparecen impregnadas de inventivas fugaces que se detienen a su vez para mirarnos; para hacernos partícipes de su juego cada vez más y más extenso.

¿Son los animales personas?
¿Tengo yo siempre la razón?
¿Estaré equivocado?
¿qué es el alma?
¿por qué tengo dos genes iguales?
¿la fama es un sentimiento?
¿somos vagabundos como ellos?
¿dónde comienza el cielo?
¿estoy vivo?
¿el arte es un trabajo?
¿qué paso aquí hace 4,56 millones de años?
¿podemos atravesar un muro cuando dormimos?
¿por qué te comportas así conmigo? ¿Qué hice?
¿es una verdad que trazos de alienígenas han sido encontrados en el yogurth?
¿dios está en la luna?
¿es todavía posible vivir en una cueva ahora en día, sin poder?
¿está todo en mi mente?
¿debo caminar para atrás?
¿quién adorno mi árbol?
¿Yo soy un cisne?
¿Vivo en todo?
¿Los elefantes sufren con la muerte de otro elefante?
¿La felicidad me encontrará?
¿puedo recuperar mi inocencia?

Todos en algún momento tenemos una respuesta concreta para esas preguntas, pero las posibilidades de respuesta por cada uno de nosotros son tan variadas y tan extensas, incluso son tan movibles que pueden cambiar de un segundo a otro en una misma persona. ¿Entonces si las respuestas son tan equivocadas, tendrá sentido responder?, de nuevo una pregunta. A diferencia de las frases de afirmación las preguntas tienen una capacidad fantasmagórica y ambigua, no pueden ser concretas aunque a veces parezca que se dirijan a alguien en concreto. Lo sublime de las preguntas es que están en el aire, sueltas, sin nada que

las sujete mucho menos a soluciones verídicas. Cualquier respuesta en un momento dado es correcta aunque pareciera la más torpe u absurda. Creemos que una pregunta es una especie de problema, muy por el contrario la pregunta puede ser en si misma sólo una pregunta que no parta de un problema sino del mero hecho de hablar simplemente de algo. Porque lo dicho en toda obra es un decir que está siempre por decirse; en esa situación hay que decirlo y desdecirse, contradecirse, continuamente. Dice Weiss: Nuestro trabajo es una invitación a la especulación. Si quisiéramos dar pistas concretas lo haríamos, pero preferimos

invitar al espectador a introducirse en algo y que llegue hasta donde quiera. Todas las fases son válidas.

Se habla de una etapa del crecimiento de la infancia que se caracteriza porque el niño conoce el mundo sólo a través de preguntas, no importando la respuesta del adulto. La pieza titulada *Ohne Titel (fragenprojektion)* Sin Título (proyección de preguntas) 1981-2002, es una instalación en donde se proyectan sobre las paredes de un cuarto oscuro cientos de preguntas múltiples que los artistas han ido apuntando en libretas de trabajo a lo largo de once años. La obra es una especie de actividad infantil, sin consecuencias ni

verdades. Duchamp afirmaba que en el arte no había soluciones porque no hay problemas, también en algún otro momento sugirió lo contrario, sin embargo su pensamiento se dirigió a decir: Prefiero más respirar que trabajar. ¿Son Fischli y Weiss más que artistas simples personas?

De nuevo una pregunta, un volado al aire.

Y es que lo pasivo del trabajo del par de artistas o personas, no es que esté inmóvil, carente de toda vibración, más bien es una observación profunda de las vibraciones mundanas que aún no son reconocibles. El hartazgo, queda fuera de su trabajo.

Su producción desde una multiplicidad de medios (escultura, video, instalaciones, proyecciones, fotografía o video) produce lo pasivo (lo que siempre se ha dicho, lo que siempre ha estado) se caracteriza por estar entre tensión, dilatante, pero nunca fijo. Como el Portero ante el momento del penalty (1971), película con la que el cineasta alemán Werner Herzog inaugura sus largometrajes, el portero según las reglas precisas del fútbol, no se puede mover ni para atrás ni para adelante de la línea de portería al momento del penalty, sin embargo todo el tiempo nunca está quieto, durante el momento del penalty esta agitándose de un

lado a otro, sin atrás y sin delante, meras pulsiones.

Existen en nuestra cotidianidad una enorme y variada cantidad de esos pulsos, abrir las ventanas en el día y cerrarlas en la noche, sacar los trastes de la alacena para desayunar y volverlos a guardar al término del almuerzo, parpadear, o decidir hablar y estar en silencio, también por ejemplo ciertas coincidencias entre los objetos en un tiempo y lugar precisos, como tres estornudos al mismo tiempo en tres estaciones de radio sintonizadas en tres diferentes aparatos, estas disposiciones son como una especie de motor del mundo, de dinámica natural.

Tal vez el video más popular de los artistas suizos *Der lauf der Dinge*, El efecto de las cosas (1987), originalmente 6 filmes hechos en 16 mm durante un periodo de dos años, luego combinados en una videosecuencia; este trabajo nos recuerda cómo partir de un primer impulso se generan ciertas fórmulas mágicas con las que es posible hacer hablar a los objetos, la contemplación y el asombro son los hilos conductuales del movimiento de los elementos cotidianos que habitan con soltura este mundo de espíritus elementales (elementargeister). Ya el poeta Ludwig Tieck hablaba del arte como una liturgia, un

lugar de suma energía concentrada, un sitio iniciático. Fuerzas físicas invisibles, espectrales en un sentido poético, potencias que se empujan unas a otras como carambolas en un licuado cósmico. No muy lejano el pintor y caricaturista Carl Spitzweg en su obra titulada *Dem Künstler Zimmer* (el cuarto del artista), 1869, retrata justo al artista o poeta acostado en una cama, alrededor del cuarto construye un mecanismo para que pueda levantar un paraguas.

Entre la flojera, el ocio o la conveniencia e incluso también la fe, como en el caso de algunos mecanismos alquímicos, también se construyen

estas máquinas poco funcionales, la ingeniería mecánica de los años setentas construyó un sin fin de objetos e inventos inútiles generados a partir de una circunstancia mecánica que operaba de manera específica pero poco irrelevante, como una caja de aluminio pesado de un metro por un metro que al introducir un huevo por una puertecilla de la derecha, sacaba el líquido del huevo sin basuritas de la cascara como si fuera un extractor de jugos, o un martillo "eléctrico" que funcionaba con la energía resultante del pedaleo de una bicicleta, igual el uso de unas cadenas con poleas que atraviesan toda una habitación

sólo para abrir una cortina sin necesidad de levantarse de la cama, son mecanismos sumamente complicados creados para solucionar algo muy sencillo, que en efecto, en la mayoría de los casos puede ser incluso mucho más fácil su propia dinámica natural por ejemplo tronar los huevos directamente al sartén, que subir este aparato pesado a la mesa y esperar más de dos minutos a que procese la acción que se le comanda. Hay sin embargo una extraña fascinación por estos mecanismos, tal vez porque en nuestro inconciente primitivo nos recuerden el descubrimiento de la llanta o del fuego, esa breve frontera entre el mundo no natural y el animista, animado, el que tiene movimiento, lo

que los griegos llamaban “alma”, el movimiento que existe como una fuerza inicial, como una potencia que generó y ha venido efectuando el universo que habitamos.

Una de las primeras labores de todo artista es la composición, no abstracta, sino del orden que el mundo mismo ofrece, así aprenden a mover los objetos cotidianos, a colocarlos, esa es su labor elemental y básica: componer mundo, como los jardines que construyen los pájaros con escamas de mariposas para conquistar a alguna hembra. Fischli y Weiss construyen en el interior de su taller una serie de composiciones objetuales que interactúan entre sí, según el efecto de

sus energías, el video está grabado en tiempo real, a veces se puede notar algún fade in. Sin embargo, dado el acomodo circular de los objetos nos da la sensación de que todo esto pasa y seguirá sucediendo todo el tiempo dentro del taller.

Una bolsa de basura negra sujeta al techo que gira, hasta que la parte posterior toca de lado una llanta colocada con precisión debajo. La llanta, a su vez, hace girar una tabla de madera colocada sobre unos banquitos, a su vez cae al suelo una lata que nuevamente hace girar a la misma llanta en dirección al frente para golpear a otra tabla también de madera colocada a manera de resbaladilla que por

medio de un mecanismo burdo de una rueda y un par de pesas, mueven hacia abajo a una escalera que parece caminar conteneándose en dirección al suelo, la parte de arriba a su vez sujeta una cámara de llanta con un palito que finalizara tocando una botella de plástico que al chocar con la mesa la mueve también como resbaladilla hacia abajo, las patas de la mesa a su vez se encuentran con una cama inflable que se cae y hace girar una pequeña bolsa a través de un poste de alumnio, en algún otro momento una lata sale disparada contra una charola con espuma que cae por una especie de embudo construido con una botella sencilla de plástico, el líquido

desciende en otro bote que parece contener hielo seco y sale de ahí humo que movilizará a otro objeto más, que a su vez explotará para que alguna de sus chispas prenda una mecha que también sera el motor de otra composición de objetos, y así sin cesar.

Estos actos son repetidos sin parar a lo largo de 30 minutos, lo interesante de toda esta obra es también la capacidad de los artistas para generar una pieza con un mínimo de exigencia matérica, en este sentido su obra es mediocre, más bien miniocre, porque si bien es cierto que en cantidad son numerosos los objetos que ocupan para la producción de este video, los

artistas no reparan en pretender que cada composición esté cabal y técnicamente resuelta en un sentido formal, digámosle maquillístico, se limitan más bien al uso de objetos propios de su taller así por ejemplo en vez de clavar maderas podemos observar amarres simples con telas, o en vez de escalones bien contruidos, montones de libros para que den la altura que necesita un funcionamiento particular, etc, así la destreza pasa a segundo término, comenta Peter Fischli: "Aunque parezca extraño, para nosotros, cuando estábamos haciendo la obra, fue más divertido cuando no, cuando no funcionó. Cuando funcionaba,

era algo más sobre la satisfacción. La película crea la impresión de que las cosas se mueven por sí solas, sin ayuda humana, que se convierten en seres de espíritu, de vida".

Se tiene la sensación de que la obra de este par de artistas sólo requiere un mínimo de conocimiento de cualquier profesional o hacedor (como el pájaro), cualquier ingeniero, óptico, mecánico, lingüístico, podría haber solucionado la pieza, conmueve este hecho sobre todo en las propuestas de arte contemporáneo cargadas de pretensión y seguridad, Fischli y Weiss, parecen abordar el arte tal como se encara un día de campo,

de esta manera parecen que sus perímetros son cada vez más abiertos e inseguros. Es una obra que en primera instancia parece juguetona y sin mayor ambición que su juego mismo; encuentra en ese ser algo elemental digámosle prehistórico, eso que por herencia sabemos que está y que ha sido siempre pero que ya no nos causa interés, entonces una mirada profunda o tal vez una doble mirada, el contacto evidente con estos usos comunes lo vuelve una especie de arquetipo al que la memoria olvidada parece rendirle culto. Lo que más asombra de la obra de Fischli y Weiss es que ante ella tenemos la sensación de que sí, que un cualquiera pudo haberla hecho, y eso es

a su vez una especie de profesionalidad como si ellos fueran observadores arcaicos.

En una entrevista Peter Fischli señala: algunas veces eso (que la gente tenga cosas sobre de la manera que ve la belleza de lo cotidiano) es divertido. Una lámpara en instancia no es ahora solamente *kitsch*; tuvo en su momento alguna cosa arcaica: una fogata, el corazón de una casa, no es sólo un asunto de la irónica representación del mal gusto.

¿Cuál es esta noción previa que parece contener siempre el trabajo de los artistas suizos? Lo Cotidiano, lo que pasa todos los días o cada uno de los

días. Lo cotidiano que para Kafka ya es en sí maravilloso. Los objetos como fragmentos de memoria. Tan cotidiano es el pavimento que piso como el caminar cuyo fin es llegar a la casa de un amigo o al lugar de trabajo, lo cual es también algo cotidianamente dado. Cotidiano es eso que hacemos o percibimos o pensamos todos los días, desde nuestro nacimiento hasta la muerte, incluidos ambos extremos, puesto que en definitiva, son también posibilidades dadas en el ámbito de lo cotidiano. Ahora bien, la cotidianidad no es ni algo cotidiano, como el caminar, ni el conjunto de todos los entes que ocurren todos los días, ni tampoco el conjunto de todas

las posibilidades de la existencia ejercidas cotidianamente sino justamente el ocurrir todos y cada uno de los tiempos: el amor ya existió mucho antes de ahora que estoy enamorada. La índole del acontecimiento y del comportarse con eso que ocurre todos los días, lo cotidiano es hasta cierto punto una indiferencia, Da la sensación de que no se plantea ningún obstáculo. No se queja.

El diálogo entre los dos artistas juega un papel fundamental en su producción, de alguna manera éste fue el origen de su encuentro en una tienda de muebles suizos, su primer video *Der Gerínkste Widerstand* (La mínima resistencia), 1979,

en él los artistas
rentan dos disfraces
de rata y oso panda
(mismos que después se
volverán una especie
de marca constante e
inconfundible en su
trabajo) y reflexionan
en una galería acerca
de las obras de arte y
de los juicios hacia
el mismo, es un una
conversación realmente
vanal:

(Plática en una galería
de arte)

Rata:

Cómo simplemente todo
básicamente es

Oso:

No una opinión común

Rata:

Esas pobres confundidas
creaturas ni tienen ni
pista

Oso:

Sí, y tampoco los hace
ricos.

La mínima resistencia,
ante al arte, ante la
vida, también dormir
hasta tarde y quedarse
en la cama ... la nunca
interminable fiesta en
el jardín. Un par de
hielos sobre un jugo, la
historia del accidente
salchichas, fotos de
turistas, aeropuertos,
el champán de un
zapato de señora ...
eso que parece ser una
especie de declaración
de principios en el
trabajo de los artistas
suizos: Ser la menor
resistencia. Un ligero
borde, a veces incluso
cascaras de nueces.

Es el efecto de
frontera un pensamiento
muy profundo y tal
vez necesario para que
de alguna manera el
mundo exista tal cual,
recuerdo al respecto
una pieza del artista

estadounidense Mel Bochner, dos fotografías en blanco y negro, la primera un rectángulo blanco sobre la que hay dos piedras, una de cada lado, las piedras son llamadas a y b con un letrero a mano que escribe el artista, entre las dos rocas una línea y debajo de la foto la leyenda "si hay un espacio entre a y b, estas son cosas diferentes-, en la otra fotografía casi idéntica, salvo que las piedras estén reunidas, debajo la leyenda -si no hay espacio entre a y b, entonces son la misma cosa-.

Estos pliegues fronterizos son lo que más incita a los observadores a seguir observando, un símbolo lingüístico y visual

para mencionar el salto de este con otro mundo, el uso por ejemplo en la literatura medieval de los lagos, o el encuentro con un animal blanco en el bosque, eran auténticas visiones que suponían la entrada a territorios no humanos, en la actualidad este trance o salto queda dispuesto en la visión icónica que ofrece el cruce de algún puente o túnel, Kanalvideo, Video canal 1992, es un video editado de material vid-eograbado por cámaras automáticas durante los recorridos de control por la red de drenajes profundos de Zurich. Fischli/ Weiss eligieron exclusivamente el material que muestra recorridos rectos, e dejaron de lado

curvas, cruces y otros elementos visuales, que pudieran distraer de lo que parecer ser un viaje en línea recta al infinito. A lo largo de ese viaje durante horas por el “sub-mundo” de Zurich, -en las que el espectador desconoce y a veces puede confundir con una toma interna de un simple tubo de cobre- sólo algunas ratas asustadas se cruzan en el camino de la cámara. Con su ayuda, la luz se abre paso en la oscuridad de las tuberías, revelando la estructura de sus paredes siempre planas, que se modifican sólo en color por tramos. De esta manera, *Kanal-Video* puede ser visto como un viaje hacia lo desconocido, o un efecto poético formal en si, o tal incluso

un acto meditativo, aunque los artistas lo describen como un video deliberadamente simple y sin pretención. Lo místico -añadiría yo, lo sublime- no es cómo es el mundo, sino que el mundo simplemente sea, como sugirió el filósofo alemán Ludwig Wittgenstein. En *Kanal-video* el impacto del uso de la frontera no hace sino difuminar el “límite entre lo profano y lo excelso”, entre la sencillez y nada más que la sencillez, sin metáforas y sin maravillas.

Kanalvideo es un entrevelo. Es el preámbulo de toda posibilidad ante el movimiento: Colores, Texturas, Una luz en la oscuridad que alumbra con delizadeza lo que

aparece al frente,
un poco al lado, a
la derecha, regresa
al frente ¿pelusas
de suéter o alas de
insectos?, algo de
pasto, luz roja, verde
y amarilla, bolitas
de color blanco
balanceándose, ¿copos
de nieve o unicel?. Es
también lo que es.

En este mismo sentido
la videoinstalación
presentada en el
Pabellón suizo de la
Bienal de Venecia de
1995 *Ohne Titel (Venedig
Tapes)* “lo que se hace
cuando no se hace arte”,
los artistas salieron
con cámara en mano de
su taller y recorrieron
varios lugares de Suiza,
grabando una serie
de acciones comunes,
muy a la manera del
atinado término de
“Vistas” de los inicios

cinematográficos, si
pensamos por ejemplo en
los hermanos Lumiere.
Las vistas son tomas
generalmente con
cámara fija de eventos
que documentaban
situaciones comunes
de acontecimientos
mundanos de fin de siglo
XVIII y principios del
XIX, evidentemente la
novedad del medio -el
registro casi mágico de
la imagen-movimiento,
no conocida hasta
entonces-, originada en
los ojos de los espectadores
una especie de maravilla
o incluso espasmo como
L'Arrivée d'un train à
La Ciotat o L'Arrivée
d'un train en gare de
La Ciotat, La llegada
del tren a la estación
de la ciudad de 1895,
una imagen proyectada
en gran formato donde
se observa frontal la
imagen de un tren que

HOW TO WORK BETTER.

- 1 DO ONE THING
AT A TIME
- 2 KNOW THE PROBLEM
- 3 LEARN TO LISTEN
- 4 LEARN TO ASK
QUESTIONS
- 5 DISTINGUISH SENSE
FROM NONSENSE
- 6 ACCEPT CHANGE
AS INEVITABLE
- 7 ADMIT MISTAKES
- 8 SAY IT SIMPLE
- 9 BE CALM
- 10 SMILE

en efecto hace que los espectadores se levanten de sus sillas y salgan corriendo para no ser “atropellados” por la locomotora.

Indiscutiblemente el efecto sobre la imagen-movimiento ha sido cada vez más asimilada como tal, y sus efectos no son nada parecidos a los sus orígenes, el uso de la narración y sobre todo el montaje deviene la capacidad de exigencia de los comentarios, espectacularidad y depuración de las formas de la imagen.

Peter Fischli y David Weiss apuestan por una mirada serena, inordinariamente cargada de ordinarios por medio de “vistas” de la vida común de

Suiza, en un estilo totalmente mundano es decir nada efectista los artistas hacen una investigación sobre la cantidad de tiempo y la vida, que pasa. Al final se obtienen 96 horas que se muestran con una docena de monitores con las ocho horas cada uno dentro en el pabellón.

La necesidad de 12 monitores tiene que ver un poco con la idea del principio de incertidumbre, cualquier lugar donde decidamos pararnos evita el conocimiento del otro, no podemos pretender que la observación del mundo es un asunto de absolutos, más bien es su enigma, una decisión que deja fuera todo aquello que no se observa y que sin embargo existe,

el naufragio de las relaciones espaciales, los estoicos lo llamaban incorporales, cosas que no tienen una relación de propiedad con el espacio que les rodea sino que más bien se pierden en él; a través de una elección se dejan millones de posibilidades sin hercese, es como estar parado frente a una montaña que no nos permite ver lo que está detrás de ella.

David Weiss: Damos valor a las cosas, prestando atención a ellos, cuando estamos filmando y cuando se selecciona. Lo mismo sucede entonces con los espectadores. Que elegir entre los muchos monitores lo que les interesa y prestar atención a ciertas cosas de una cierta duración. Ellos tienen que hacer

la misma pregunta que nosotros: ¿en qué voy a perder mi tiempo? Y al darles esta vez aumentar el valor de estas cosas.

Hay algo seductor en las superficies, en los no eventos principales, en comentarios sueltos, fragmentarios, sin historias y sin metas. La mayoría no proporcionan información útil. Hipotéticamente son videocápsulas del tiempo. En 1937, durante los preparativos de la Exposición Universal de Nueva York de 1939, se sugirió enterrar una "bomba del tiempo" durante 5.000 años (hasta 6939). La primera cápsula contenía objetos de uso cotidiano como una bobina de hilo y una

muñeca, aunque también tenía, entre otros, un frasco de semillas y un microscopio. Varias bobinas de película condensaban los contenidos de diccionarios, almanaques y otros textos. También se incluyó un noticiario de RKO Pathe Pictures de 15 minutos de duración. Con el tiempo las cápsulas también se han hecho más sofisticadas, desde el resguardo de ADN humano hasta semillas transgénicas o partes de cerebros para clonar. Un grupo de científicos señala también que ninguna de ellas -por más sofisticadas y precisas que sean- suministran información eficiente, porque tal vez los habitantes de otras

épocas o planetas -es posible- no contarían con el código o tal vez ni siquiera los sentidos para descifrar y para entender los mensajes que contienen.

La obra de Fischli y Weiss es una cápsula del tiempo sin sofisticación, discontinua, errante, ocasional, intercambiable y que incluso da la impresión de que cada que cada vez se queda con menos en beneficio no de la complacencia del otro sino del ethos de la obra misma: Hans con suerte, un viejo cuento alemán para niños recopilado por los hermanos Grimm que narra la historia de Hans, quien decide dejar su trabajo y regresar a casa, su patron le ofrece una pieza de

oro, en el camino se encuentra un jinete, quien le pregunta por qué va de pie, y éste le contesta que debe hacerlo porque la pieza de oro que carga no le permite montar ni ir más rápido, el jinete le ofrece su caballo a cambio de la pieza y Hans se siente liberado del peso del oro, luego cambia su caballo por una vaca que más que velocidad le ofrece mantequilla, queso y leche seguros, luego cambia la vaca por un cerdo y a su vez por un ganso y luego por unas piedras para afilar: "Debo haber nacido con un gran amuleto," -se decía a si mismo-; "todo lo que quiero me pasa justo como si yo fuera un niño consentido.". Hans cansado por el peso de las piedras,

se sienta a tomar agua en un pozo y regarga las piedras en el borde, sin querer se tropieza y estas caen al fondo, Hans al ver esto brinca de alegría y no tuvo necesidad de reprocharse a si mismo por nada de lo ocurrido, ya que aquellas piedras pesadas habian sido las únicas cosas que lo preocuparon. Con un corazón aliviado y libre de toda carga, ahora él podría correr felizmente a casa.

Esto ocasional en la obra de los artistas suizos tiende a ser su norma, su impresión, su balanceo: la trompa de un perro asomándose por una rejilla, la preparación de un arroz, un gato entre las hierbas, una fundidora, fotos

turisticas; sin embargo su compromiso con la obra y sus reglas de juego parecen ser muy claras y transparentes.

Una tortuga de espaldas, sus patas se mueven obstinadamente sin tener éxito, no puede hacer nada, salvo chocar su caparazón contra el suelo. Los artistas -una vez más- disfrazados de rata y oso panda la giran: un pequeño esfuerzo, un gran efecto. Una sentencia que aparece en el cuerpo de la obra de los artistas suizos y con precisión en el video titulado *Der rechte Weg* (El camino correcto), 1983. Un video, una película, de 51 minutos, que puede ser leída como un vistazo al proceso de producción de obra

de los artistas, algo que se transforma a su vez en un ritual en un comportamiento encaminado a develar una serie de saltos (incluso de su relación con el exterior y la idea del paisaje), puntos de partida, lugares para saltar, señalamientos y datos ambiguos, entre líneas que hacen que el universo (el punto donde todo se une y gira) de Fischli y Weiss en su conjunto suceda.

Procedimientos/procesos:

Oso:

¿cuantas cosas pasan pasan aqui?

Rata:

Naturalmente, se necesita mucha paciencia. Ve, una raíz se transforma de todas las

maneras posibles. Te sorprenderás. Siempre está alegre.

Más adelante

Rata:

No hay que tener miedo, hay que contentarse con lo que se obtiene-.

Rituales/enseñanzas:

En lo alto de una montaña, casi a contraluz.

Rata le dice a Oso:
Arrodíllate, te enseñaré cómo se hace. Encoge la cabeza, esfuérzate, reúne tu energía hasta que relampaguee.

Oso:

No puedo.

Rata:

No te des por vencido tan de prisa, aumenta la presión, hay que saber esperar.

Un relámpago entonces aparece.

Paciencia/pasividad:

Oso y rata observan el paisaje, montañas rocosas que en su punta sostienen otra roca con un frágil equilibrio, ellos a su vez se ponen rocas sobre sus cabezas y permanecen sentados, en la toma ellos están de espaldas con las piedras encima, a profundidad las montañas en la misma actitud, haciéndoles compañía: hay que estar muy quietos, sin hablar, esperar, entonces te volverás como ellas.

El camino correcto, es una obra que evoca por un lado la relación de los artistas y su exterior (la idea del paisaje, del viaje, incluso del turismo) y también una visión íntima y aguda sobre

el sentido del pacto y alianzas (llámese amistad o mera decisión de trabajar juntos), el llamado al otro como una segunda voz, una voz venida de otra parte que expresa al margen de toda elegancia y seguridad un temblor, un desastre, algo que indiscutiblemente aparece con eso que en un principio se decía primitivo.

Desde sus primeras colaboraciones los diálogos entre los artistas son fundamentales para sugerir una manera de conducirse temática y matéricamete que sólo se da “entre dos”, en el camino, en lo que no tiene destino, en consecuencia la obra ofrece una posibilidad

diferente a si un solo artista la hubiera resuelto y eso permea un trabajo desprovisto de egolatría y monosentido. A pesar de tener un sello característico, sus piezas se desplazan en diferentes medios y sus efectos en muchas ocasiones son “in-esperados” para los observadores, tal vez porque su obvedad es tal que se vuelca en nosotros como extranjera.

Büsi del 2001, es parte del programa público *The 59th Minute: Video Art on the Times Square Astrovision*, que generalmente son usados en comerciales en el Time square de Nueva York, en la pantalla gigante de la esquina generalmente reservada para comerciales o

avances de nuevos programas televisivos se observa un gato bebiendo leche casi con la calidad de un video doméstico de una mascota, lo ordinario se vuelve extraordinario, casi como un realismo mágico, que busca superar la imaginación por lo tácito; así el gato parece desentendiendo el mundo, de vez en cuando levanta la vista para mirarnos a los ojos, pero tan sólo son segundos que parecen no tener importancia para el gato, no así para los espectadores que no están acostumbrados a ver a lo que a simple vista parece sobreentendido y que no lo es del todo. La obra de los suizos es la prehistoria de una reflexión -de una flexión doble, un giro,

un rebote, un boomerang o la flexión de una liga-, de un juego en torno a lo que quiere decir ser y ser posible; comienza con un señalamiento, la cercanía viene después con la sospecha acerca los objetos y acontecimientos cotidianos, en el hecho de que sea posible un hacer.

La experiencia de lo sublime cotidiano en la obra de Fischli y Weiss produce también una cierta complicidad, una cierta de dilatación como la de una habla sin voz, como el hecho de sea un cualquiera o una cualquier cosa, no con la cualidad antiestética y desinteresada del ready made, sino con la calidad artesanal en la que cualquiera puede construir su espacio por

un simple placer, ellos celebran lo normal, los gustos simples, las risas impestuosas, los dias de aburrimento, las tardes en las que uno no puede salir de casa, los ronroneos de los gatos, los rayos de luz sobre un vaso de plástico desechable, el hágalo usted mismo. Si, porque en el fondo el arte es más artesanal que mecánico, se expone a resultados no planeados a veces y en ciertas ocasiones incluso se aprovecha de ello o contrariariamenté debe inventarse un habla, un método para tapar el desborde resultante de sus fuerzas, como granizos saliendo de un escuzado.

Su obra omite un deber ser por un ser siendo, abre toda posibilidad

para producir obra sin necesidad de quedar bien con alguien, continúan hasta la fecha con su investigación sobre los objetos cotidianos, pasivos. Es como un dia de campo, no conoce ni reconoce lo heroico, es más lo rebota en otro tipo de piezas no de video, tal como en sus piezas de arcilla con diferentes títulos alusivos a acontecimientos que cambiaron el mundo, al menos para los artistas. Existen otras piezas que si bien no son videos como tales, si son imágenes movimientos que funcionan desde diferentes mecanismo como proyección de dipositivas o mecanismos simples tal como *Son el Lumiere (le rayon vert)*, 1990, un caja circular hecha

caseramente -incluso se nota la cinta que une los lados- encima se coloca un vaso de plástico desechable con vetas en forma de rombo, una luz por detrás proyecta sobre una pared los efectos ópticos de la luz sobre el plástico, generando una especie de aurora boreal o rayo verde. La artista británica Tácita Dean es invitada a

colaborar en uno de los catálogos más completos de la obra de los suizos Blumen und Fragen (Flores y preguntas) brevemente describe una conversación telefónica que tiene que con ellos y que para ella describe las posibilidades poéticas de la obra de los suizos, la relación entre la materia -el objeto- y la palabra es en sí misma un poema.

S. American.	S. americana
Turnable	Girando
We bought something	Compramos algo que da
turning	vueltas
Windows	ventanas
Shop	Tienda
Cake turntables	pastel de platos giratorios
Machine line drawings	máquina de dibujos
Beach Rio de Janeiro	Playa de Rio de Janeiro
In the dark make drawings	En la oscuridad haciendo dibujos
Geometric drawing	Dibujos geométricos
Building same spirit	Construyendo el mismo espíritu
Cheap thrills	Emociones baratas
By chance plastic cup	Oportunamente vasos de
drawings on it	plástico dibujando en sí
Send more cups	Enviar más tazas

No cabe duda que la misma forma de nuestra existencia esta ligada a los acontecimientos cotidianos que pasan desapercibidos, pero que en un momento determinante cuando ya no están son los sentimientos más fuertes de luto. La obra de Fischlly y Weiss parece seguir esta desaparición -que no es desaparición- espontánea de asomo e inmersión, una discontinuidad que asegura su presencia y atención, su resultado más conmovedor es la apertura de las reglas con la se produce arte, más que los resultados "el verdadero artista nunca termina la obra" señala Verlaine. Son interesantes los comentarios de muchas personas que dicen: Ah, qué fácil! Que

sencillo es jugar con salchichas o que simple es vestirse de animales y salir a jugar al campo a jugar, qué fácil es tomar un video de un gato tomando leche o exponer fotos turísticas? ¡Más que artistas son simples personas! Pienso, pues entonces sólo hazlo, y asume también que eso simple es lo más importante que tienes por decir.

¿en que voy a perder mi tiempo? ¿en que voy a
y a perder mi tiempo? ¿en que voy a
u e v o y a p e r d e r m i t
i e m p o ? ¿ e n q u e v
o y a p e r d e r m i t
i e m p o ? ¿ e n q u e
e r v o y a p e r d e
r m i t i e m p o ?
¿ e n q u e v o
a p t e r d e r o m
i t i e m p o ?
¿ e n q u e v
y a n p q e v
r m a i p t e r d e
o ? ¿ e n q u e
e r v o y a p
i e m p o ?
e o n y e q u e v
d i e e r m p i o v r t
¿ e n q u e
i v e r t o d y a p
e r t i e e r m
o q ? u e n o
y d a e p r e m i p
t e i r e m e p n
o ?
o q u e v p
o e y r m a d d i m e t
r i e r m e i m ¿ u e p
o n ? q u e a e a d i m e
n v o e r i y r m e a d i m
p e t o r i e m e i m
e p o n ? q u e i u

David Weiss von Fischli/Weiss ist tot

Aktualisiert am 28.04.2012

Der Künstler David Weiss vom Duo Fischli/Weiss ist gestern Morgen mit 65 Jahren in Zürich gestorben.

El tiempo perdido no sólo es el tiempo que pasa,
alterando los seres y anonadando lo que fue, sino
que también es el tiempo que se pierde (¿por
qué hay que perder el tiempo, ser mundano,
enamorar, en vez de trabajar y hacer obras de
arte?)

<Gilles Deleuze>

Ejercicios de buceo
Atrase una hora su reloj
Camine lento.

<The Bends. Radiohead>

Estudio para tiempo, 1969

En una playa o un desierto, cavar un hoyo en la arena (del tamaño que guste) y sentarse a esperar, en silencio, hasta que el viento lo envuelva completamente.

Estudio para espacio, 1969

En un lugar cualquiera, cerrar los ojos y establecer un área determinada de los sonidos que sus oídos alcancen a escuchar.

Estudio para espacio-tiempo, 1969

Después de 36 horas de ayuno, beber ½ litro de agua fría de una jarra de plata

<Cildo Meirelles>

En este
momento,
En este lugar.

Anónimo.

<Koan Japonés>

Cómo trabajar mejor.

Sentencia 1.

Do I Thing at a time. Hacer una cosa a la vez

<Fischli y Weiss>

¿Estaré equivocado? ¿será la claridad para
mi hermana de la muerte? En fin. Pediré
perdón por haberme alimentado de mentira. Y
adelante.

Antonin Artaud

Algo que carece de significado, le poner atención a lo insignificante y no necesita de la presencia tácita de alguien para constatar su existencia. Como Hacer una sopa, algo que puede hacer cualquiera en cualquier momento, es quitarnos nuestros nombres, entregarnos al tiempo anónimo que a su vez nos pertenece a todos, *pidiendo ser o bien nadie o bien alguien para alguien.*

poniéndose entre paréntesis, entre comillas, y esto por una reducción infinita, permaneciendo finalmente fuera de sentido, como un fantasma que disipa el día y que sin embargo no falta nunca, puesto que la falta es su sello.

Son las cosas de todos los días. Que desde su maquinaria específica hacen reloj, absolutamente singular⁵ y ordinario. Como iluminar una caja de cactus moviéndola a lo largo del día para que siga la entrada del sol por una ventana.

Es Sencillo. Piense en algo que haga escrupulosamente todos los días, sin falta. Piense a que hora del día lo hace. Ahora usted está haciendo música.

Es muy posible que la dinámica de las cosas interprete lo que conocemos como tiempo. El moviendo de fuerzas superiores a nosotros que hacen que una mano gire en una dirección, que un balón rueda en alguna dirección, el tiempo también es el efecto de las cosas. Algo así como su Deja vú. Porque también muchos hemos estado en los mismos lugares, gente con la que igual hemos compartido tiempos, otros con quienes incluso hemos olvidado las mismas cosas, e incluso hay quienes como Maurice juran nunca haber estado en el tiempo.

Sí. Insisto. El documento es un proceso fantasmal. Aunque se muestre con la forma, es un tiempo sin forma, sin luz, sin soberanía.

5 Singularidad como un lugar en el que la densidad de materia y la curvatura del espacio se hacen infinitas, y no tiene significado desde el punto de vista físico teórico.

ordenado posteriormente tal como sucede. Así la nueva pieza puede llamarse:

“ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ” ó
“ZZUVMGTEDSWAKLPNMTDTRSITTP” ó
“ILPOKMNJUYHVBGTRFCXDESAQW” ó
“QWERTYUIOPLKJHGFDSA ZXCVBNM” ó
“KHFSADGJLMBCZXVNPIYRWQETUO”

El resultado es que aún siendo las mismas acciones cotidianas, es que al intentar de ordenar y registrar nuevamente los hechos; su lectura no lineal nos provoca una especie de lengua extranjera, un tartamudeo. Todo esto que nos parece de entrada tan ordinario tiene como resultado una catástrofe. Un desastre. Un sentido de extrañeza.

*En la manera cotidiana de ser,
en la charla sin profundidad, en la curiosidad
que se interesa por todo y que no se fija en
nada, en la nulidad vacía, vaga, atareada, allí
donde me acerco lo más possible a la banalidad
impersonal y a la ausencia anónima, siendo
indiferentemente cualquiera,
es donde hago la experiencia radical de la
extrañeza [en la misma medida en que se me
escapa].*

Ordinario tendrá su origen en la palabra
Orden?

Y ordenar más que fijar algo en un mismo
punto no es más bien cambiarlo, modificarlo
de su anterior estado, dis-ponerlo en el mundo.
Hacerlo menos mundo.

*...encarecimiento irónico de la epoché... es el
sentido mismo que no tendría sentido sino*

supremos ni majestuosos, es decir, un día cualquiera, un día in-significante:

- A. Asperjar una planta
- B. Bucear en la calle para convertirme en pez, después superar el peso de la superficie.
- C. Cae la noche.
- D. Despreciar el primer timbre día (teléfono, celular, departamento, canción, maullido)
- E. Empequeñecerme en algún momento
- F. Facilitarle la vida a mis gatos
- G. Guardar las tazas en la alacena
- H. Hacer un té
- I. Ilusionarme con una canción
- J. Juntar las palmas de las manos
- K. Karaoke personal
- L. Leer un poco.
- M. Mirar fijamente y reiterativamente una cosa.
- N. Nada
- O. Obstaculizar un asunto. Luego pedir disculpas.
- P. Pasar de un momento a otro una frontera
- Q. Quieto de flojera. Digo.
- R. Racha sin suerte
- S. Sacudirme las pelusas de la cama
- T. Tratar de estar a medias
- U. Usar ropa, sin preguntarme porque?
- V. Voltear cuando no haya nadie que te hable
- W. WC
- X. X como tache, como error
- Y. Yema de huevo

Cuando las frases son tan específicas devienen en movimientos del mundo, en tiempo, en rostros en innombrables incertidumbres, porque también todo lo que ha sido nombrado o se puede colocar en una categoría puede ser

“ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ”, (1960)

A: “Animals” (film) and eating an apple.
[animales, película y comer una manzana] B: Bouncing a blue basketball (rebotar una pelota azul de básquetbol). C: Counting the audience. (contar la audiencia) D: Dance and dream. (bailar y soñar) E: Egg. (huevo) F: Unzipping my fly and pulling out six yards of red ribbon, slowly. (Desabrochar la bragueta y sacar a seis metros de cinta roja, poco a poco) G: Guessing. (adivinar) H: Hoping (“homosexuality”). (esperanzar, homosexualidad) I: Iceland, Eisenhower, isosceles, etc. (Islandia, isósceles) J: Jumping rope. (quitarse la ropa) K: Kicking a kite and meowing. (patear un gato y maullidos) L: Tearing out pages from my book Luck, arranging them in a grid, then reading one page by chance. (Arrancar las páginas de mi libro La suerte, colocarlas en una cuadrícula, entonces leerlas al azar) .M: Matches. (partidos) N: Nothing. (Nada) O: Oedipus and riddles. (Edipo y enigmas) P: Playing the piano. (tocando el piano) Q: Questions. (preguntas) R: Repeat or Rainbow. (repetir el arcoiris) S: Singing. (cantar) T: Traffic. (tráfico) U: Removing my underwear. (cambiar mi calzón) V: Video film. (hacer video) W: Waltzing. (valcear) X: X'ing out screen. (X'ing fuera de pantalla) Y: Yelling. (amarilear) Z: Zoo (film). (zoológico film).
No se sabe si todos estos eventos son los registros de un solo día, de unos minutos de imaginación o si son varios tiempos comprimidos en uno sólo.

Ahora para reinterpretaré la pieza de Perrault, a diferencia pensemos en una medida de tiempo, un solo día, sin eventos supremos

se elimina a la otra opción, así entonces el cálculo final contempla un marco matemático de error que en esencia es la presencia de la ignorancia. Siempre hay un alto o bajo grado de equivocación. Es sencillo. Por excelencia estamos equivocados. Anunciados.

Acabaré este texto con una breve cita de Antonin Artaud.

¿Estaré equivocado? ¿será la claridad para mi hermana de la muerte?. En fin. Pediré perdón por haberme alimentado de mentira. Y adelante.

Aunque así lo parezca tampoco hemos llegado antes al final del texto.

Y es que la equivocación hace mundos, es al mismo tiempo una reiteración y una pluralidad infinitas. Se aísla de todo intento de una verdad panorámica. El tiempo cotidiano, que dejando de ser universal insiste sólo sucediendo. Como tal, sencilla. Señalo aquí la utilización pasada del uso del verbo siendo.

A finales de los años 50, el artista norteamericano John Perrault, elabora una obra a partir de actividades aleatorias y arbitrarias registradas en la calle. El alfabeto refiere un sistema útil para la recuperación manual de datos almacenados y es a su vez un dispositivo de memoria-tiempo hasta cierto punto inútil.

Asegura el artista "Todo lo que ha sido nombrado o se puede colocar en una categoría puede ser ordenada previamente"

Observe algo que cambia de jerarquía.
Grabar sus nombres.

Observe cómo algo cambia en su diferenciación.
Grabar sus nombres.

Observe algo que cambia diferentes emociones.
Grabar sus nombres.

Observe algo que cambia en diferentes idiomas.
Grabar sus nombres.

Observar algo que nunca cambia.
Grabar sus nombres.

La pieza Idea No 1 del artista estadounidense Donald Burgy es espectral, procura estar en las sombras, es en tanto que proceso, de un momento a otro pasa de un estado líquido a uno sólido y a la inversa. Es tácito en el hecho de que no hay verdad ni falsedad sólo movimiento, errancia. *La prosa charlatana, el baluceo de un niño, y sin embargo, el hombre que babea, el idiota, el hombre de las lágrimas, que ya no se domina, se relaja, también sin palabras, desprovisto de poder, no obstante más próximo del habla que fluye y se derrama.*

Lo más certero tal vez es el error, la ignorancia. La teoría de la física contemporánea también lo contempla el físico alemán Werner Heisenberg cuando en 1927 postula el principio de incertidumbre. Con anterioridad se había descubierto que la luz al mismo tiempo se comporta como onda y partícula, de tal suerte que al calcular alguna ecuación baja alguno de los de la materia comportamientos necesariamente

fuera del tiempo y espacio convencional que habitamos.

En los últimos años el uso de diversos mecanismos para que la obra de arte sea ejecutada en vivo, también han generado una serie de suposiciones en la forma en que los espectadores parecen entender y acercarse a ella. Ingenuamente se cree que el uso del espacio físico en directo ofrece mayor posibilidad de “conectarnos” con la obra. Pero la confusión de los públicos observada después de un evento de esta naturaleza incluso acrecienta esta separación-vacío entre ambos (espectadores y obra). *La idea del fracaso irrumpe una y otra vez.*

En la manera en que la obra de arte nos ofrece este vacío, esta ignorancia, se puede suponer que todas las obras de arte son documentos, incluso la pintura más eficazmente terminada hasta el evento performático con mayor número de espectadores. Entonces es como si siempre estuviésemos haciendo la misma obra desde el principio, la obra pasado. Carente de verdad. Por más cercana *no promete ninguna luz, ninguna revelación.* La obra de arte anónima, que no nombra, que nos deja vacíos, en su relación con su cercanía espacio-temporal, *lo más esquivo a nuestras categorías de lo falso y verdadero.*

Idea No 1 (1969)

Observe como algo cambia en el tiempo.
Grabar sus nombres.

Observar algo con cambios de escala.
Grabar sus nombres.

cobre⁴, dice el monje con solemnidad y sin dejo de remordimiento.

El universo se desdobra en todas direcciones. La agitación de la materia otorga una significación elevada a aquello que le es común, un aspecto misterioso a lo que es banal, un poder alquímico a aquello que es desperdiciado. Un proceso de imitación: immitare no como una copia exacta sino como la invención del otro, de nuestro doble: el doblez de un mismo formato que al modelarse a la inversa constituye abiertamente una posibilidad.

La escarcha de la colilla un cigarro, un boleto del trolebús transformado en un barco de papel, una corcholata, un popote de refresco a medio masticar, un mondadientes quebrado, una hoja de periódico pisoteada, un limón exprimido, un hilo anudado del pasamanos, una lata de refresco aplastada, un vaso de café a medio tomar, el desgaste de las perillas de las ventanas, etc. Los objetos insisten en su transparencia, sobreviven sin artificios, aparecen en los espacios de uso cotidiano como una ruina de un presente inmediato que se pone de manifiesto en sus posibles desplazamientos y ausencias. Así lo cotidiano se revela como un medio de producción de sentidos a partir de los residuos, de sus restos abandonados: de su difícil nada. Lo cotidiano tiene el rasgo básico no dejarse aprehender. Lo cotidiano escapa, se fuga en los mares de la in-significancia, así también implica un efecto anónimo, de alguna manera también se evita el tiempo, porque en vez de contar únicamente se muestra. *Ello mantiene sus causas abiertas*

4 *Wie man sein Leben Kocht?* (¿Cómo cocinar tu vida?), 2007. Doris Dorrie

medias. Las casas se impregnan de humedad, El refrigerador contiene alimentos. Luis sonrío. Un niño mastica un plumón azul. Un avión se desploma. Alejandro tiene gato. Los dos gatos descansan sobre una almohada. El desierto crece. ¿Un deja vú? ¿Cómo podría ocurrir de otro modo?. Hay que hacernos singulares. Como esponjas marinas. Un hombre arroja piedritas desde lo alto de una casa. Nosotros observamos unas fotografías para ver que existe, Él ya vio como las cosas se desdoblaron en formas inesperadas. Ella ha visto cómo los colores se funden y se acercan entre sí. Nada de ello es verdad, pero obsérvalo cómo brilla. Es como aprender menos de lo que ya sabías. Michel Ende. Patrick MacKie, Fischli y Weiss, Gabriel Orozco, Richard Wentworth. Aquí apenas vive nada, aquí no tiene hondo sentido el paisaje. Una vez que arrojas los ojos al abismo ya no los puedes alcanzar. Kafka. Lo sagrado es comparable con la llama que destruye. Georges Bataille. Kaspar David Friedrich, Bruce Nauman. Expropiación ¿aquello a lo que estamos destinados sin que nos concierna?. Aquí los hombres representan sombras a pesar del imponente sol. Klaus Kinski. Somos atraídos por las masas, segmentados, mutilados. Carl André. Eventualidad, hecho imprevisto, o que puede acaecer. Porque en algún momento también aspiramos a ser nada. De nuevo hemos llegado demasiado tarde.... El desierto crece. Quedé atrapada en el polvo espacial. Hacer montañas, si estas parado frente ha ella, siempre hay un lado que no puedes ver.

El tiempo es la agitación de las cosas.
Su sinceridad. La abolladura de una olla de

Tanto la absorción como la expulsión implican desdoblamientos. inhalación-exhalación, respiración, inhalación-exhalación. Inhalación exhalación, inhalación, exhalación, tiempo. inhalación-exhalación, inhalación-exhalación, inhalación-exhalación, inhalación-exhalación, inhalación-exhalación, inhalación-exhalación, inhalación-exhalación. Repetición. Mándala. Es como aquel capítulo de los Simpsons cuando Homero se golpea la punta del dedo y se queja durante un segundo minutos en el capítulo, la edición no siempre acorta el tiempo. La incredulidad de Santo Tomás. Caravaggio. Amputar uno de nuestros brazos y mandarlo al espacio, para que a la distancia el cosmonauta que lo sostiene lo agite desde el cosmos saludando o diciendo adiós a su manco propietario. Verse en un espejo y desconocer nuestro rostro. Edgard Munch, Kafka. Borrarnos; hacernos invisibles. Paul Auster. Masa, energía, velocidad infinita. $E=mc^2$. Los conceptos como centros de vibraciones, cada uno en sí mismo y los unos en relación con los otros. Por esa razón todo resuena, en vez de sucederse, acausarse o corresponderse. Sin perímetros como los movimientos de las olas en la arena. Deleuze y Guattari. El viento temblando estas hojas que estás leyendo Los espíritus del cielo son: Huracán, Relámpago y Esplendor. Fata morgana. Sturm und Drang. Catástrofe. Aleteo de una mariposa, su efecto. Los ácidos corroen, las sanguijuelas chupan el atún. Mientras estás dormido las estrellas contemplan el vacío. Sobre tu hombro se refuerce un mosca a punto de morir. Un perro solitario se echa a correr. Un jugo se cuele en la coladera. Las nubes cruzan nuestros dedos. Se vislumbran moretones a través de unas

Trato de escribir un texto-movimiento, con *fadebacks*, elipsis, *deja vú*, con pasado y presente. Recortes. Al parecer, sabe muy bien que aquí todo esta agotado, agostado. Desde aquí puedo verlo todo si me esfuerzo, pero ya no tengo ganas de esforzarme. He perdido las ganas de hacer cualquier esfuerzo. Sin embargo algunos días sin que yo haga nada para ello, la atmósfera es totalmente transparente, como si fuera un reflejo de los eventos posibles, y eso lo disfruto. Sin embargo también ese estado desemboca en insoportabilidad, Todo desemboca en la insoportabilidad. Uno no lo soporta. Es muy fácil: no se puede alcanzarlo y así se acaba todo. Insoportabilidad. Thomas Bernhard, Imposibilidad del arte como pretensión. Todo sucede. Alguien que no soy yo me vuelve pasivamente otro. Fuera de su alcance está aquél que amenaza, no se decir si de cerca o de lejos. Absorción. Poros. Eva Hesse. Otro, lo uno en lo otro. El rayo: defecto y exceso. Nos desplazamos como híbridos. Es tiempo le dice al espacio como debe moverse, el espacio le dice al tiempo cómo curvarse. Wheeler, Thorner, Misner. Canibalismo. Creo que el hombre se yergue necesariamente contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el final de su tiempo. Tom Friedman (*A full body profile of the artist was scanner into computer. Each color pixel from the front profile of te artis was removed leaving only the leyes of horizontal lines*). Quiébrese el tren en dos, respira silencioso cual si estuvieras muerto. Fata Morgana. Se me pide que respire. Temo extenderme más allá de mi propio territorio. Impregnarme de los otros, pero también pienso que está bien,

mundo en un parpadeo simple y sin jerarquía suceda.

El espacio que habitamos no es absoluto y cerrado, muy por el contrario se hace de pequeñas o gigantescas aperturas, al partir un limón a la mitad estamos haciendo espacio que se transforma en tiempo, porque una mosca puede pasar entre las dos mitades abiertas del limón, igual al dejar a un lado nuestra sudadera para irnos a dormir, o cuando nos cortamos las uñas o se nos caen nuestras pestañas, también cuando un enorme icebeg decide desprenderse de su lugar de origen; eso pone una palmada sobre la mesa, no lo hace el iceberg, ni el limón, ni el dedo, tampoco las uñas, el espacio es quien lo hace, él pensándose así mismo, desmembrándose. Acontecimientos que en este desprendimiento nos dan la oportunidad de hacernos ligeros.

El documento tiene la virtud de espaciar. A la par de exponer este enunciado no puedo evitar de imaginar a gente echándose a correr en dirección opuesta y viene al texto la anécdota famosa de una “toma” de los hermanos Lumiere, La llegada del tren a la ciudad (1985), un ejemplo transparente de cómo el documento espacia incluso a veces en sentido opuesto a la obra. Porque siempre traemos cosas de otro sitio.

Nos entregamos a la ausencia del tiempo, es decir a su capacidad para estar (estática), pero también de sus historias secretas (extática), a sus huidas y lo que queda es sólo revés, su documento. “Capas del presente y pasado, potencia de lo falso”:

Cuando dejemos esta
página sobre la mesa
también nos estaremos
haciendo más ligeros,
estaremos haciéndonos
icebergs.

A finales del año pasado me enteré que un enorme iceberg se había desprendido de su lugar de origen y que todavía se dirige a estrellarse contra Australia, con una superficie de 225,33 kilómetros cuadrados y con un peso de 200.000 millones de toneladas, la dimensión de este enorme iceberg es aproximadamente dos veces mayor a la de Hong Kong. Me maravilla la capacidad de que algo tan enorme decida agitar su mano y decir adiós. Me recuerda el video *The fog* (1971), del artista belga Bas Jan Ader. sentado en una silla agitando su mano en dirección a la neblina que lo aborda, o mejor dicho, borra.

Siempre he pensado que el paisaje está formado no por aquellos elementos que dominan el panorama sino por aquellos que pasan desapercibidos como el aire, el espacio. Es conmovedor ver todo el tiempo cómo a la par del universo que se justifica entero nos desprendemos constantemente; de cierta manera seguimos siendo nómadas a veces haciendo grandes intermedios y aunque la mayoría de las veces son brevísimos, finalmente hacemos espacio, un filósofo lo sentenció de esta manera: “la mitad es más grande que el todo”, supongo que porque esa apertura simplemente señala lo que puede ser posible; algunos otros lo pensaban de manera similar Marcel por su parte señala “El artista no hace obras, sólo señala lo posible”. Algo tan obvio, tan cercano a nuestra cotidianidad que “cuando pinta -como plantea Daniel Buren- podemos decir que pinta como cuando decimos llueve”, la cotidianidad nos encara a través de los espacios y el tiempo. Generalmente nos suelta, se desprende, hace posible que el

y que ni siquiera ha podido preservarse por medio de su documento. En consecuencia todo queda bañado de un misterio que se multiplica porque la cuestión frente a la pieza no es si hay que hacerla o no, sino el hecho de vernos rebasados por su reiteración, por su mandato. *En relación al tiempo, hemos llegado demasiado tarde.*

Demasiado tarde para el intérprete -aunque también para el autor- y su supuesta facultad de darle veracidad a lo anunciado. La obra en consecuencia nos ofrece una especie anonimato, no para borrar nuestros nombres sino en el hecho de que al nombrarnos también aparece el sentido de lo otro. Los documentos en el arte tal vez son la manera de decirle al público aún en forma de futuro como el caso de las instrucciones de Kosugi que han llegado demasiado tarde a la obra de arte, que por más grande que sea el esfuerzo siempre se llegara tarde, nuestra relación de cercanía quedó desbordada incluso en el momento mismo de nuestro encuentro. Es como algo que ya jamás podremos comprender, es la ignorancia en pleno uso de su derecho. La ignorancia que también nos permite con-poner, con mayor precisión dis-poner del uso de la cotidianidad.

Hacer menos mundo, aprender y aprehender menos. La obra, el documento, es más perdida que ganancia y progreso. No tiene geografía, pero puede también ser un mundo. Es u-thopica.

Una isla desierta aunque poblada, el desierto que crece, un desequilibrio, un iceberg...

veces nos da unos ligeros golpes en la espalda³, pero creo que la mayoría de las ocasiones se levanta, simplemente se da la vuelta y se va.

Los documentos no sólo conservan. También como espectadores nos ausentan de la obra, espacian, hacen vacíos. Y eso justamente, la no literalidad, su sentido obtuso, su línea de fuga es algo se le debe agradecer a cualquier obra de arte. Así su fuerza escapa a su vecindad, del uso común de abordarla; la obra *no es algo que solamente estaría privado de cercanía, la oscuridad que aspira todavía al día; es, algo que escapa a toda referencia óptica y de sentidos; y, en consecuencia, si bien siempre actúa exclusivamente bajo la determinación y en los límites de una forma, siempre la forma —la disposición de una estructura—, la deja escapar. Ni visible ni invisible.* El compositor y músico japonés Takehisa Kosugi (1938), compone una obra, de la siguiente manera, estas son las instrucciones:

Extraiga uno de sus ojos dentro de cinco años y haga lo mismo con el otro ojo cinco años después.

Extraernos los ojos, como hacer una sopa, ambos son modulaciones del espacio-tiempo, vibraciones de moléculas que en ocasiones alcanzamos a percibir, un tiempo después que propone la imposible tarea de contar algo que ha ocurrido, el naufragio total que contiene eso

3 Recuerdo el comentario de un maestro -José Luis Sánchez Rull- quien describía que una buena pintura -aunque esto aplica para cualquier obra de arte-, es aquella a la una vez que le has dado la espalda, te da unos toques por detrás, ante lo cual no nos queda otra opción que regresar a ella nuevamente -aún después de años-.

Make a soup¹. (Haz una sopa)

Muchas veces los oigo decir que la verdad es sencilla. Eso es cierto, me temo únicamente que la gente lo interpreta mal. Ellos piensan que lo sencillo, es sencillo de entender pero no hay nada más difícil

Michael Ende

Este no es un ensayo sobre el tiempo en la obra de Maurice Blanchot. cierto. Esto tampoco es una pipa. Aunque alguna vez lo fue o lo será o incluso lo está siendo.

Sí. Es que tal vez todos estemos esperando cosas muy muy distintas.

Tengo una extraña fascinación por la ya establecida técnica de “documentación” de las obras de arte y su relación con el uso del tiempo. Lo más sensato es pensar que el porqué de su registro se debe al ideal de conservar la pieza efímera en función de la memoria histórica. *Pero he decidido no hacer un texto sensato*². La obra de arte muchas veces nos sonríe, otras nos hace llorar, nos deja también en suspenso e incluso a

1 En Alison Knowles by Alison Knowles, Primeros performances, piezas y eventos de la artista, escrito en 1965

2 * Se diferencian estas frases en cursivas para identificar que son citas de Maurice Blanchot.

Demócrito →

ardua
tarea
es
penetrar
en
las
cualidades
reales
de
cada
cosa

¿Porque ha desaparecido el placer de la pasividad?

← Milan Kundera

Space Oddity

David Bowie, 1968

Words and music by David Bowie

Ground Control to Major Tom
Ground Control to Major Tom
Take your protein pills and put your helmet on
Ground Control to Major Tomz
Commencing countdown, engines on
Check ignition and may God's love be with you
(spoken)
Ten, Nine, Eight, Seven, Six, Five, Four, Three, Two, One, Liftoff
This is Ground Control to Major Tom
You've really made the grade
And the papers want to know whose shirts you wear
Now it's time to leave the capsule if you dare
"This is Major Tom to Ground Control
I'm stepping through the door
And I'm floating in a most peculiar way
And the stars look very different today
For here
Am I sitting in a tin can
Far above the world
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do
Though I'm past one hundred thousand miles
I'm feeling very still
And I think my spaceship knows which way to go
Tell my wife I love her very much she knows"
Ground Control to Major Tom
Your circuit's dead, there's something wrong
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you....
"Here am I floating round my tin can
Far above the Moon
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do."

Odisea Espacial

David Bowie

Letra y música de David Bowie, 1968*

Control terrestre a mayor tom
Control terrestre a mayor tom
tome sus pildoras de proteínas y pongase su casco.
Control terrestre a mayor tom
comenzando cuenta en descenso, motores encendidos
cheque la ignicion y que el amor de dios lo acompañe.
Diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco,
Cuatro, tres, dos, uno, despegue
Este es control terrestre a mayor tom
En verdad hizo noticia
Y los periodicos quieren saber de quienes son las camisas que usa
Es hora de abandonar la capsula si se atreve
Este es el mayor tom a control terrestre
Estoy atravesando la puerta
Y estoy flotando en una manera muy peculiar
Y las estrellas lucen muy diferentes hoy
Aquí
Estoy sentado en esta lata de aluminio
Lejos, encima del mundo
El planeta tierra es azul
Y no hay nada que pueda hacer
Aunque he pasado cien mil millas
Me siento inmóvil
Y creo que mi nave espacial sabe hacia donde ir
Díganle a mi esposa que la amo, ella sabe
Control terrestre a mayor tom
Sus circuitos estan muertos, algo esta mal
Me puede escuchar mayor tom?
Me puede escuchar mayor tom?
Me puede escuchar mayor tom?
Me puede...

* mismo año en el que el aficionado navegante Crowhurst desapareció en el mar... Mi chocolate favorito se llama Schwarze Herren de la marca Saroti, un niño árabe caminando encima de la luna, como el principito de Saint Exupery. A Tácita Dean

le vuelve loca ese libro. En ese año también descubrieron los cuerpos de 10 ballenas encalladas en las costas de Australia, los diarios publicaron que la causa fue un frente cálido tropical que chocó contra una masa de aire frío ocasionando una de las mayores tormentas del año, con vientos de alrededor de 160 kilómetros por hora, ese mismo año el padre de Alex compra una regla plegable de acontecimientos importantes que 33 años más tarde regalaría a su hijo, Alex descubre que en 1510 hay un evento llamado la Fiebre del Baile en Europa, se dice que miles de personas murieron al no poder dejar de bailar, 33 años son los años de vida que Alex y yo tenemos, ambos estamos reunidos en un mismo lugar y planeando un viaje que nos ayude a mirar con otros ojos nuestros mundos, por eso decidimos ir a Islandia, el lugar en donde no pasa nada, siguiendo el consejo de Roman Signer. En 1968 Signer visitó por primera vez Islandia, entre tanto en 1968, Paul Thek produjo una serie de dibujos sobre papel periódico, entre ellos el dibujo de unas "bolas" amarillas llamándolas simplemente Polen. El polen de los tulipanes de una provincia holandesa llamada Hoeck van Hollo le ocasionó una severa intoxicación a 19 niños de la región, el efecto fue justo no poder dejar de bailar por 34 horas. Los niños granjeros terminaron exhaustos, pero no se reportó pérdida alguna. Ese mismo mes el Apollo 8 entra en órbita lunar. Los astronautas Frank Borman, Jim Lovell y William A. Anders se convierten en los primeros seres humanos que ven la cara oculta de la Luna (y el planeta Tierra entero). Schwartz significa negro, también oscuridad, un dark side, pero Herr Schwartz es una lámpara en medio de una carretera en la noche, a veces las conexiones no unen, rebotan, incluso sin regreso. ¿Ese es el mismo comportamiento del Cosmos, no? Herr Schwartz me escribió para contarme que fue el mes pasado con sus 12 alumnos con síndrome de down a un día de campo en Holanda. No en la región de Hoeck van Hollo, sino en Borkum, donde también está internado su hermano a causa de una muerte cerebral inducida. Al parecer su hermano a evolucionado favorablemente y ahora, en el verano, la mejor temporada del año de Europa, piensa él, planea ir a un pueblito al sur de Francia con sus dos hijos y una caravana de amigos. Es el mismo lugar donde el artista Marcel Duchamp nace, 57 años después muere en la misma fecha en que comienza este texto: 1968. Fecha de lanzamiento de la famosa película de Stanley Kubrick: 2001: A Space Odyssey (2001: Odisea del espacio).

Nace en ese mismo año el vocalista del ahora legendario grupo inglés Radiohead: Tom Yorke. También Senna y Jan nacen en dos provincias distintas de Alemania, Senna en Jena y Jean en Karlsruhe, después de un desencuentro amoroso que casi lo lleva a la muerte la conoce en un pueblo de Holanda llamado Hoeck van Hollo, ahí se enamoran y aseguran ambos ser el uno para el otro hasta el final, en tributo a ese pacto los dos deciden tatuarse en la espalda un gato con un copo de nieve, su canción favorita es Blackstar, con letra y música de Tom Yorke. A unos 700 km al sudoeste de las Azores, el submarino estadounidense USS Scorpion se hunde con 99 hombres a bordo, entre los restos encontrados del submarino hay un cassette del disco LP de David Bowie que contiene la canción Space Oddity. Me pregunto que camisetas estarán usando los tripulantes y si también hipotéticamente le mandaron saludos a sus esposas antes de morir, ello es muy probable aunque eso nunca lo sabremos porque en ese entonces aún no había cajas negras que den fe de los hechos ocurridos antes de la catástrofe. Los hechos a veces son más simples de lo que parecen y en este mismo momento me pregunto si volveré a ver a Dominik Schwarz alguna vez más. Esperaré paciente. Quisiera decirle que si en algún momento de su vida se encuentra a la deriva como el mayor Tom, cuenta con un sitio en donde descansar, ahí alguien lo estará esperando para darle la bienvenida. Tal vez Blackstar estará sonando en el Ipod cuando esto suceda, y tal vez si la muerte llegue antes, encontraran filtrados estos textos en mi computadora, y sí, se confirmará mi admiración por cada cosa que aparezca en el disco duro, lo demás ya ha sido borrado previamente, se aceptará, no queda de otra, que coincidí con todos ellos alguna vez. Después de la desaparición en altamar a causa de una pieza titulada En busca de la felicidad encuentran en el casillero del artista y maestro de la Universidad de arte Bas Jan Ader el libro de los diarios del marinero aficionado Donald Crowhurst, lo que me hace pensar si todos los seres estaremos predestinados a la coincidencia...

¡A la borda!

Hacer films para creer en la duda y en la fe, así describe la artista su trabajo. El mundo de los relatos es el mundo de la interpretación, el mundo se generó a partir de un gesto simple, así nace la historia, como un relato hipnótico o el gesto primario de una voz a la borda que cobra dimensión como un eco que infinitamente se repite; ahí la verdad es un asunto relegado, la incertidumbre en la obra de Tacita desde el momento en que parece operar desde esta esfera es enigmática y contemplativa a la vez, la artista sabe que el sentimiento de una cosa es cómo se nos revela, cuya longitud no se mide y tampoco reconoce ninguna consideración con el tiempo y el espacio unívoco, es más, desplaza sus límites, sin esperar descubrir coherencia a partir de lo inesperado, la agitación y la duda.

La narrativa es una consecuencia directa de este proceso, “escribir historias para de perderse”, alguien que ahora desconozco lo dijo alguna vez; hay un trabajo textual como manía, la historia siempre permanece inalcanzable; en la obra de la artista es como un pasado que nunca termina por acabar y un futuro que nunca

termina por llegar, en este movimiento sólo el presente tiene un valor considerable porque se alarga para ambas direcciones, dejando a las orillas la prueba de su falta de veracidad, movido por la duda y la fe, digamos, por la seducción. Tacita Dean recuerda que cuando quería atrapar nubes, se imaginaba sacando la cabeza por la ventanilla del avión, metiéndolas en bolsas de plástico que anudaba fuertemente para llevarlas a casa. Recuerdo la decepción que sitió en su primer viaje de avión, cuando se dio cuenta de lo que pensaba sería posible en la realidad era imposible. Creía que este deseo tiene algo de medieval; tiene que ver con lo visible y lo invisible, con la presencia y la ausencia. Las nubes siempre parecen muy presentes, pero cuando quieres agarrar una, no agarras nada. Tacita, por supuesto, deseaba más que nada la prueba de esta presencia, pero se dio cuenta de que las nubes eran solo un acto de fe, como su relación con el arte, esa relación que para el mismo Leonardo se reflejaba en el hecho mismo de que el arte existe sólo como una pausa a lo posible.

La filosofía quiere salvar el infinito dándole
consistencia:
ella traza un plano de inmanencia que lleva al
infinito
los acontecimientos o conceptos consistentes bajo

la acción de personajes conceptuales.
La ciencia, al contrario, renuncia desde este punto
de vista al infinito para ganar la referencia:
ella traza un plano de coordenadas que
define cada vez estados de cosas, de funciones
o de proposiciones
referenciales, bajo la acción de observadores
parciales.

El arte quiere crear lo finito que vuelve a dar lo
infinito:
traza un plano de composición
que lleva a su turno los monumentos
o las sensaciones compuestas a lo infinito

El trabajo de la artista inglesa transita
justamente en este término de lo posible, en
este merodear lo infinito, en este desorden
de historias múltiples que son asimiladas en
algún momento por el azar o lo que también
suele llamarse levedad. Y es a partir de su
teoría sobre la posibilidad que implica al mismo
tiempo elementos actuales y al mismo tiempo
virtuales; continuamente nos encontramos
con objetos de día y de noche, diálogos entre
el pasado y futuro, imágenes dormidas y
despiertas, relatos de ficción y verdad, imágenes
y objetos en movimiento en donde el mundo
entero acontece como un bostezo en el tiempo
y su prolongación o reducción sólo se muestran
como eventos sintomáticos de un mismo relato

que puede ser contado de una y múltiples maneras a la vez, tal vez por eso la artista, que también trabaja con fotografías, grabados, comentarios, anotaciones, diapositivas, sonidos y en sus inicios con pintura, prefiera utilizar primordialmente las características temporales que le da el film de 16mm en lugar del video de alta definición que está en todos los artistas que trabajan la imagen-movimiento y la especificidad del medio, considerando la presencia física del proyector -con sus sonidos particulares de recorrido de la cinta- que le incorpora una presencia semi-escultural y conmovedora a la obra, es esencial para la forma en que sus obras se hacen y se muestran: el zumbido, el proyector caliente en medio de la habitación, como un organismo en sí, con vida propia, el sonido, la mayoría de las veces grabado aparte de la imagen le otorga una característica especial que es el hecho de no darlo por dado, sino descubrir en él particularidades específicas, como si fuera un ser aparte, un compañero más de viaje, todo ello acentúa el sentimiento de pérdida de la imagen proyectada creando una atmósfera mágica como un horizonte que libera todas sus ataduras terrestres.

El punto de partida es el objeto y el film parece ser el momento esperado para gozar de todas las historias acumuladas, de los relatos que

comienzan a contarse (*Bubble House*, Casa Burbuja, 1999) , de los que ya han sido contados (*A Girl Stowaway*, Una chica polizonte, 2004), de los que nunca terminarán por contarse (*Disappearance at Sea*, Desaparición en el mar, 1996) y de los jamás serán contados (*The Russian Ending*, El final ruso, 2001), desde ahí se traza con obstinación una ruta fiel, las posiciones de cámara estáticas y de mucho tiempo toman un lugar privilegiado en sus películas, creando un sentimiento de la calma y la duda, al mismo tiempo que algo se nos revela parece que aún queda otra cosa por decir en la medida en que la espera es una consecuencia que opera desde la obra con el espectador, la narración siempre será incompleta, fallida y por lo tanto no funciona en cine -como ella señala- , sin embargo no podemos suponer que suele ser tratado de una ficción, sólo es un corte de historia que levita entre la narración y el misterio a partir del privilegio que tiene un fragmento en la temporalidad.

Hagamos una pausa en cada uno de ellos, *Bubble House* es una obra fortuita, en tanto que surgió a partir de la búsqueda de otra documentación (las ruinas de la nave llamada Teignmouth Electrón que hablaremos más adelante). Una vez localizada esta nave encontraron una más, algo así como un

compañero del Teigmouth, que al final de su vida se reunía con un semejante en las mismas condiciones, por su forma ovalada la llamó simplemente la Casa Burbuja, e inmediatamente quedó atrapada por descubrir su propia genealogía.

Abandonado y medio completar, fue construido por un francés que, según la gente de la isla, fue acusado de malversación de dinero del gobierno estadounidense y ahora lleva 35 años de prisión por fraude.

En el video se Casa Burbuja la cámara mira a través de la ventana panorámica de la ruina, el lente es como los ojos de la burbuja, vista sobre la que se ve de frente el océano donde una tormenta de repente se acumula en el horizonte y se acerca a la costa hasta que las gotas tocan a la cámara.

A pesar de esta toma sigue siendo estática, el espectador se sorprende por el incipiente movimiento indicado por los cambios en la luz de la cielo y las olas-tan vívidamente como por el avión que está a la vista.

Sin ser capaz de dar sentido a todo esto, uno se da cuenta -entre tanto - de que el objeto e incluso de pronto nosotros hemos llegado a nuestro destino,

ahí en una especie de limbo donde no hay pasado, ni memorias, ni recuerdos, ni pasiones, pero sobre todo no hay promesas.

Hay algo oculto, algo paralelo que no da cuenta el video como tal, y esa es una decisión de la artista que evidentemente decide omitir, nunca parece enviar alguna seña sobre la historia particular al fin del camino, tampoco intenta a través de su narración que el espectador conozca las consecuencias del proceso “antropológico” de su hallazgo, es como una imagen levitando en el tiempo y el espacio sin consecuencias de lo que fue o habría sido, una imagen que en sí misma –es, insisto- como la mirada de alguien que ya ha llegado a su destino, sin sentimientos de exhuberancia o tristeza, simplemente serena, neutra.

Girl Stowaway o *Chica Polizonte* se basa en la historia de una niña que, disfrazada como un niño, viajó desde Australia a Inglaterra como polizón en un barco de vela grande, en 1928. Dean quedó fascinada una vez encontrado en un mercado de pulgas un texto y fotografía que hablaba de este hecho, escribe lo siguiente: “(...) Su viaje tuvo un comienzo y un fin, y existe como un pasaje de tiempo registrado. Mi propio viaje no sigue una narrativa lineal tal. Comenzó en el momento en que se encuentran la fotografía, y ha serpenteado desde entonces, a través de la investigación inexplorada y sin destino claro. Se ha convertido en un pasaje en la historia a lo largo de la línea que divide

la realidad de la ficción, y es más como un viaje a través de un mundo subterráneo de la intervención de la casualidad. Mi historia es acerca de la coincidencia, y sobre lo que está convocado ¿y qué no lo es.?. Así la pieza se vuelve un poco un referente necesario en el proceso general de obra en conjunto, una cara de presentación, y el video de alguna manera lo confirma, sólo mostrando un conjunto de stills de la fotografía encontrada.

Los videos de Tacita son como miradas de seres en *off* con características propias, así *Disappearance at Sea*, Desaparición en el mar, es una serie de tomas hechas desde un Faro de luz marítimo en Berwickshire, en la costa inglesa. El faro es finalmente el primer y al mismo tiempo último enlace entre el océano y la presencia humana, es el gesto que reúne el comienzo del viaje y su regreso, simultáneamente un flujo de tiempo y en la reflexión de la fuga y el hogar. La obra, es una instalación de la proyección de 16mm, incorporando en el proyector de cine y su sonido particular una clave decisiva para entender la especialidad del video, incluso como objeto que es en sí mismo un faro que detona su mirada a través de la imagen que exhibe en la pared. Las imágenes de la película son tomas distintas de la noche refractada sobre los lentes

del faro en Berwickshire, de corte entra un disparo buscando hacia el interior de los bulbos que orbitan entre sí y una vista al mar y termina con el descenso a la oscuridad, evocando una sensación de pérdida.

El sonido del video tanto como el del proyector incorporan un golpeteo rítmico parecido al del faro giratorio y termina con un crescendo de gaviotas.

Algo que nos hace pensar en una gaviota que estuviese esforzándose por romper sus limitaciones, por entender el significado del vuelo más allá de una manera de trasladarse para conseguir algunas migajas caídas de un bote imaginario.

Fascinada por las voces casi extintas,
Tacita deletrea su ruta con el mayor consentimiento por el cambio y el encuentro, si bien, si hay un punto de partida o una "meta" delineada ésta es sólo una especie de primer impulso, una isla que nos permite dar el salto para alejarnos cada vez más e incluso olvidar sus trazos primarios, así las ediciones de sus videos uno o son lecciones de sobriedad que exponen sin atributos artificiales algún evento en la que la artista fue testigo, o son narraciones fortuitas, enlaces diversos sin precisión ni veracidad, pero sí actos de fe y ecos que lo acompañan.

Tacita compila su propia historia, lo de menos es saber que tan cierta es. Con la mayor facilidad convierte en propio lo ajeno, realiza obras personales y subjetivas guiadas por el deseo de la ambivalencia de lo inacabado.

Desde niña -comenta la artista- empezó una colección de tréboles de cuatro hojas, asumiendo lo que comenta la gente acerca de la buena suerte; cada vez que visitaba un lugar diferente alrededor del mundo, la artista tenía la fortuna de encontrar un nuevo trébol que agregaba a su colección. En alguna ocasión

Tacita Dean se convenció de mostrarle al público la colección de estos tréboles como "obra de arte"; a partir de ese momento a la artista le cayó una especie de "maldición" y dejó de ver tréboles por años, hasta que un buen día decidió que la obra no era obra y que mejor prefería guardarla en su bodega a título personal, entonces ese mismo día al salir a la calle Tacita vio -de nuevo- un trébol de cuatro hojas en la calle.

Esta anécdota es necesaria para entender que el privilegio de la obra de Dean, no es el asegurar, como lo es el conectar, el "dar" cuenta de... Porque no importa que tan cierta fue la pérdida de su capacidad de ver tréboles a raíz

de su maldición, o si es cierto que el mismo día que decidió archivar la pieza se le apareció por acto de magia nuevamente la hierba. No, no importa si Homero recorrió “verdaderamente” el mar muerto, o si un hombre llamado Kaspar Hauser existió, tampoco si Bas Jan Ader murió por una obra de arte o si está tomando el sol en algún puerto del mundo, qué más da si el hombre pisó por primera vez la luna en 1957 o fue un complot estadounidense en su desafío por conquistar el espacio.

Una de los puntos de potencia del cuento es la necesidad de no constatar su veracidad, a decir verdad los hechos cotidianos siguen siendo los hechos cotidianos, pero es en la manera en cómo se conectan en donde sucede eso otro que el idealismo llamo la presencia del medio día. El entrever, el entretexito.

Un amigo me comenó en una de esas tardes con calor en las que no tienes nada que hacer salvo charlar, que una llamada proveniente del asilo de ancianos notificaba que su abuela había sido encontrada en el piso tirada, inmediatamente se dirigió al lugar de los hechos y efectivamente la anciana estaba tirada despeinada y sin sandalias, pero al parecer sin daño grave alguno, a medida que la incorporaba le preguntaba: ¿pero que te pasó abuela?,

-Hijo, acá en España el mar ha cambiado tanto –el asilo estaba en México, ubicado entre las calles de Sevilla y Galicia en la Colonia Alamos-, el tornado que entro por la ventana revolvió toda la habitación y me arrastro junto con todas mis cosas, mira, esta todo tirado!, cierto fue que gran parte de la habitación como las cobijas, las cosas del tocador y las del buró de al lado de la cama estaban en el suelo, tal como si fuera un tornado; mi amigo dudando de lo que le contaba la abuela fue incorporando todas las cosas a su estado original, un rato habló más con ella, tengo que irme, comento mi amigo, ya es de noche, ya no necesitas esto, a la salida del cuarto apagó el ventilador, percató entonces que la marca del aparato era Twister (tornado), volteo a ver con una sonrisa a la abuela que ahora estaba dormida y acobijada y sin más apagó la luz y dejo la habitación atrás.

Tacita Dean, cuenta...

su trabajo no cesa de narrar, incluso y sobre todo a manera de comentarios que reúne en textos donde la artista emite alguna historia sobre su propia obra; en el fondo la narración en torno a, no actúa para darle un sentido claro o un discurso privilegiado a su producción, todo lo contrario, parece que lo merodea, que “fabula”, que es como una evidencia de eso mítico que sucede en la obra, de aquello que

se repite una y otra vez y que en medio del intercambio entre una voz y otra parece exigir una omisión o un agregado que modifica la voz originaria misma; la información se opaca ante el suceso mismo del relato siempre mutable en donde los planes se reconfiguran constantemente, así cualquier descripción sobre un acontecimiento, para ser, debe embarrarse siempre con un pedazo de otro más. Los relatos también tienen la virtud no de asegurar algo sino de anularse, de crear una especie de encantamiento, de seducción que hace nos perdamos en ellos, la mayoría de sus piezas filmadas en 16 milímetros, ofrecen un formato que le permite realizar un trabajo más artesanal, más físico, una obra un tanto menos segura, tal como estar a la borda.

Sus videos, también son un tanto místicos: hablan no sólo del acto de registrar sino del acto de observar detenidamente el menor cambio que modifique esa ruta trazada originalmente, se pierde en situaciones, en preguntas, en paisajes, entrevistas e incluso desilusiones. Su obra siempre pregunta y no falta alguien que le de una respuesta, que le señale nuevamente la ruta que la artista seguirá confiada porque la construcción del mundo generalmente es así, incierta y de oportunidad, como el libro de las mutaciones, imprevisible.

Como se dice en los institutos de meteorología: “se puede prever el tiempo que hará, pero no predecirlo.”, el físico Edward Lorenz bautizó este fenómeno como el efecto mariposa: “El aleteo de una mariposa en Australia, produce una tempestad algunos meses más tarde en EE.UU.”. La causa del caos en la obra de Dean es la extrema sensibilidad a las condiciones iniciales, de allí viene su carácter no determinista.

Tragedia y pérdida, redención y asombro, así la importancia de las coincidencias como elemento constitutivo de su trabajo permite que la artista recree historias olvidadas o en construcción nacidas de la imaginación o memoria de alguien, su labor documentalista y arqueológica es de carácter romántica inspirada en la idea trágica y visionaria de la ruina en total abandono por haber perdido su función en nuestra sociedad, ella confirma estar interesada en estas cosas que han perdido su valor, muchos de estos objetos en sus idas y venidas al final de su viaje se encuentran a gusto en su lugar de reposo final. Los objetos, -una vez más- se ven forzados a la desterritorialización de su propia sobrevivencia, aparecen en los espacios de uso cotidiano como ruina del presente inmediato que se pone de manifiesto en sus posibles

desplazamientos y ausencias. Un olvido, así la nulidad (pisoteada y golpeada) se revela como un medio de producción de sentidos a partir de sus restos abandonados.

La ruina mantiene sus causas abiertas y fuera del tiempo y espacio convencional que habitamos. Atravesando estos devenires la materia otorga una significación elevada a aquello que le es común, un aspecto misterioso a lo que es banal, un poder alquímico a aquello que es desperdiciado. Parece que aquí nada acontece, existe sin embargo una necesidad espectral del acontecimiento que se despliega en múltiples formas y sentidos. Cualquier modelo constituye abiertamente una posibilidad de su narración. Tal es el caso de una de sus piezas más ambiciosas *Teignmouh Electron*, 2000.

La historia es un pacto entre los vivos y los muertos, un eco de ese juego infinito de la memoria y el olvido. El video reexamina el viaje fatal de Donald Crowhurst, un marinero aficionado que desapareció solo en el mar durante una competencia y propaganda turística llamada *Globo de Oro* en 1968, un record sin regatas y sin escalas alrededor del mundo. Una víctima de sus propios engaños y la política de un pueblo costero provincial, salió en el navío llamado *Teignmouth*, con escasa experiencia,

cuando su barco abandonado fue encontrado a la deriva en medio del Atlántico ocho meses más tarde, se descubrió que nunca lo hizo más allá del Cabo de Buena Esperanza.

Temeroso, Crowhurst pasó un mes serpenteando en la costa de Argentina.

Después de un prolongado silencio de radio, que comenzó a emitir informes falsos de que exageró su progreso.

Con bombos y platillos, el público le cree que es el líder de la carrera y al borde de establecer un nuevo récord mundial.

Sus cuadernos de pesca más tarde revelaron una mente angustiada por la presión abrumadora de tener éxito y las consecuencias apabullantes de la decepción.

Cada vez más angustiado, se retiró a un mundo interior dominado por una obsesión con el tiempo y especulaciones metafísicas.

Él se convenció de que estaba flotando en la prehistoria, en un mundo sin mundo, y, finalmente, saltó por la borda con su cronómetro defectuoso.

La historia de Crowhurst al igual que muchas otras de ficción y no, es una acontecimiento notable de una mente desesperada por el aislamiento extremo y la certeza de la muerte. De un cuerpo expuesto. sin más, a decisiones que no le corresponden, que de ninguna manera tiene el control o dominio sobre las

mismas y está solamente supeditado a las reglas caprichosas de un universo infinito. Hay un miedo que se desenvuelve y se disfraza, que está ahí en nosotros, pero sobre todo fuera de nosotros, omnipresente e invisible compañero de nuestros silencios, de nuestras lágrimas, de nuestras risas, de nuestros gritos, de nuestras oraciones y también de nuestras blasfemias. Alguien des-esperado, separado de toda esperanza, con una experiencia real y funesta de la deriva. Es un comentario sobre la fragilidad humana. En sus diarios se revela a un ser atormentado y otras veces sereno con su destino, en el corazón mismo de las tinieblas, en palabras del escritor Joseph Conrad.

La artista ve al marinero como una víctima cuyo suicidio fue una expiación por su pecado de ocultamiento, una forma de revelarse a sí mismo. "Si le preguntas a alguien acerca de Donald Crowhurst, hablarán, más de las veces, sobre el fraude y el engaño, y sobre el hombre que fingió su viaje alrededor del mundo. Pero la historia de Donald Crowhurst es más acerca de la integridad que de la falsificación". Es una historia acerca de la verdad de los sentimientos de un hombre perdido en el océano, a la borda de su fracaso.

Esta actividad se realiza en total soledad, en la casi total cancelación de las cosas que nos rodean, en el casi total olvido de sí; una práctica

monológica y cosmológica por excelencia; el caso de Crowhurst es una introducción explícita del uso de la simulación; simulación que en muchos casos es un conjunto innumerable de actos de fe y de complicidad, por supuesto. Acciones que a pesar de su inminente fragilidad nos permiten rivalizar con el estado de cosas que reconocemos como tal; desde un mero asombro a un exagerando mutismo las cosas aparecen impregnadas de inventivas fugaces que se detienen para mirarnos; para hacernos partícipes de su estado cada vez más y más inefable.

En estos recorridos variados es muy común que nos confundan con otros, es muy común también que usemos disfraces para trasladarnos a un tiempo y lugar remotos pero sobre todo, estando ahí, es muy común no evitar el descalabro, es más, en el momento mismo de que estamos a solas nos encontramos de frente con aquél momento en que tu cuerpo ya no puede sosegarse más, cuando las lágrimas y las risas brotan como prometedores retoños, el juego en ese momento es nuestro único aliado, sólo en él podemos confiar, sólo él permanece en completa apertura, deseoso de que volvamos a salir a su encuentro. No es exacto pensar que a este lugar sólo llega los héroes que han vencido los más peligrosos y

cruels obstáculos, en realidad todos hemos estado ahí, todos tenemos acceso a este juego, la entrada es transitoria y gratuita, todos sabemos el olor de las cosas que ahí suceden; el sabor salado, acidulado como suero de las gotas que a menudo se impulsan del cuerpo; el temblor que queda en nuestros músculos antes y después que las risas hayan terminado, en fin, todos sabemos que jugar a solas es el resultado del único mundo separado que existe dentro de este mundo. La operación se encuentra ahí, en los límites de un acantilado, más allá de ese lugar sólo queda el mar.

La palabra fracaso procede del italiano fracassare, cuyo significado es "romperse algo estrepitosamente". Un desprendimiento, preferir más atravesar un túnel que ir directo a casa, un devenir isla, un devenir bote.

Echado en la playa como una león marino con la cabeza fija al cielo Teignmouth Electrón es un mosaico suelto de fuentes dispares. Es la culminación de varios años de investigación personal de Dean, tejiendo ensayos breves, entrevistas, fotografías, viajes, anécdotas, análisis de películas, relatos de sueños y una correspondencia con JG Ballard. La investigación sigue a menudo las discusiones imprevisibles para encontrar conexiones inesperadas, el

encuentro con el barco encallado es una reafirmación en el fondo de la nota romántica de un viaje sin final feliz y sin regreso, Dean encuentra una estructura que claramente ha sido devastada por los elementos naturales y los saqueadores; descubre la artista en el interior de este esqueleto, textos escritos en las paredes, latas oxidadas de un último refugio de los habitantes de la zona, un grupo de bengalas de auxilio aún sin usar y una escotilla secreta en el interior del casco del barco abandonado, por medio de estos elementos es palpable el miedo profundo de un marinero solitario en alta mar.

El marinero es una especie de iniciado, la poética del océano encanta y teme al mismo tiempo, sólo cuando la inmensidad nos ha rebasado aparece la calma y tal vez con ello la serenidad. Tal vez las ruinas del barco esclarecen la presencia misma de quien lo habitó y para quien de algún modo fue todo su mundo e indicio físico de la "humanidad" de la que provenía; ella dice: "Cuando alguien desaparece en el mar, el barco es su última encarnación física... tuve que ir ... era realmente importante, son las huellas mismas de Crowhurst".

Los videos de Dean son místicos en el sentido en que recrean esta atmósfera de purificación asociada a los elementos de claridad, resplandor

y serenidad, en *Green Day*, Dia verde, 2001, por ejemplo, observamos lentamente el cambio de rojo a amarillo, el punto medio sólo dura una fracción de segundos, suficiente para que un rayo verde se refleje sobre el mar, pero de acuerdo a una serie de eventos “mágicos” sólo en ocasiones puede verse y para quien logra observarlo –comentan los marinos- significa reposo y buenos presagios, la artista documenta este evento y desea infectar al público con el entusiasmo por este fenómeno, la obra funciona como video, pero también hace una representación sólida del mismo, así divide las fracciones de segundo en las que se observa el rayo verde en frames que expone como una sola diapositiva o impresión que varía siempre de acuerdo al corte, tal vez ese still -para el observador- sea el afortunado rayo verde que lo aborda... en algún momento y espacio específico.

El argumento del paisaje – en el trabajo de la artista inglesa- va de la mano con la idea de la sorpresa, cómo es que organiza el mundo a partir de los objetos que lo habitan, el objectum es lo que está frente a nosotros, lo que se ofrece a los sentidos y llega o irrumpe con novedad, lo que trae en definitiva el acontecimiento, el objeto-acontecimiento que siempre transporta consigo sus secretos y

afectos personales.

El territorio es entonces el mundo de lo posible y en el trabajo de TÁCITA éste parece actuar en forma de bloques o cortes en el espacio: mareas, ventiscas, mar, aire, arena, tanto que en muy pocas ocasiones importan los elementos específicos que lo habitan. La artista resalta un universo compuesto por fuerzas actuantes que dan a la materia un movimiento infinito que a su vez interviene en los comportamientos de los objetos creados por el hombre, desgastándolos; el sentido del mundo no se discute, sólo se expresa.

Ello queda perfectamente manifiesto en el video *Banewl* (1999), originariamente pensado para filmar directamente al cielo un eclipse total de sol en Cornwall el 11 de agosto de 1999, toma su título de una transcripción fonética de la pronunciación del nombre de Cornualles de la granja lechera Burnewhall, una vez elegido el lugar exacto para hacer la filmación el equipo de producción monta las cámaras de cine y los micrófonos en lugares claves en el exterior de la granja y se colocan en sus puestos a la espera del fenómeno. El eclipse se convierte en un personaje secundario, el punto de partida se desvía cuando la artista le presta más importancia al comportamiento de los

pájaros, de las vacas y del silencio, al paisaje y los elementos que lo componen entrando en brumoso reposo; las vacas una tras otra empiezan a caer sobre el pasto, vencidas por un falso reloj biológico que les desactiva su regla anterior y les hacen caer ante el peso de la noche no esperada. Hay una ligereza en el mundo natural que acontece todo los días, es un peso diferente al humano que no cede con facilidad, ni se deja caer sólo por un detalle del tiempo y de la luz. El video se muestra en tiempo real, alrededor de 63 minutos, la artista decide no editar ni hacer corte alguno sobre la grabación original, habla de un arte que ya no está pensando en el resultado sino en la experiencia misma.

Totality (Totalidad), 1999, es una pieza más que resulta como causa de este evento lumínico; en el trabajo de Tacita no hay una historia individual, nunca la hubo, su obra no tiene una sola lectura, como tampoco una única pieza de resultado contundente, a menudo obtiene de un mismo punto de partida más de tres piezas consecuentes. Así *Totality* es la grabación precisa de dos minutos seis segundos de negrura entre el sol y la luna, para la artista es como esperar los dos minutos de silencio que se guardan cada día, ya que dos minutos seis segundos es el tiempo exacto que dura el encuentro y al mismo tiempo trance entre el día

y la noche, una ligera frontera, algo que cambia en un momento preciso, y sólo sucede en una circunstancia. Un momento de contracción de la luz pero también de expansión, allí donde las cosas perecen nacen de igual forma y a la inversa. En tanto que en el eclipse mismo hay tan sólo un tiempo muerto, no hay nada más que ver, es una muerte chiquita, un bostezo del espacio mismo que traspasa cualquier relación de conocimiento y certidumbre. La totalidad es entonces una historia muda, sin luz y en silencio. En esa situación lo más “natural” es echarnos a dormir, como las vacas.

Dentro de este espacio en el que el mundo se descubre, es común encontrarnos con comentarios acerca de los detalles que construyen nuestro mundo, pero también la artista inglesa habla de personajes aventureros u observadores, en los que desde luego, sobresale el marinero y recuerda los primeros libros de viaje escritos por hombres que decidieron que sus fronteras eran demasiado limitadas y aceptaron pasar la línea del horizonte para ver qué es lo que encontraba más allá, en la mayoría de las ocasiones nos encontramos con relatos asombrosos y descripciones de seres maravillosos, pero también encuentros con la decepción misma, Tacita Dean nos sigue contando relatos que si

bien no hablan de los mismos asuntos heróicos si tienen en común la poética del asombro, la contemplación, la esperanza y la sutileza con la que aún podemos abordar el espacio que nos rodea a través de un proceso de ensoñación como si todo fuera un montaje cinematográfico que pretende alterar lo contemplado y variar sus consecuencias.

Tacita hace este comentario a partir de una instalación titulada *Bag Air*, Bolsa de aire, 1999, la artista sube en globo aerostático, consecuencia de su viaje de residencia en una provincia italiana y reúne durante días en pequeñas bolsas de plástico desechables rocío que obtiene de la neblina temprana, luego coloca decenas de estas bolsas en el piso de una casa-estudio; el apunte es el siguiente: Si al amanecer de un día claro del mes de marzo subes al cielo, dicen que puedes llenar una bolsa de aire tan saturada con la esencia de la primavera que, al ser destilada y preparada produce un aceite de oro, un remedio con el que pueden curarse todas las dolencias. Y si un amanecer subes al éter superior y te asomas para llenar la bolsa de aire, dicen que estarás capturando el rocío ascendente en su viaje de la tierra al cielo. Y si repites este proceso cada amanecer, claro, durante mil mañanas, reunirás esencia suficiente para llenar un frasco

sellado y para comenzar a elaborarla. Y en el frasco tendrás una sustancia exquisita, terrenal y celestial a la vez. Y si separas el destilado del residuo cada vez durante muchos meses, reuniéndolos al final del proceso de elaboración, dicen que habrás transformado tu bolsa de aire en un elixir dorado, un preparado de medicina etérea capaz de tratar todas las disonancias del cuerpo y el alma.

El tema del recorrido y cómo alimenta éste su trabajo, es una constante en la obra de la artista inglesa, de entrada plantea la relación con esas situaciones imprevisibles de tal manera que la voluntad de poder de acción queda susceptible a la relación con el ambiente, su procedimiento en una escala menor un modelo de esa admiración por la deriva marina y sus trayectos inciertos, se traza por un lado la astucia de su adaptación, el hecho simple de habitar, pero por el otro lado también se borran sus huellas de un segundo a otro, porque el mar no conserva nada, desecha todo en la costa. La fuerza de su obra se sostiene gracias a la capacidad de combinar ambas situaciones, sus relatos no se limitan sólo a expresar un movimiento, sino que lo hacen, se lo apropian de tal suerte que hay una lealtad entre el procedimiento y la insistencia del encuentro afortunado, incluso para perderlo después de haberlo considerado

por mucho tiempo como algo esencial. Le hace su narración -a la forma de hacer mundo- todos los tributos correspondientes, de manera que consagra –vuelve propio- un habitar, un darse. Su historia es vana, un discurso de “ocasión”, al parecer carente de razón, precipita todo hacia un abandono que no cesa de llegar, porque siempre irumpe una repetición nueva y no hay acabamiento alguno.

Tacita Dean, es un detective, un archivista y ante todo una gran narradora acerca del discurso sobre la poiesis del objeto y sus posibilidades, de lo que se trata es de sugerir; a la luz -como escribiría Tristan Tzara- de los objetos que sueñan y hablan mientras duermen: bombardeos, recortes de periódicos, hundimientos de barcos, Zepelins en el aire, erupciones volcánicas, pizarrones borrados, huellas de pasos, olas marinas, anotaciones de lápiz sobre unas fotografías, un naufrago que se salvará y otro que morirá irremediabilmente en el océano profundo.

El “evento” mar, también sucede en lo terrestre, no se omiten y Dean se ha dado cuenta de ello sobre cómo se enlazan los acontecimientos y se repiten en pequeñas y grandes escalas.

Con 11 minutos de duración, la película de Tacita Dean, *Prisoner Pair*, Par de prisioneros, 2008, muestra dos peras en frascos filmadas

pausada y dedicadamente, el interés recae en la consecuencia de su desgaste pero también y sobre todo en su “respiración” en la profundidad del agua, parecen como barcos hundidos en el mar, en otro ángulo se parecen a las vistas de algún planeta desde una nave espacial - muy específicamente, el misterioso mundo lechoso en Solaris de Andrei Tarkovsky la película de 1972 -que de vez en cuando hacen erupción con pequeñas bocanadas de fermentación.

El universo respira de alguna forma, tal vez seamos consecuencia de un bostezo en un momento y lugar determinado, Tacita pone atención a esta dignidad peculiar del mundo aunque indecisa, su obra parece no sólo señalar aquello ruinoso sino que habla entre los objetos, por supuesto no lo hace de frente, lo hace de manera huidiza, escondida en su sombra el mundo se encoje y se repliega y el océano es tal vez uno de los lugares mas abismales en este respirar. Mientras tanto a consecuencia del bostezo Dean continuaré al azar abriendo otras rutas, una página cualquiera de un libro cualquiera, de un escritor cualquiera abierta que en medio de cualquier párrafo donde se lee: el desierto crece....

Fragmentos de mi diario

En los que se habla de CoSmOS

1962-¿Qué es una novela policíaca? Un intento de organizar el caos. Por eso mi Cosmos, que me gusta

llamar (una novela sobre la formación de la realidad), será una especie de novela policial.

1963-Trazo dos puntos de partida, dos anomalías

muy distantes una entre otra: a) un gorrión colgado; b) la

asociación entre la boca de Katsia y la boca de Lena.

Estos dos problemas exigen un sentido. El uno penetra en el otro teniendo hacia la totalidad. De este modo

comienza un proceso de suposiciones , de asociaciones, de investigaciones, algo **q**ue va a crearse, per**o** se trata de un embrión más bien monstruoso, un aborto... y es **t**e **r**e **b**us **r**o, incomprendible, exigirá una solución ... buscar **u**na Idea que explique, **q**ue imponga un orden...

1963- ¡Qué de aven**t**uras, que de incidentes con lo real durante esta in**m**ersión en el fondo d**e** las tinieblas!

Lógica interior y lógica exterior:

Astucias de la lógica.

Riesgos intelectuales: **l**as analogías, la **S**uposiciones, las simetrías...

Ritmos furiosos, **a**celerados bruscamente, **d**e una

Realidad que se desencadena. Que estalla. Catástrofe.
Vergüenza.

La reali**d**ad que de pr**o**nto se desborda debido a un
hecho excesivo.

Creación de tentáculos later**a**les... de cavidades oscu-
ras... de fracturas cada vez más dolorosas... Frenos...

curv**a**s...

Etc., etc., etc.

La idea gira en torn**o** a mí como un animal sal**v**aje...

Etc., etc.

Mi colaboración. Yo **e**n el lado opu**e**sto, en el lado del

rebus. Intenta**n**do completar ese r**e**bus. Arrastrado por

la violencia de los acon**t**ecimientos que bus**c**an una
Forma.

Es en vano **q**ue me lance a ese rem**O**lino, a e**X**pensas
de mi felicidad...

Microcosmos-ma**C**roc**o**s**m**os.

Mito**l**ogización. Distancia. E**C**o

Irrupción brutal de un absurdo lógico.

Escan**d**aloso.

P**U**nto de referencia.
León que oficia.

Etc., etc., etc.

(pero no hay na**d**a que temer, des**p**ués de t**o**o**o**)

será una historia normal, una no**V**ela policíaca normal,
aunque un poco rugosa.)

De la infinidad **d**e fenómenos **q**ue pasan en torno a mí, aíslo uno. Elijo, por ejemplo, Un cenicero sobre mi mesa (el resto desaparece en la sombra).

Si esta percepción se justifica (por

ejemplo, he señalado el cenicero por **q**ue debo tirar la ceniza de mi **i**garrillo) todo es perfecto.

Si he elegido el cenicero por azar y no vuelvo después a advertirlo, también todo va bien.

Pero si, después de haber destacado ese fenómeno sin objeto preciso, vuelve usted a él, ahí está lo grave. ¿Por qué ha vuelto usted, si aquél carece de importancia?

¡Ah, ah!, ¿así **q**ue significa algo para

usted, ya que vuelve **a** él? He aquí **c**ómo, **p**or el

simple hecho **O** de

concentrarse sin razón alguna un segundo de más en ese
fenómeno, la cosa

comienza a ser diferente del resto, a
cargarse de sentido ...

-¡No, no! (se defiende usted) , es sólo un cenicero
ordinario.

-¿Ordinario? ¿Entonces por qué defenderse, si es en ver-
dad un cenicero Ordinario?

He aquí cómo un fenómeno se convierte en una ob-
sesión...

¿Será que la realidad es, en esencia,
obsesiva? Dado que nosotros construimos nuestros mun-
dos por asociación de
fenómenos, no me sorprendería que en el principio de los

tiempos haya **habido** una asociación gratuita y repetida que fijara una dirección dentro del caos, instaurando un orden.

Hay algo en la **a** conciencia que se convierte en trampa de ella misma

Witold Gombrowicz.

Eres astuciosísimo,
no lo olvidas
no dejes que
prevalezca
tu ego.

← Henri Michaux

Cuerpo maniaco, Cuerpo acontecimiento

1

1. En una plática muy rápida pero a la vez "iniciática" en la que coincidí vía Internet con Luis Carlos Hurtado -mejor conocido como el Master- hace apenas unos días, hablamos de películas, especialmente de documentales, no podía faltar el tema Herzog, por supuesto, pero también habló con gran emoción de los documentales de la Alemania nazi dirigidos por Helene Bertha Amalie «Leni» Riefenstahl, el más famoso de ellos el *Triumph des Willen*, Triunfo de la voluntad de 1934 y *Olympia*, Olimpiada de 1938, ambos ensalzan las virtudes del héroe alemán, su cuerpo atlético pero sobre todo sus profundos valores nacionalistas que lo transforman en masas humanas con ideología; yo le dije, que sí, que estaban bien, pero que definitivamente prefería los documentales en los que apareciera menos "gente", esos en los que te sentías estar flotando por la falta de "humanidad", entonces me recomendo *Man On Wired*, Hombre en cable, del 2008, de James Marsh, la historia de Philippe Petit el funambulista que cruzó las torres gemelas en 1974, Luis Carlos terminó la conversación diciendo: (ese paseo de Petit, a esas alturas... no hay nada más solitario, salú).

2. Después de esta breve plática y una vez visto el documental en cuestión decidí empezar mi texto sobre la videoartista y también fotógrafa Sam Taylor Wood, hablando de Philippe Petit, y todo como si fueran notas al pie de página, de pronto, formalmente precisé que esa era la mejor forma de hablar sobre los cuerpos suspendidos en el espacio.

3. Todo comenzó con una visita al dentista, como una epifanía en el lugar más común, luego, lo decidió, nunca dudo de su pensamiento, cruzaría las extintas Torres gemelas parado en un cable, el acto duró 45 minutos aproximadamente, Petite, como si estuviera en uno de sus espectáculos parisinos saludó a la gente, se "acostó" sobre el cable y "platicó" con una gaviota que sobrevolaba la escena, Phillippe escribe "Soy el único visitante que mira hacia arriba. Interrogo al cielo con la esperanza de ver al pájaro..., pero el pájaro nunca vuelve. Probablemente no está interesado en verme con dos pies plantados en la losa de hormigón"

4. Sam Taylor Wood se preguntaba en relación con su obra, qué es lo que sucedía antes o después de que el modelo ha deja de posar para la toma; hay un cambio drástico de la mirada, incluso del sentimiento, abandona la imagen misma que hasta ahora reconocemos como tal por la historia del arte, la pose y la naturalidad del mundo que parece girar y transformar las historias de felicidad en situaciones catastróficas, sin sentido o inminentemente personales, y finalmente son vidas que siguen siendo relatadas por alguien más... Phillippe Petite, es una vida relatada por alguien más también.

5. la verdad es relativa o relatada en términos de Richard Rorty

6. Phillippe parecía flotar a esas alturas, como los personajes de las fotografías de Sam, parecía también una historia inmaculada, casi perfecta, hasta que decide conversar con esa paloma, entonces su "heroicidad" se vuelve absolutamente mundana y es ahí donde el suspenso parece delatarse.

7. La imagen, las acciones que suceden en los videos de Sam, develan también este mundo flotante, aparecen como algo normal pero poco a poco averiguas que son manos que tienen 6 dedos. En medio del lujo de sus escenas, la excelsa iluminación y la perfección de la calidad de sus tomas, encontramos un trabajo visceral en el comentario, porque aún parados en la tierra hay un abismo profundo entre cada uno de nosotros, algo vertiginoso que nos atrae al vacío aún a costa de reconocernos a medias. El trabajo de Sam revela una extrema fragilidad de estabilidad cotidiana. La video instalación *Travesty of a Mockery*, Parodia de una burla de 1995, es una película de 10 minutos que muestra a un hombre en un comedor y a una mujer en la cocina, al parecer una pareja, cada uno de ellos es una imagen diferente proyectada por dos videoproyectores que en la pared se reúnen. Al principio la mujer parece hablarle algo al hombre, quien sentado en su silla y mirando hacia abajo no presta atención, durante varios minutos se observan sólo gesticulaciones o diálogos, cada personaje está aislado dentro de su pantalla y sus problemas propios, de pronto las fronteras de uno a otro son atravesado por objetos lanzados como un vaso de leche o una sartén por uno de los participantes, que, incapaz de contener su rabia, lanza un ataque a través de la línea divisoria. Una banda sonora de puesta a punto en una serie de estaciones de radio acompaña a la película, que parece expresar el tenor emocional de cambiar el escenario que se mueve a través de la confusión, la ira, la tristeza y finalmente la resignación.

8. Las imágenes flotan en relación a sus significados y su texto. La tomas de la artista inglesa evidentemente levitan, los cuerpos son suspensiones mismas en el espacio tiempo que no le dan cuenta a la fuerza de gravedad sobre su comportamiento, pero más allá de esta iconografía, la obra misma no trata exclusivamente de cuerpos sino de personalidades con características psicológicas y comportamientos determinados que de un momento a otro se colapsan. Sus personajes en su mayoría son modelos de cuerpos esbeltos o atléticos, como los de Leni Riefenstah, pero a diferencia de destacar sus virtudes, lo que hace Sam es someterlos a la desgracia propia de los sentimientos humanos y los comportamientos sociales y psicológicos que en la medida que son íntimos se vuelven absolutamente desconocidos para los otros, alineados.

9. ukiyo-e un término, que proviene de la gráfica japonesa del periodo Edo (1600-1868) que significa mundo flotante o latente. Se observa por un lado un mundo pasivo pero por el otro ligeramente ambivalente e inesperado.

10. El arte esta lleno de momentos flotante, si bien fijos, existe en ellos una especie de flotación entre lo que sucedía antes o después de que el modelo ha dejado de posar para el cuadro, el cambio drástico de la mirada, incluso del sentimiento, abandona la imagen misma que hasta ahora reconocemos como tal por su iconografía. En sus videos -a diferencia de la fotografía- Taylor Wood evita la pose y la naturalidad del mundo que parece girar y transformar las historias de felicidad en situaciones catastróficas, sin sentido o inminentemente personales, a decir verdad con los riesgos propios de una dimensión que ya no es exactamente humana.

11. Pan es un dios Romano, se dice que el equivalente del dios griego Dionisios, es aquel dios ebrio que anteponía el sinsentido a la razón y sobre todo los estados alterados que se desligaban con el ideal de cuerpo concreto y con virtudes dadas de la pose y los "buenos modales"; es decir había una correspondencia entre la acción y las decisiones de la mente para lograrlo, estar en pánico, quiere decir eliminar toda correspondencia entre los deseos intelectuales y las respuestas del cuerpo, las manos actúan autónomamente en solitario, los pies no responden y a veces es confuso distinguir la risa de las lágrimas, el cuerpo se desliga, y los movimientos involuntarios son al mismo tiempo más exasperados y sin control, la catalepsia es una manera del pánico, así como el síndrome de Taurette, la acromatopsia, el autismo, también la tristeza, el miedo y a histeria. Estar en pánico el algo que nos sucede a todos en mayor o menor grado, hay nos damos cuenta de la mutabilidad y la fragilidad de la condición sobre cómo las personas no se halla atrapada en tantos otros "yos" y sometida a sus leyes, y de cómo todo lo que constituye la identidad sufre un proceso de adaptación para permitirle habitar ese espacio físico alterado que parte de nuestro propio cuerpo.

12. Si, es que detrás de escenarios y personajes absolutamente bellos o de la obra de Sam también hay una manifestación dramática de sus efectos no del todo pasajeros. En el video *Method in Mandes*, Método de lócura (1998) aparece un hombre sentado en un sillón, nunca se para de ahí, se empieza a balancear de frente hacia atrás, primero lentamente y luego de manera obsesiva, una música de fondo puede sugerirle al espectador que la persona esta en una sala de esperas, de repente el actor grita desesperadamente, no dice nada, sólo grita en repetidas veces mostrando un dolor profundo, por unos segundos se tapa los la cara con sus manos y luego se pega en la misma, llora y su respiración es mas lenta cada vez, parece que ha pasado la tempestad, pero comienza de nuevo a sollozar. Parece que nuestros cuerpos son lo más inmediato del mundo, a pesar de que sólo vemos por partes o en el espejo, de cualquier manera siempre es cambiante, de tal manera que aún nuestra referencia con el mundo llega a ser siniestra (no familiar).

13. Existen iconografías claras de acuerdo a estilos acerca del concepto de belleza y de su transformación, fascinada por estos motivos, Sam Taylor los destaca en sus ambientaciones diríamos clásicas y elegantes, me parece que tiene que ver con la lectura misma del cuerpo humano y la consecuente muestra de poderío sobre los materiales inanimados, las épocas y estilos reflejan de algún modo también las necesidades del alma, los que parecen ser las estructuras más sólidas afectan nuestros cuerpos de innumerables maneras. Por eso a pesar de esa elegancia podemos incluso decir que su trabajo es un tanto escatológico, imposible la perfección, imposible el absoluto, imposible la inmaculación, siempre hay un orificio por el que se cuelan y salen al mismo tiempo una gama de devenires inesperados que "ensucian" las sábanas blancas de sus escenografías. Porque muchas veces el cuerpo no está para contenerse y tampoco para responder con diplomacia.

14. ¿te has quedado realmente paralizado alguna vez?
sabes algo sobre el no poder mover tus piernas
aunque sepas que te funcionan perfectamente
golpearlas con las manos apretadas para que por fin te respondan
provocar un paso y luego mover el otro con tus manos
y al final caminar torpemente apoyándote de las paredes.
sabes un poco del vencimiento incontrolable de las pupilas
o del rasqueo sin insistente alrededor de las uñas hasta sangrar
has recorrido otra ciudad con la palma del pie herido?
sabes tu un poco del dolor de un vuelo de avión de vomito y diarrea constante?
La nariz tampoco se calma, y sigue escurriendo sin parar.
sabes si no sabes si estas en esta realidad o aún sigues dormido
hablas de trascendencia, perdón no lo entiendo
sabes algo tu del deseo tortuoso de una espera en el aeropuerto que nunca acudio
el mundo continua, si. Así se ha manifestado siempre.
Pero mi cuerpo no responde, y tengo miedo
No puedo cerrar mis ojos cuando tengo sueño y cuando no, lo hago.
Esta, no es en definitiva la manera de decir adios.

15. La obra de la artista inglesa da una sensación de pausa, como sus fotografías, el flash parece iluminarlo todo y lo detiene también, es en aquellas ocasiones cuando parece haber encontrado tu destino –como sugiere Tim Burton en la una escena de *Big Fish*, El gran Pez- dice también que cuando conoces al amor de tu vida el tiempo se para, y es verdad. Ahí va Ewan Macgregor bajándose de las tarimas, caminando en el escenario de circo, entre los malabaristas detenidos como estatuas, los aros y las bolas fuegos, esquivando las contorsionistas y abriendo cortinas virtuales de palomitas de maíz flotantes, hasta llegar a la amada, lo que no dicen es que cuando vuelve a ponerse en marcha el tiempo se mueve aún más rápidamente para recuperar lo perdido, y ahí esta Ewan solo porque los acontecimientos lo han dejado atrás. A veces también invierte ese orden y lo que parece no tener movimiento lo tiene como *The Last Century*, El siglo pasado (2005), Una toma que da la sensación de ser completamente estática aparte de la contracción involuntaria que de vez en cuando notas al parpadeo de un actos, la respiración apenas visible de los actores inmóviles, y los movimientos casi imperceptibles de sus posturas todos los cuales se organizan en torno a otro, la figura central, un hombre fumando en primer plano que mira hacia la nada, aburrido, la luz es contrastante como en un retrato de grupo pintado de Rembrandt o Caravaggio. Todo parece estar congelado o al menos en una dinámica de suma lentitud, no obstante el humo de cigarro no puede detenerse porque el video es grabado en tiempo real, esto acentúa la inmovilidad voluntaria de los actores y también maravillosamente imperfecta e imposible.

16. Sam parece reconocer que hay un tipo de locura que denomina una imagen como un conocimiento fundamental, pero que también hay una segunda naturaleza, a este suspenso, más animal o cósmico, tal vez, el arte le debe mucho a este escenario de suspenso, a este modo de entender el arte como una situación que a la par que muestra también se afana por la extrañeza. No hay formas fijas, sino relaciones de velocidad, fuerzas anónimas que construyen. Lo ajeno es así lo animal, el atributo del que todos somos un gesto. ¿Cómo entender la animalidad desde lo humano?. No desde una contraposición desde luego, sino desde la ligereza de los contactos que hacemos con el mundo que habitamos. Somos, literalmente, hijos de las estrellas. Todos los átomos de nuestros cuerpos estuvieron alguna vez en el infierno de una estrella en explosión. Cada uno de ellos ha vivido innumerables y agitadas vidas. Estaban ahí en el comienzo de los tiempos y sobrevivirán a la desaparición de la Tierra y el Sistema Solar. El átomo de oxígeno que respiramos pudo haber sido parte de la primera criatura que caminó sobre nuestro planeta... Todos hemos reconocido –aunque sólo sea por un instante– la violencia de estas secuencias animales que nos arrancan de la humanidad y nos hacen rascar nuestro pan como si fuéramos un roedor o permanecer alertas por la noche con los ojos amarillos de un felino. Somos zoobrevivientes de esos suspensos que nos acogen en los momentos menos esperados.

17. Zoobreviviente es una investigación sobre lo que no somos -y que inevitablemente también somos-. Zoobreviviente, es en primera instancia lo que no es zoo. Zoobreviviente es simpatía. Zoobreviviente es lo ajeno por muy cercano que pudiera ser. Zoo es una atracción sobre lo desconocido, lo oculto. Zoobreviviente es una lectura del cuerpo que parte de la seducción de por un momento sentirnos extranjeros de nuestro propio cuerpo y entorno aunque al final tal vez nos encontremos con la pura decepción. Esta es otra segunda naturaleza.

18. La gente parece confusa con los niveles de realidad, sus oscilaciones y modulaciones entre el adentro y el afuera, se tejen mundos cargados de intimidad y también de desconocimiento, por eso es que nos salta a la vista una persona aventando un vaso de agua en un restaurant. Pero esas historias personales, esas microhistorias son esencialmente lo que construyen esto que llamamos vida. El sentido común nos dice que la vista y la percepción no nos engaña, que un objeto está allí donde nuestra vista lo sitúa. En términos científicos, que la luz se mueve en línea recta desde el objeto hasta nuestro ojo. Cuando miramos un paisaje, unas montañas lejanas, o un barco en el horizonte, ¿no nos sitúa la vista cada objeto en su sitio real? ¿No se transmite la luz en línea recta desde cada punto del paisaje hasta nuestro ojo? La respuesta es negativa. Las montañas no están donde las vemos, unos días parecen más altas y otros más bajas, y a veces hasta es posible ver barcos que están detrás del horizonte. En realidad, ningún rayo de luz se transmite en línea recta en la atmósfera terrestre. El espacio es relativo, por más instantáneo que este sea, hay un antes y un después, un interior y un exterior que la mayoría de las veces omitimos.

19. Tenía un juego que inventé con un amigo, pero ahora sé que no es exclusivo de los dos, empecé como un filtro, veíamos a gente que ambos considerábamos “hermosa” y en ese momento nos parábamos en el lugar que estuvieramos, hasta volver a ver a alguien igual, podíamos quedarnos parados segundos, minutos, horas, e incluso dormir ahí, hasta “desencantarnos”, el juego comenzó a ser más sofisticado y entonces más bien nos quedábamos sentados en el parque y mirábamos pasar a las personas, escogíamos una al azar y comenzábamos a escribir su historia, porque caminaba así, porque se teñía el pelo de ese color, quien le había regalado esa bufanda y gorra, y lo más importante era adivinar cómo iba moriría, por supuesto que nunca supimos si alguna de nuestra profecía se cumplió, sólo en medio de un ocio lugareño, nos gustaba encantar y ser encantados por la gente, así el tiempo no pasaba.

20. Las imágenes del trabajo de Sam Taylor Wood, están encantadas, reciben la orden de no moverse, la etimología de la palabra encantar (rito que se supone involucra poderes ocultos, fuerzas sobrenaturales y misteriosas, se halla en el latín *canticum* (cantos, empaentaos con incanto, pronunciación. Los encantamientos son formulas fijas de longitud variable paecidas a las mantras y se sustentan en la fuerza milagrosa de la palabra, ahora bien en la imagen son acciones sometidas a personas en contra de las reglas tradicionales de normalidad, así por ejemplo la levitación o el hipnotismo. A falta de poder y seguridad el hombre necesita confianza, señala Bergson. A falta de posibilidades concretas suficientes el ser humano acaude a desarrollar mecanismo de fe pero también de caos.

21. Recuerdo perfectamente el primer video que vi de la obra de Sam Taylor Wood, – *Still life*, Naturaleza muerta, 2002, un video proyectado con una calidad impecable en un monitor de LCD, un escenario fijo de una naturaleza muerta o bodegón con todas las características de luz y elementos del siglo XVI, pensemos por ejemplo en Brueghel, a través de la técnica stop motion la artista graba los desgastes naturales y biológicos de cada elemento del encuadre, su maduración, su putrefacción y su desaparición a causa de las esporas o insectos. Antes aún de ser arte, fue la imagen un instrumento mediante el cual se intentó domesticar la naturaleza. En nombre de la magia, de la religión o de la ciencia, el hombre occidental utilizó la imagen, la re-produccion visual, como medio de exorcizar, implorar, entender y dominar al mundo que lo rodea. Para la artista sobre este micromundo construido, digamos ordenado a conciencia se proyectan pequeñas imágenes del mundo que son vistas como si fueran la realidad entera, a pesar de que oculten lo que pretenden iluminar. Lo real estará siempre en sombras, lo real es la catastrophe y la muerte, nos encontramos ante un objeto al cual nos oponemos o del cual tampoco podemos huir.

22. Existe en su trabajo una extraña relación entre la intimidad y los otros, entre la superficie y la profundidad, más que sugerir una acción nos da las pautas para estar en él. Se dice –como señala Derrida– que el agua se estremece antes de hervir. Es lo que llamamos la seducción, una preebullición superficial, una agitación preliminar y visible. Algo ha sido provocado. *Ascention*, Ascención, 2003, inspirada en la estética de Fra Angelico, Paolo Ucello o Andrea Mantenga, nos conduce a pensar en la trascendencia divina como destino, más allá de la condición mortal, una puesta en escena dos hombres con traje negro, uno tirado en el suelo como los personajes derrotados de Ucello, otro parado de pie detrás del primero, encima de su cabeza una paloma blanca reposa –tal vez el símbolo del espíritu santo, o tal vez sólo una paloma–, el hombre parado comienza a bailar tap, por el efecto de profundidad de la toma parece que está bailando encima del otro que permanece quieto, la paloma de vez en cuando se mueve o revolotea sin separarse del cabello, pero se vuelve a acomodar plácidamente, el ritmo comienza a ser más rápido y el ave bate más fuerte sus alas hasta que termina volando y saliendo del plano, el bailarín vuelve a permanecer quieto.

23. Sus territorios son sumamente delimitados, incluso diría que son pictóricos, las relaciones de especificación son efectos inmediatos de polaridad, de separación entre el cielo y la tierra, entre la calma y la ira, la vergüenza y el coqueteo, el gasto y la conservación, entre la vida y la muerte, ambos polos en choque es la microsfera de ese primer estallido del universo como lugar de lo memorable, del memorial. Para el pintor Paul Klee establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris en razón de su concentración principal y conferirle el carácter de un centro original desde donde el orden del universo va a brotar e irradiar en todas sus dimensiones, ese punto gris, que a veces parece muerto en la obra de Sam es la pura inminencia del fin, la certeza absoluta de la muerte y al mismo tiempo de la vida que, sin embargo, no podrá ser predicha, controlada, calculada. Es la certeza de lo incierto. Y, no obstante, la catástrofe doméstica ya ha tenido lugar innumerables veces, sin que nada cambie.

23. La idea de la provocación contiene algo así como una verbalidad, es lo que nunca puede figurarse, fijarse, a riesgo aún de arruinar la experiencia misma del dominio, hay que aceptar por otro lado, que la exigencia de la provocación también es una manera de revelar, de poner en revancha no confortable la relación de sus sujetos. Y si se debe de insistir más sobre de ello sería entonces no concentrarnos en sus puntos de tensión sino de sus vínculos y movimientos mantenidos a través del video. La incomodidad así se despliega también como su paso furtivo, tal vez culpable como el de un ladrón o criminal.

24. Siempre hay personajes indeseados, digamos que prodigan la sospecha, no sólo el cine está cargado de ellos, la vida diaria es un encuentro y desencuentro constante desde momentos de ligereza que pueden suceder en cualquier instante hasta la profundidad de sus conexiones, durmiendo con el asesino o ese extraño objeto del deseo. Y es en la transparencia de estos seres donde se plantea ineludiblemente su contrario: su secreto.

25. En una de las primeras tomas de película de Alejandro González Iñárritu, Amores Perros, un hombre dice: Compusé todo un mundo construido sólo para ti... evidentemente fracasé. Todos hemos fracasado alguna vez, extrañamente el mundo que elaboramos con esmero para los otros resulta que en muchos casos es insuficiente, aunque a mi parecer es todo lo contrario. Los mundos de Sam Taylor Wood que desde luego no son sólo materiales también fracasan, por medio de la decepción y el desencanto logra atravesar ese modo singular de las construcciones más obvias y las vuelve transparentes, ópticas y táctiles con el fin de precisar desvíos, señala lo más natural de nuestras pasiones.

26. Los pintores flamencos del siglo XVI y XVII también decepcionaron a algunos pintores del renacimiento italiano, los acusaban de "decoradores" por el excelso cuidado que tenían sobre los detalles que componían sus cuadros, a decir verdad, yo siempre he tenido una extraña fascinación por la pintura de los países bajos, pienso que ellos ya comprendían que estábamos lo suficientemente lejos de la imagen, de lo otro, para no prestarle atención, entonces todo lo veían como si tuviesen telescopios o lupas. Comienzan por decirnos cosas muy rudimentarias, porque sólo se trata de lo simple, de lo que siempre ha estado ahí, entonces no hay grandes motivos ni grandes personajes, una perla o una uva tiene el mismo cuidado que un duque o un rey, su pintura es una especie de fuerza astronómica, señalo una cita de sam: "el objeto no necesita actuar, como usualmente debemos creer, viene de sí mismo, tiene su propio tipo de poder", hasta cierto punto pervertido en el lujo del detalle y las imperfecciones de los elementos que lo forman, diríamos que es una pintura sin-cera, sin vergüenza, como los personajes de la artista inglesa.

27. Y al mismo tiempo en un breve pestaño Yo soy otro, en palabras de Antonin Artaud.

28. Siempre nos hemos preguntado de la perversidad de las cosas, de la naturaleza humana, acerca de la dualidad, Sam encuentra en el cuerpo humano su motivo, pero también en el cuerpo cinematográfico, en las decisiones de encuadre y de montaje de tal suerte que el absurdo se revela también como una mezcla laberintica de distintos monólogos sin narrativa lineal, la artista incrementa así la insistencia de la demanda en el espectador de frustración y confusión. *Third party*, Terceros 1999, es una videoinstalación donde se proyectan en un mismo espacio 7 diferentes imágenes en distintas dimensiones y colocación, en cada una de estas tomas aparece un personaje distintos que por el montaje sabes que todos ellos están una misma reunión. Arianne Faithfull aparece seria y se sienta en un sillón, es la proyección más grande de todas casi de tamaño de una pared completa, ella reposando y solamente parece observar todo a su distancia, el espectador se siente primeramente identificado en su accionar neutro, la persona opuesta es muy diferente Adrian Bundar un hombre que coquetea con otra mujer y quien luce gayardo y sofisticado. Pauline Daly baila en una pequeña proyección, Saskia Reeves luce un tímida pero fuerte, Ray Winstone aparece sentado en una silla observando suspicazmente tiene un poco de indiferencia y al mismo tiempo luce irritado. Entre los personajes hay una imagen de un cenicero una mesa en el que en algún momento todos acuden a depositar sus cenizas. Sam deja en claro que la verdad es relativa e incompleta, como cada persona tiene su propio mundo, con sus propios movimientos, pensamientos e incluso histerias. La fiesta, un supuesto lugar de seducción y coqueteo, se convierte también en un sitio de alineación. La gente por tratar de prestar atención a una u a otra toma se siente confusa y desbordada con los diferentes encuadres de la realidad, hay un tipo de locura colectiva que determina cada imagen como un conocimiento esencial e individual.

29. Un video más con semejantes características *Killing Time*, Tiempo Muerto, 1994, donde aparecen en 4 monitores personas jóvenes en una sala de espera, en lo que parece ser una audición, están fumando, bebiendo agua, memorizando algo, estudiando en medio de una canción de Richard Strauss, cada uno de ellos luce ensimismado en su experiencia personal sin ningún interés de prestar atención en los otros, salvo de vez en cuando un pequeño reojo. Sam habla de un cuerpo errante, físico, sí, y con características específicas de belleza y perfeccionamiento, pero también ob-sceno, en plena escena, demandando lo absolutamente humano, tanto virtudes como imperfecciones, un sujeto de acciones sobre cosas y de relaciones con personas, en la medida de la posibilidad de su anonimato, no está ya perdido en los espacios siderales, sino entre sus propias obras: su "humanidad" le arrastra; está perdido en sí mismo: no sabe quién es.

30. Sabes, ¿no sé quién eres tu? ¿De que lado masca tu lengua? ¿Si te ríes cuando duermes? ¿Si te importa cómo sangro? No lo sé.

31. Humano, demasiado humano, como decía Friedrich Nietzsche, tal vez al mismo tiempo lo más fantasmal del hombre, como un punto medio entre el ser de la vida auténtica y el no ser de la nada absoluta. Aislarse y negarse. Los videos de Sam afirman la soledad y desde ella desaparecen para sumirse en la fascinación, en el éxtasis y al mismo tiempo en el duelo de la imagen, los buenos y los malos días; *Breach*, Incumplimiento, 2001, en el que una joven actriz, sentada en el suelo y apoyado contra una pared (que coincide con la propia pared de la galería, a manera de instalación), libra una batalla perdida de compostura. Ella se muestra vencida, rompe en llanto y llora en silencio, ya lo decía Pascal: “Las lágrimas duelen más en soledad”. Algo que empieza a resultar cotidiano en nuestros tiempos, la melancolía, es como un antiguo viajero que se cuela en este empiezo de siglo, procedente de otros cada vez más lejanos. La Melancolía es uno de los temas centrales de la edad media y el renacimiento, se creía que la melancolía, cuando se daba en exceso, podía llevar incluso a la demencia, es ese espacio de dolor, según el historiador del arte Edwin Panofsky es un espacio que está paralizada no por el sueño sino por el pensamiento. Los personajes de la artista británica viven también paralizados, como estatuas, de ahí su encanto, el ánimo se precipita fuera de sí, pero lo humano sin esa parte vulnerable y decepcionante perdería gran parte de su grandeza.

32. El hombre como ruina, su esencia es el ser, el ser desplazado fuera de sí.

33. El hombre de Sam es un ser maniaco, exaltado, un cuerpo acontecimiento, es lo que cae encima sin ni siquiera sospecharlo, sin predecirlo, lo que no se ve por venir y que no tiene horizonte ni gravedad. La persona así, se vuelve el anfitrión y deja de ser sujeto para convertirse sólo en acontecimiento.

EL ESPACIO a TRAVÉS del CUAL

SE ARROJAN LOS PAÍANOS

NO ES EL ESPACIO INTIMO QUE

REALIZA TU ROSTRO..

EL ESPACIO NOS SUPERA Y

TRADUCE LAS COSAS

PARA QUE EL SER DE UN ÁRBOL

SEA UN LOGRO.

RODEALO AIRE DENTRO DE EL

ESPACIO INTERIOR. EN ESPACIO

QUE RENUNCIA EN TI.

RODEALO DE RESERVA.

EL NO SABE LIMITARSE. SOLO

TOMANDO FORMA SE

EN TU RENUNCIAMIENTO

VUELVA REALMENTE ÁRBOL.

◀ Rainer Maria Rilke

Decidí regresar
no hago nada más que reorganizar-lo
les dejo a cambio la in-quietud

— Existen organizaciones —dijo —

— Existen algunas cosas que se agitan -agregó K y cerró los ojos por un segundo- otras que muerden desesperadamente, algunas otras nos arrastran para hacernos más personales, casi todas nos observan, otras simplemente reposan, hay las que resuenan sólo en las noches, o las que iluminan nuestras habitaciones, las que duermen de pie, las que se esconden sólo durante 8 minutos en los bosques, las que recuerdan historias, las que cumplen algún deseo, las que nos separan de la gente que ya no amamos, otras, nos interrumpen obsesivamente nuestros pensamientos, nos delatan alguna mentira bien planeada, golpean ligeramente por la tarde, o calientan una taza de té para compartirla en una madrugada, se comportan en algo así como aliados, hay con las que brindar por amores raros, aquellas que llegan de repente y sin planear, como cosas nuevas para jugar, para iluminar desde la distancia, para cantar nuevas canciones y descubrir gestos insospechados, las que están a punto de empezar, las que no se pueden pensar porque sólo pasan por nuestro cuerpo como vientos ligeros, las que dejan ocupar un lugar en nuestra habitación, otras, con las que puedes contar incondicionalmente, las llenas de confianza, esas que saben callar en el momento preciso o gritan cuando es conveniente, algunas de ellas a veces se alborotan de más pero también saben disculparse cuando así lo sienten, algunas son

más simples, hay las que miran en la oscuridad o duermen a tu lado, las que se envuelven en tus pies para templarlos, aquellas que no dudan y sabiamente han aprendido a decir no, algunas más temerosas que prefieren silenciar sus sentimientos mientras algo ocurre, esas que por muy modestas no se cubren de dicha, hay también las que comprenden que decir adiós debería ser un asunto absolutamente amoroso, sin tragedia, esas prometen dignidad, están las que parecen que no se modifican, las que sólo se estiran más lento, las que se aplastan en las piernas y se dejan rascar los cuellos, las que nunca, nunca se bañan, las que sirven para enviar mensajes sutiles o para hacer pactos, las que se abren y regalan con los ojos cerrados como cuando se besa; otras son más improbables, como las que aparentemente no existen o las que mueven las cosas de su lugar, las que duran menos de un segundo, las que se escuchan de repente en una cena de tallarines, las que alegran por mencionarse de nuevo, pero que no se pronuncian más, aquellas que se desean, otras que carecen de significancia y se espera se solucionen fácilmente, hay algunas más simples como las que sólo se recargan sobre la pared, o se colocan por tamaños, las que se dejan de lado, otras que se desarman con facilidad o se acaban muy pronto, las que contienen, las que sirven para recargarnos o ayudan a cargar, las que se quedan atoradas en las puertas, las que desesperan y se vuelven torpes, las que suelen pasar desapercibidas, las que dan cosquillas en los costados, las que se

mascan, las que cubren con mantitas, aquellas que ya no hablan, las que inventan nuevos lenguajes, las que balbucean como idiotas, las que se no se sabe con certeza si siempre permanecen, las que de antemano se preparan para soltarse, las que enseñan a ser livianos, las que huyen de ti, las muchas con las que puedes amanecer, las que sonrojan, las que sólo enamoran, están las que prefieren estar solas, las que cuentan los segundos para empezar, las que se destinan exclusivamente para alguien, las que arriesgan todo por algo que nadie más ve, excepto tú y sin menor importancia todas esas que se han quedado sin mencionar.

— Existen organizaciones, -insistió- organismos.

— Todas esas “cosas” pueden ser casi todo -añadió-. Las opciones son múltiples y su actividad es de lo más natural, la objetividad pasa a segundo termino y actúa la coincidencia. Una pausa, un momento de atención que revela en medio de un movimiento general su especificidad, una cierta relación compuesta de movimiento y de reposo. Eso que llamamos organizaciones no solamente conjuntan, sino también abren; una cosa no es nunca tal cosa y nada más, es un receptáculo de algo más, de una realidad que trasciende el plano del ser de aquella cosa, la hace subjetiva y por ello asombrosamente opcional y equívoca, su atractivo radica en que se puede sustituir por otra o por ninguna, nada es

determinante. La organización como tal pasa a convertirse en un organismo y más aún, es un verbo, una variación, lo que para Spinoza es “una fuerza de existir”, una potencia de actuar, un saber de qué eres capaz, no como una cuestión de moral, sino ante todo como una cuestión natural.

— La artista belga Edith Dekyndt parece preguntarse -recordó sonriente mientras esperaba una interrupción que nunca llegaría- en su obra de que es capaz ésta o tal cosa. “hice una pregunta y yo trato de dar, no una respuesta, sino una posibilidad de algo. Funciona, qué no funciona, simplemente no lo sé”. Sin espectacularidad sus videos honran estas potencias, son como minúsculos organismos, pequeños seres vivientes o modulaciones de una misma materia que es preciso tomarse en serio, porque si no podrían derrumbarse -dada su liviandad- de un momento a otro; sus tomas hablan con un lenguaje familiar de ligeros movimientos y reposos, hay algo que se reconoce a simple vista, que encanta y por simple que parezca no se alcanza a comprender. Edith señala la actividad del mundo y sus transformaciones físicas, pero al mismo tiempo es como si ese gesto de simpleza exhibiera en aquella normalidad cuasi científica una pequeña revolución de desafía nuestra historia visual, un tiempo visto a través de su obra que contiene un pasado y un futuro inmediato, centelleante, que cambia sin el menor reparo de una situación a otra.

— Discreet Piece (Pieza Discreta), 1997. -dijo, casi con indiferencia aplastando la colilla con un cenicero- está proyectada sobre la pared un negro casi absoluto, sobre él se descubren unos pequeños puntos blancos con el tamaño mínimo apenas para ser vistos, estos que antes revoloteaban lentamente comienzan a caer como leónidas, inmediatamente se reconoce que es un toma del cielo grabada en la noche. Al salir de la sala, te encuentras como “olvidado” un cañon de luz, una cámara de video que parece estar filmando hacia la dirección del haz iluminado, pero no hay nada más en esa habitación, sospechas que algo está fallando en la exhibición y te acercas un poco más a la luz, te agachas aún más para mirar de cerca, casi hincada te das cuenta del polvo que se levanta cuando recargas tus pies en el suelo, un primer impulso hace que regreses a la sala anterior. Nada ha cambiado, continúa la proyección casi a oscuras de partículas que flotan en el espacio. La cámara capta en vivo los destellos blancos y transmite la proyección del video simultáneamente.

— A veces -reflexionó- incluso es como si se hablara de magia (del griego uayeia probablemente del antiguo persa magush) que contiene la raíz magh-: “ser capaz”, “tener poder”.El sentido de lo sobrenatural salta a la vista y no desde un terreno quimérico, todo lo contrario, desde una complicidad con los comportamientos tácitos de los objetos, de su potencia en un momento y lugar precisos, lo

sobrenatural así no se opone al hecho de ser natural, revela más bien un registro espacio-materia poco conocido aún; por ejemplo en los inicios del siglo XVIII recién se empezaban a hacer estudios sobre el magnetismo, el galvanismo y la electricidad, muchos aprovecharon el escaso conocimiento de estas fuerzas invisibles y los transformaron en “actos”. Es un hecho comprobado con rigor histórico que Robert Houdin visito Argelia e invito a una competencia a Marabout, el mago-sacerdote más habilidoso la región, él cual era necesario desacreditar su popularidad para continuar el orden las políticas colonialistas del gobierno francés. Houdin propuso un reto: su truco de la caja de los poderes. Éste consistía en una caja de madera pequeña con una asa de metal en la cima. Robert Houdin le pidió a un Marabout que la alzara y diciendo que sólo podría alzarse si él, el gran mago lo permitía. El Marabout la alzó fácilmente con una mano, pidiéndole Houdin que la bajara y anunciando que le quitaría la fuerza y sus poderes al sacerdote y éste ni siquiera tendría la fuerza de una mujer y no sería capaz de alzar la caja nuevamente. El faquir intento por segunda vez y no pudo. Inmediatamente Robert Houdin, aseguró que él le había quitado los poderes al argelino y prueba contundente de ello fue alzar la caja con una sola mano.

— La caja estaba magnetizada -o interrumpió- por medio de electricidad y era activada y desactivada con una simple palanca. Lo espiritual no supone

un más allá, es la materia en plena acción, la investigación profunda sobre los objetos y su accionar en el mundo y sobre cómo estos acontecimientos son imperceptibles la mayoría de las veces para el ojo humano, lo que Dekyndt llamó The universal research of subjetitivity (la investigación universal sobre la subjetividad), Edith Dekyndt experimentos con las limitaciones físicas de la materia y cómo la “vida” de estos elementos son a menudo imperceptibles para el ojo humano; en 1999, fundó el grupo pionero que se centra en la promoción y difusión de obras de arte que se ejecutan con estos actos de atención desde una variedad de medios de comunicación, tales como texto, video y tecnología simple. Lo espiritual es esa conciencia de que tenemos de alguna manera una carga de realidad que no es individualizada, que viene siempre de otro lugar, aunque ese no sea otro no sea más que este mismo lugar. Espíritu y naturaleza es un par indisoluble, ambos conviven, se interceptan, se separan pero no pueden emanciparse completamente el uno de la otra. No es de extrañar que en siglo donde se revela lo espiritual, el siglo del romanticismo, los científicos apegados a estas filosofías participaron en estudios enfocados a entender esas fuerzas invisibles, pero existentes, capaces de modificar liviana o aguzadamente el comportamiento “natural” de los objetos terrestres.

— En cuestión de temporalidad -volvió a tomar la palabra- no es fortuito que este “ser capaz”, este

“hacer”, pueda ser también momentáneo, casi como contado en segundos: apenas perceptible, esa de alguna manera es su ventaja. En una imagen tradicional hay un escenario, digamos una plataforma apenas iluminando un hombre adulto vestido de traje que hace reverencia a un público virtual, se acomoda con cuidado sus mangas, junta sus manos y las gira hacia el frente para tronarlas, las manos comienzan a hacer su trabajo causa de horas de entrenamiento previo. Instructions for use (Instrucciones de uso), 1999, expone una colección de ilustraciones que se utilizan para señalar las instrucciones de uso que acompañan a distintos objetos que se venden comercialmente desde cómo ponerse correctamente unos lentes de contacto, cómo hacer un nudo o un bordado, cómo depilarse, o cómo cambiar de punta adecuadamente a un cutter. La colección de imágenes se edita una vez al año con nuevas adquisiciones. Las imágenes se graban a una velocidad de 3 cuadros por segundo, lo que crea un tipo de cine de animación que se muestra en repetición continúa.

— Los gráficos de las manos son utilizados y exhibidos en forma recurrente y primordial -dijo, mientras miraba más directamente de lo que había mirado antes- cual si fueran parte de un espectáculo de magia, pensemos nuevamente en ese escenario virtual con cortinas negras y un hombre vestido de frack, una mesita plegable individual de frente con algunos objetos: un sombrero, un juego de cartas,

un par espejos y una moneda; una silueta apenas iluminada, toda la atención se centra en los giros de sus manos, primero las palmas de frente con los dedos estirados lo más posible, porque él, el mago no esconde nada y quiere que eso quede demostrado con la revelación de sus manos vacías, los movimientos empiezan, de adentro hacia fuera, de afuera hacia la izquierda y luego dos vueltas completas a la derecha, de adentro aún más adentro casi desapareciendo la mano y dejando sólo la muñeca -todo eso en menos de 5 segundos- y cuando pensamos que ahí terminaba todo, de repente una vez más de adentro hacia fuera, con la mano de frente ahora sujetando la corbata robada de algún miembro del público. Las manos parecen ser el motor de toda la escena, tal como la serie de videos titulados: Slow objects (objetos lentos) y/o Provisionary objects (objetos provisionales).

— Dekynt hace magia, en este sentido tradicional -Uff! meneo la cabeza y continuo- participa de la atención de aquello que a simple vista parece invisible, respeta su mínima indicación en el espacio, en las imágenes es difícil suponer lo que sucede, la atención no está en los objetos aunque tampoco sería correcto oprimir su presencia, más allá de ello, está en su actuar, en el verbo que enuncia su propio ímpetu, su propio deseo de existir. ¿Quién estaría, en efecto, a la altura de hablar serenamente de esta naturaleza? -preguntan Las cartas de un joven poeta-, ¿si estuviera encastillada en esa improbable

manifestación, acabaríamos por comprenderla, le daríamos un nombre y le asignaríamos un curso como a las otras cosas del pasado, como a las otras cosas del tiempo delante del tiempo, de antes del tiempo, de antes de antes, puesto que no es otra cosa que pasado que hace irrupción en esos corazones conmovidos de semejantes poderes?.

— Vivir mágicamente, es lo más terrenal y natural que existe, significa, en este sentido, vivir en la intimidad de las cosas y reconocer su abundancia, mantenerse constantemente listo para ser desbordado por ellas -dijo, como para ser considerado- la investigación universal de la subjetividad (IUS), creada por Dekyndt en colaboración con el arquitecto Oliver Bastin, la antropóloga Chloé Salembier, el también artista Ciprian Homorodean, Pierre Henri Leman y Louis Everaert, expone estos asuntos, al comienzo de su página web aparece algún tipo de declaración de principios: IUS es un concepto visual que consiste en la elaboración de proyectos, donde la prioridad es dada la experimentación constante de sugerencias individuales. Las intervenciones cambian de acuerdo a los lugares de exposición, los deseos, y los aspectos prácticos de cada obra. Las nociones de “proyecto” o “programa” están obligados a transformarse en la medida que pasa el tiempo y en el curso de la realización del proyecto a través de los cambios y las propuestas de los participantes. Entre estos proyectos, algunos ya se han completado, algunos pueden o no

pueden ser reproducidos, otros están actualmente en marcha, y otros se han expresado, pero nunca podrán ir más allá de su propia etapa de esta expresión. Sin embargo, un método recurrente se puede enfatizar, consiste en la aplicación de medios relativamente importantes para los resultados de esa eventualidad, que no son espectaculares ni consumibles.

— Así lo eventual es un hacerse Stimmung -le indico acariciando la muñeca de la mano-, un concepto alemán estudiado desde diferentes disciplinas, estética, filosofía, literatura, pintura, que se puede traducir como un estado del alma pero también como un ambiente, hay incluso quienes hablan de éste como lo previo a la verdad, podría resumirse como una expresión de unidad armoniosa y una sensación de plenitud con una experiencia en relación a un ambiente tan potente para engendrar el deseo de ser absorbido por éste, para convertirse en el paisaje y para eliminar cualquier relación de objetividad previa, no hay objetos ni sujetos, sino estados, movimientos elásticos que se traducen en giros y rebotes del comportamiento físico, dinámico y en reposo del espacio, un salto, en el medio entre lo vivido y lo vivible. Y es que a veces, y sólo unas cuantas veces, entre nosotros y el paisaje no hay espacio que separe. Stimmung, (2004) es también el título de un video realizado por la artista belga, una toma fija y desenfocada donde predomina el blanco y unos ligeros puntos negros que caen rápido

haciendo diferentes líneas curvas, luego vuelven a subir lentamente, ahora con más fatiga, cargando su propio peso cual esquiadores que caen y suben en una montaña con nieve, que caen y nuevamente suben.

Stimmung es un espacio blanco pero sobre todo un desenfoque, como si ese fuera de foco demandara una zona libre entre el observador y el paisaje, una región casi imposible, el espacio sin dueño y sin dominio. Hay entonces, estados, regiones de vecindad entre los objetos y el paisaje, los puntos negros no se separan del todo pero tampoco alcanzan a ser una forma definida. No están sino para perderse.

— Sin ser una obra efectista Dekynt trabaja sobre los efectos-replico quitándole la mano- desobra la huella que ejerce un cuerpo o un movimiento sobre otro, habitan en una cierta “normalidad” pero hacen pausa cuando se introduce un breve cambio en sus condiciones físicas, entendidas éstas como la naturaleza total de los seres naturales en relación entre sí y también y sobre todo como el ser propio de las cosas. Hay entonces relaciones naturales que son dadas las condiciones espaciales, son cosas cargadas de obviedad y por lo mismo actúan como invisibles, nadie duda por ejemplo de que el vidrio es un sólido, sin embargo es un líquido que únicamente se mueve más lento, tan lenta que nuestras pupilas no alcanzan a percibirlo, pero para organismos que se desarrollan con la misma lentitud o menor lentitud la superficie

del vidrio es una marea de olas. Si derramamos un vaso con agua, el agua necesariamente cae al suelo, pero en otras condiciones, el agua podría flotar o inclusive evaporarse tan rápido que parecería desaparecer.

— Esos no son asuntos “sobrenaturales” -comentó mientras se sentaba en la silla- más bien son pausas en la “normalidad”, para hacer dichas pausas hay que pensar-actuar la naturalidad no en términos de “hacer como” sino de “dejar hacer”. No imitar, ni conservar, sino dejarse contagiar. Edith, hace pausas, hay en su obra un conocimiento de efectos científicos o poéticos, pero en ambos casos la observación, o digámosle mejor: el encuentro (el hecho que salta a los sentidos), es el factor principal. La artista dirige su propia ceremonia, nadie más parece estar involucrado y sin embargo todo la “naturalidad” del mundo parece contribuir para que exista. Como si pertenecieran a otro estado, en sus videos hay una ligera sospecha, algo dicho con tal modestia, que parece increíble, como extraterrestres mundanos que cambian solo su estado y que en la medida en que son más naturales (que habitan) sus consecuencias se vuelven aún más sobre-naturales.

— Hacia finales de 2004 -recordó cruzando los pies- cuando viajaba mucho por carretera, cuan maravillada y sorprendida quedé cuando vi gotas de agua elevarse lentamente por el vidrio de frente,

parecían desobedecer cualquier regla de la gravedad, tenían un andar solemne, como babosas y de repente en ese momento zzzzzzz! salían como naves espaciales a investigar el espacio exterior, -adentro del carro, en su comodidad- noté como nunca antes la diferencia entre estar seco y mojado. Se me ocurrió un poco después buscar la frontera en donde comenzaba o terminaba la lluvia, jugar con la correspondencia, con la relación natural de los estados de las cosas, irrumpir en la “normalidad”, contagiarme. Así que me dispuse encontrar ese borde entre la lluvia y la no lluvia, decidí meterme al lado del agua y pasarme de un salto inmediatamente al otro lado hasta que la ropa se secará y de nuevo “perteneciera” al estado-ambiente que le correspondía a mi cuerpo, como una gota de miel en miel que tarde o temprano tendrá que confundirse con la miel donde va a reposar, la documentación fotográfica resultado de este encuentro se tituló El peso del mundo, dicho de otra manera las consecuencias de lo natural.

— Pensemos en estas pausas en el mundo de la manera en que el antropólogo y biólogo Gregory Batenson las nombra: -se calla un par de minutos como para tomar aire y luego continúa- es “la pausa que conecta”, antes que nada no es un quiebre, es una conexión con otro organismo similar, una danza de partes interactuantes sólo secundariamente fijada por diversas clases de límites físicos, Batenson también se preguntaba ¿Que pauta conecta al

cangrejo con la langosta? ... ¿y a la orquídea con la rosa?¿y que es lo que une a todo aquello entre si?...¿y todo ello conmigo?.. ¿ y a Ud. conmigo?...¿y a todos -nosotros y aquello- con la ameba por un lado y con el esquizofrénico que encerramos por el otro...?. Hay un ritmo en el mundo, un movimiento general del que todos somos parte, fisiológicamente las especies se reconocen por estos ritmos, por sus estructuras corporales, sabríamos a simple vista que un gato muerto que cae en nuestra casa como un meteoro -sin hipotéticamente haber visto antes un ser con esas características- fue un ser vivo porque tiene una organización física semejante a la nuestra que identificamos parte de un ser viviente, dos ojos, una cabeza, brazos y antebrazos, etc. Pero tiene un cola también ¿eso lo hace cercano a un mono araña? ¿y a ese mono araña con un armadillo? ¿y al armadillo con una concha? ¿y a una concha con un girasol?. La pauta que conecta es una llamada de atención, eliminado “el dar por hecho”, ampliando su observación y por ello sus consecuencias en toda estructura u organización.

—Estar en pausa -continúo con ánimo de discutir- es estar en alerta ante este movimiento general que como regla nos puede confundir y que por lo tanto hace más invisibles los acontecimientos que nos rodean. Llevar esa normalidad a un plegado distinto que ejercite ese acto de mirada y encuentro, ligeramente distinta para causar algo así como una “pausa”.

— La materia tiende a ser inestable -murmuro con distracción-, responde a otros movimientos que ya no son solamente lo que la conforman a ella misma, sino lo que la permea desde afuera. La pausa no es un parar contundente ¿de que manera sería posible que así fuera?. No hay fijeza, el poeta francés Charles Baudelaire describió un estar en el mundo, como paseantes; es ver esa inestabilidad como una oportunidad, como un grado cero del movimiento en donde toda acción por extraña que pareciese no fuese una limitante sino una posibilidad de acción, así, de alguna manera se habita el mundo.

— Dekyndt pausa -aclará- . Graba en una burbuja de jabón que actúa de manera diferente a lo que reconocemos como “normal” y eso es porque la conducta de dicha burbuja se manifiesta diferente porque está en el ártico o distinta temperatura que el común denominador, también en uno de sus videos aparece una gota con movimientos extranjeros en un vaso de vidrio expuesto a una temperatura calida extrema. La primera obra de la serie, de Provisionary object 01, 1997, fue filmada en Bélgica a 16 ° C (61 ° F). Aquí, en el agua jabonosa se forma una membrana brillante y colorida de la luz que parece la figura de un diamante formado por los pulgares y los dedos índices de ambas manos. En Provisionary object 02, 2000, filma en Canadá a -20 ° C (-4 ° F), la membrana de la burbuja se vuelve transparente y se reduce después de unos momentos

de contacto con el frío. En Provisionary 03, 2004, filmada en el Congo a 25 ° C (77 ° F), agua y jabón adquiere un aspecto más visceral y sobrevive durante el menor período de tiempo. Sus videos son inquietantes, son portadores de una quietud tal que se vuelven una duda y su existencia semejante a un acto de confianza, como un cachito del mundo que no titubeamos si es verdadero o no pero que proviene de un espacio-tiempo desconocido. La Inquietud, un estado más que quieto, sentido desde su mayor normalidad, aquello que definitivamente produce un temblar.

—La artista realiza a partir de 1997 una serie de videos que titula Slow objects (objetos lentos) y que debido a su simpleza llaman la atención sobre el asunto de la velocidad corriente del mundo, todo es normal y su virtud es que no se les puede exigir un más o un extra (abrigate cuando tengas frío y come cuando tengas hambre), son lo que son, objetos lentos -afirmó con una gran tranquilidad- el movimiento fantasmal de un pedazo de tela en la parte superior de la chimenea del castillo de Chambord, el viaje de una burbuja de aire a través de en un pequeño recipiente de plástico transparente con leche, una liga de goma que parece flotar y cuyo peso no regresa inmediatamente al punto de partida en la palma de la mano. Rebote tras rebote, el objeto parece vacilante y suspendido como escapando de la gravedad acostumbrada de la Tierra.

— La sutileza en los movimientos recolectados en video quedan atrapados en la intersección de dos mundos separados -dijo mientras observaba hervía su agua-, uno el que reconocemos como tal y uno más que sugiere estar habitado por el asombro. Martial M, 2007, una toma cerrada en donde se observa un par de manos cada de ellas retiene entre si una masa extraña - que poco después se sabe, es polvo de imán-, con cuidado los movimientos de los dedos izquierdos y derechos tratan de ser lo más simétricos posibles, entre la tensión de ellos, entre un oprimir y aflojar constante se hacen formas espejeadas que a veces identificamos como rostros extraterrestres que al estirarse cambian continuamente su gesto, pero también reconocemos un caparazón puntiagudo cual si fueran cuerpos de erizos o cristales gestándose una y otra vez o en una micro escala estructuras geológicas superficiales e internas que en los pocos minutos de duración del video registran movimientos milenarios previos.

En el trabajo de la artista belga hay un sentido oscilante en las relaciones gratuitas del micro y el macrocosmos -parleteo en un tono deliberadamente confuso-, del instante y la eternidad, del reposo y lo fugaz, de lo sólido y lo líquido, de la trascendencia y la inmanencia, del fragmento y del todo. En el texto alquímico conocido como la Tabula smaragdina (Tabla Esmeraldina) escrita entre el siglo VI y VIII, se lee:

Es verdadero, sin falsedad, cierto y muy verdadero:

Lo que está abajo es igual a lo que está arriba,
y lo que está arriba es como lo que está abajo,
para realizar el milagro de la Cosa Única, del Uno.
Y así como todas las cosas provinieron del Uno, por
mediación del Uno, así todas las cosas nacieron de
esta Única Cosa, por transmutación o adaptación.

— Sí -gritó bruscamente apartándose de los demás-,
es un asunto de la forma, sobre la inestabilidad y la
estabilidad, sobre la esencia y el accidente. Existe
una teoría sobre la Physis que plantea que todos los
seres divididos en especies están hechos de estructuras
semejante entre sí, como una forma primigenia que
luego en relación con sus posibilidades formales
los categoriza, es decir un perro es semejante a un
perro y un árbol a un árbol y entre ambos no hay
duda de que tanto árbol como perro son diferentes.
¿Pero qué hace diferente a un perro de un perro?.
Tal vez la raza. ¿Pero entre una misma raza?, el
color, tal vez, el tamaño, el número de dientes que
ha perdido a lo largo de su vida, las cicatrices que le
han dejado las circunstancias de su vida, tal vez en
el caso del árbol las ramas que le han sido cortadas,
o los grabados sobre la corteza, esto es los accidentes,
el registro del tiempo sobre los seres, sus huellas
particulares, no lo que es general y planificado
sino lo contrario precisamente: su accidente. Los
accidentes no destruyen, formalizan, hacen el en sí
de todos nosotros.

—El trabajo de la artista belga es accidental y no se trata de que no sea planeado, sugiere más bien de que no hay inmaculación, el uno está ligado con el todo y más allá de eso el error es ganancia, se permite lo ajeno, su intervención en el espacio y viceversa, según Aristóteles: Así como el verdadero objeto de arquitectura no es el ladrillo, el mortero o la madera, sino la casa, así el principal objeto de la filosofía natural no consiste en los elementos materiales, sino en la participación -el subrayado es mío-, de éstos en la totalidad de la forma, sin la cual carecen de verdadera existencia, así los organismos filmados por la artista son participantes que evidencian una actividad que ni tan siquiera depende de ellos, dado que para ellos no es el proceso (dinamismo-reposo) quien los lleva a la meta, sino que el proceso es en sí mismo la meta y parte desde luego de su condición para convertirse eventualmente en algo -eso sólo pasó por su mente en lo que duro la lectura del párrafo-

— Los videos de Dekandt, tantean la forma, explotan sobre lo visible y la relación de los contactos exteriores, sobre cómo sopla el viento del lado izquierdo, acerca del tiempo en que se seca la lluvia sobre esta o tal roca, un comentario a partir de la humedad que registra una pared en el trópico, variaciones que originalmente están ahí y que a partir de ello las cosas que habitan un entorno general se vuelven particulares -dudo por un momento de sus palabras, pero inmediateamente continuo-. La variación el

ritmo más empleado por la artista: manos formando diferentes figuras con hilos, con agua con jabón, con polvo, con ligas, con humo, con tintas, etc. En este proceso los planos comienzan a vibrar como una membrana o un órgano sin más cuerpo que él en sí mismo expuesto al aire después de una disección. ¿Es correcto suponer que de ese temblor brota una nueva visibilidad más allá o más acá de lo visible? ¿o basta acaso con decir que la capa de lo invisible, escondido detrás de todo visible, acaba ahora mostrándose?. Su tarea entonces consiste en apartarse de su secreto para llegar en el comportamiento de lo manifiesto a un hacerse, se designa así una magnitud comunitaria una especie de compañerismo, no para tratar de conservarse sino para cambiar dada que tanto el objeto como la atmósfera no son de naturaleza objetiva y demostrativa dado que no son dominables ni de aparente privacidad.

— Se dice, -cuenta- que el agua se estremece antes de hervir, es lo que llamamos la seducción: una pre ebullición superficial, una agitación preliminar y desde luego visible. Ha comenzado ya esa agitación y todo aquello amenaza al mundo en su supuesta inmaculación, no así en el universo de historias mínimas de Dekyndt, el tiempo del evento que se lleva a cabo a pequeña escala, pero esta pequeña ebullición en pequeña escala no hace sino repetir las pautas de formación de los mundos posibles tal y como los conocemos. Sucede con Martial M una puesta

en escena de una escala superior, el magnetismo terrestre de los polos que hace que todo exista en este momento y en este lugar y que encuentra su grado de simpleza en un par de manos moviendo polvo imantado.

— Las dos manos como los dos polos terrestres a través de su campo magnético ejercen fuerzas de atracción o repulsión sobre otros materiales -afirmó como si se tratase de una promesa- Además de su capacidad de atraer metales, tienen la propiedad de polaridad. Los imanes tienen dos polos magnéticos diferentes llamados Norte o Sur. Si enfrentamos los polos Sur de dos imanes estos se repelen, y si enfrentamos el polo sur de uno, con el polo norte de otro se atraen. Debido a su fuerza de atracción también los polos dirigen y orientan la actividad de casi todos los seres sobre la tierra, pero también hacen posible su formación con las características que conocemos. Otra particularidad es que si los imanes se parten por la mitad, cada una de las partes tendrá los dos polos y así infinitamente. Es un pensamiento holográfico en donde el todo es igual a la parte pero sobre todo donde la formación es resultado del ambiente y de sus fuerzas invisibles.

El mundo es algo que debe ser construido, diseñado, subjetivado, sin ecos de autoridad sino como un proceso de la materia misma y de su existencia en el tiempo -pauso por unos segundo-. Polvo, humedad,

frío, vapor, electro estática, magnetismo, gravedad. El invisible o casi visible tiene una belleza profunda y mutable que Edith distingue.

— Somnium (1997), el título de un video que inmediatamente hace referencia al libro del astrónomo alemán Johannes Kepler traducido al español como Sueño o Astronomía de la Luna, más que un texto netamente científico es un libro de fantasía sobre la posible vida y organización de los seres que habitan la Luna -dijo rápidamente en la medida en que derramaba el agua caliente de la taza-. Fiolxhilda -madre del personaje principal de nombre Duracotus- sabia y bruja de profesión le revela a su hijo, “No nos preguntamos qué propósito útil hay en el canto de los pájaros, cantar es un deseo desde que fueron creados para cantar. Del mismo modo no debemos preguntarnos por qué la mente humana se preocupa por penetrar los secretos de los cielos. La diversidad de los fenómenos de la naturaleza es tan grande y los tesoros que encierran los cielos tan ricos, precisamente para que la mente del hombre nunca se encuentre carente de su alimento básico”.

— Lo procesual dentro la obra de Dekyndt comparte su sentido con el comentario de Fiolxhilda sobre las variaciones de mundo y lo ilimitado de esas combinaciones de acuerdo a ejercer como objetivo no una meta exclusiva -continúo-, sino una posibilidad que se presenta desde un espacio específico, un aquí y

ahora, es, hasta cierto punto un evento topológico en lo que a lo formal se refiere, pues investiga aquellas manifestaciones de un objeto después de haber sido sometido a las condiciones de otro cuerpo o espacio (plegamiento, estiramiento, lentitud, aplastamiento, elasticidad), es admirable cómo es que desde el punto de vista topológico un triángulo puede equivaler a un círculo y un círculo a un cuadrado y un cuadrado a un polígono y así sucesivamente. De regreso a Somnium un trabajo visual en movimiento -más no video artístico-, en donde una serie de diapositivas vacías son proyectadas por un período de tiempo que permite que se forme condensación en forma aleatoria y temporal en el ambiente, y a que a su vez ésta, a manera de un sutil velo quede expuesta por medio de la luz del proyector. Sin necesidad de forzar la realidad, la obra de arte se abre a la ilusión y a lo extraño en un mismo presente. Ser a la vez fantasmal y material, apela sin dudas a lo que construye pero sobre todo a lo que lo sugiere.

— Sus videos -asegura, como cuando no tienes nada más que decir ante un incómodo silencio- irrumpen su propio tiempo y su propia materialidad, sin trucos. Sobre pasados apenas por las posibilidades mismas de “la realidad”. Sucede que cada persona limita sus bordes de realidad de una o tal manera, vuelve cómodo o incluso estéril el habitar específico en su propio territorio, el espacio deja de ser común y se vuelve particular, se pasa de la continuidad

(fondo) a la discontinuidad (forma) y viceversa, este conocimiento de las formas provoca un espacio más osado tal vez, más permisible, pero, sin la pretensión de que haya algún sujeto que ejerza un poder y control sobre él. Este entendimiento de la transformación es lo que supone una apertura, la implicación de un habla descontrolada hasta cierto punto, que es exterior a nosotros mismos, que viene de otro lugar incluso siendo éste el mismo sitio que estamos pisando.

— Hay un breve secuencia de una serie animada que hasta la fecha me sigue asombrando -opinó, esta vez con voz más baja-, Peter el típico estereotipo de padre de familia norteamericano, robusto, despreocupado, flojo e incluso torpe tiene una videocámara en la mano, la esposa le encomienda la labor de traer siempre consigo la máquina con el fin de grabar los primeros pasos de su hijo Stewei, es un evento familiar pero de gran magnitud y significado; un día al azar están en el patio y el niño se levanta lentamente victorioso como si fuera un boxeador a medio round, todo parece ser inolvidable y de gran transcendencia, Peter se apresura a grabar en medio de la algarabía del evento, y de pronto sin querer su mano choca y mueve el encuadre de la cámara, para recuperarlo la menea rápidamente hasta encontrarse documentando simplemente el piso y luego casi inmediatamente una bolsa de plástico que como efecto del viento se mueve como si caminara de

puntitas, la cámara la sigue durante varios minutos mientras que los tan esperados pasos de Stewie han quedado olvidados y relegados.

— Eso me recuerda Worthlessness (Desvalorado), 1997, video instalación realizada por Dekyndt, una toma abierta que de acuerdo a la propia descripción de la artista capta la caminata aleatoria de las bolsas de plástico vacías que pasan por la calle movidas lenta o profusamente por las corrientes de aire, llama la atención el movimiento poético sin fin del viento, así como todos los eventos triviales y efímeros que genera; la bolsa ya no es más un objeto inerte, vive y convive en un ambiente a través de un sistema de comportamiento y ocupación básica. Hay devenires que acostumbran actuar casi en silencio, la mirada de Edith coloca un linterna sobre ellos y más que elevarlos en un nivel de jerarquías los expone tal vez como fuerzas aliadas que han tenido que experimentar de alguna manera el mundo exterior a ellas y que en un momento específico del espacio “brotan” y se hacen ver —finalizó con cierta inocencia-.

— El despitado, es aquel que más pone atención -dijo, después de una vacilación perceptible- es el que sin restricciones ni futuros anhelados se deja llevar por lo otro, el otro que no sólo le coquetea sino que además lo conquista y así desde el anonimato se abandona para pertenecer sin reservas a eso que no es

el mismo pero que sin dudas lo abraza formándolo. El exterior nos conforma Peter Sloterdijk llamó a esta consecuencia la imagen climática y paradójicamente entre más despiados se sea más estrecha es la relación con ese exterior, atenuando así una vulnerabilidad vista no como una debilidad sino como una fortaleza en la medida en que acompaña -sin resistencia- el disponible actuar de lo otro, se le atribuye al médico William Osler esta frase: No preguntes qué enfermedad tiene una persona, sino a qué persona elige una enfermedad, y de la misma manera -sin planificarlo-, y como un eco de aquello que te envuelve y que hace su aparición sin más, un sin una bandada de comentarios irrumpen en el texto. ¿qué luz del día hizo que hoy estés vestido de ésta u otra forma? ¿Piensa que es casualidad si, angustiado por problemas vitales, tiene usted de pronto entre sus manos, justo en el momento adecuado, el libro adecuado, lo abre justo en la página adecuada y obtiene exactamente la respuesta adecuada? ¿cómo un ser humano pudo haber “inventado” una primera imagen, llamémosle dibujo, sin saber con anticipación que es una imagen en sí? ¿cómo se interpreta una partitura absolutamente en blanco? ¿escribir con lentitud y torpeza genera los mismos resultados que la seguridad? ¿que sucede si exprimimos una toalla húmeda en el espacio exterior? ¿cómo es posible que el viento no se lleve todo? ¿porque las cosas no sudan? ¿qué hacen los bolsos de Deckyndt cuando nadie las ve?

— Potencializar la existencia no es algo abstracto -luego, como no hubo una respuesta inmediata añadió-. Hay quienes piensan que la literatura libera la vida gracias a la creación de personajes fuera de un orden común o pensable, lo capitanea Alicia de Lewis Carrol, seguido Robinson Crusoe de Daniel Defoe pero sobre todo el de Michel Tournier, la Medea de Eurípides, o el Barteby de Herman Melville, Fanny de J.D Salinger, el Werther de Goethe y por supuesto Frankenstein de Mary Shelley. Del mismo modo los personajes, o mejor dicho habitantes de Dekandt -si pudieramos llamar de algún modo a la serie de presencias grabadas- muestran a través del video ese orden inestable y fuera de lo tradicional, con una presencia convencional y sin metas claras exponen un accionar del mundo que sale de la oscuridad y reconocen con su accionar el acceso a los fronteras de lo que no es raro ni anormal; en cambio, son, maravillosas potencias de los comportamientos de vida, gigantes de una actividad minúscula pero no por ello pueril, su misma existencia es la afirmación de una dimensión paralela que ya no es exactamente humana o pensable como si se tratara del resultado de un trabajo de las fuerzas imperceptibles, una horma mínima de la afectación de tal o cual ambiente. Sus videos ponen en evidencia un comportamiento de la vida que es algo un poco más que invisible.

— El trabajo de Edith, es ambiental y sus relaciones de proximidad quedan tan claras como las de un

físico haciendo pruebas en Marte, flotando mientras camina y cuando toma muestras del aire y el suelo rojizo, también la observo muy cuidadosa tratando de sujetar con sumo rigor cualquier objeto a su cuerpo porque ella sabría que incluso la diminuta colisión de la punta de un lápiz en el superficie de Marte podría ocasionar un estallido semejante al de una bomba, Edith sigue ahí, con los pies flotando mientras se sostiene solo de su cámara montada en un tripie fijo a la superficie marciana, Edith también puede tomarse la libertad de dormir media hora más en el día, o simplemente aprovechar sus 34 minutos extras del día de Marte en comparación con el de la Tierra ¿qué hacer con ese tiempo de más? Quizá congelar una burbuja o detenerse sólo para ver como el aire modula una tela, puede también optar por pasar las páginas de un libro de colores, o igual es probable que simplemente decida observar tonalidades reflejadas en la membrana de agua con jabón que sus dedos intentan sostener, es muy posible que elija un nombre para cada uno de ellos, tal vez y sólo tal vez los llame Provisory Objects (objetos provisionales) -bajo la voz como precipitando sus palabras-.

— La cámara de Dekyndt señala eso posible, esa variación del mundo que siempre está por venir, a decir, que parece no tener lugar aún donde suceda, en este mismo sentido, las imágenes en movimiento de la artista nos ofrecen una crítica a la desconfianza

de ese probable, de dar por sentado de antemano lo que un objeto es o pareciera ser y nada más —añadió—. Es por otra parte conmovedor que esas posibilidades no se dejen ver porque se escapan a simple vista como gestos con otra velocidad diferente, tan meteóricos o tan absolutamente lentos como para pasar desapercibidos, así de poderosos son que pueden ser tan meticulosamente celados u olvidados como si nunca hubieran existido. End (final), 2009, es una video instalación realizada para la Facultad Politécnica de Mons, la artista detecta la frecuencia exacta de resonancia de las copas de cristal. Estas son imitadas por un generador de frecuencia y se reproducen a través de un altavoz en cada uno de los vasos. A esta frecuencia, la energía del sonido queda atrapado en los cristales, que comienza a vibrar. Lo importante aquí es que el evento mismo se pudo haber quedado como tal, pero para fines personales se decide grabar el vidrio de estos vasos, que a su vez reflejan un paisaje que parece estar respirando. La vibración por fin hace que se rompan. Este fenómeno, invisible a simple vista, fue filmado por una cámara que registró 5.000 imágenes por segundo. La película se proyectó luego a una velocidad de 25 imágenes por segundo a fin de hacer visible la distorsión de la copa y la explosión del vidrio.

— El trabajo video artístico de Dekyndt combina el efecto, la huella que un cuerpo llega a imprimir sobre otro y el tiempo levisimo en que son afectados

-habló lanzando una mirada crítica-. Transmiten no una historia sino lo efímero que provienen de un espacio hueco, que, la imagen constata que existe y que siempre ha existido pero que apenas decide aparecer a la vista de todos, entonces cuando desaparece no deja sino entrever esa posibilidad de vacío pero al mismo tiempo de infinito, como el contra molde de una escultura, de lo que pudo ya haber sucedido, no como una promesa sino como una prueba misma de su existencia perenne, a la artista le “gustaría que la primera sea la de la nada, sólo los espacios entre brillante y sombrío”. Queda lo que Michel de Certeau denominara el “éxtasis blanco” en que cuanta más visión, más decrece el objeto de la mirada “ninguna violencia, sino sólo el despliegue de la presencia... Nada oculto y nada visible entonces. Una luz sin límites, sin diferencia, neutra y en cierta manera continua”. Aquello que la misma artista llamó Un presente perfecto sin culpas del pasado y sin promesas de futuro.

— Star system (Sistema estelar), 2001 -hizo una ligera mueca y continuó - es un video que comienza mostrando un paisaje sepia nebuloso, donde apenas se alcanzan a ver los objetos en primer plano, un árbol a la derecha, unos arbustos y tal vez un río con un puente, es, una toma fija sin cambios de encuadre ni movimientos del lente; lo que parece esconderse detrás de una neblina se revela en la medida en que el tiempo avanza, mientras que el

sonido ambiental también se hace más claro la imagen se despeja completamente, y debido a la ausencia -casi imperceptible- de movimiento de los elementos que ahora saltan a la vista, identificamos que la grabación no es de un paisaje sino de una fotografía polaroid que la artista decide registrar durante su proceso ordinario de revelado -de alrededor de 30 segundos-. Somos polvo de estrellas, aunque ciertamente es un evento poético también lo es científico... El sistema estelar es lo más evidente y al mismo tiempo virtual, parece existir todo cuanto se piense y sin embargo sólo es una probabilidad tanto como lo permitiría la naturaleza inobjetiva o semiobjetiva de esas configuraciones; las cosas se deshacen con mayor o menor rapidez y emergen de movimientos extranjeros tal como sucede en el entre mundo de la imagen fija por sí (polaroid) y el movimiento de la imagen movimiento en Star System. El uso de este tiempo relativo nos enfrenta a reconocer un estado pendular entre lo pasajero y lo permanente.

— Hay un tipo de luz que se da sólo en ciertas horas de la tarde y que parece irreal -murmuró pero sólo cuando estuvo seguro que su voz no llegaría a oídos de nadie-, es un destello somnoliento pero al mismo tiempo «señalador», su cualidad inmediata es hacernos observadores ¿pero de qué? ¿De eso que apenas podemos ver? ¿De la presencia en sí misma?. Nos invita a acercarnos cada vez más pues

su claridad es tal que no la podemos contener en el acto de la mirada. Ahí es como si nuestro cuerpo no nos perteneciera, como si los objetos no coincidieran con el movimiento del espacio tiempo que acota ese punto de luz, como si viajáramos a una velocidad diferente al resto del mundo y sin embargo nada pareciera reafirmar más su presencia que ese breve espacio iluminado.

— Un estado de latencia, un respirar entre lo concreto y lo inmaterial -dijo tranquilamente mientras se apartaba- el espacio de Dekyndt es un lugar en donde las cosas retumban desde sus propiedades más mundanas, aventura a la experiencia con una “inquietante extrañeza” para construir un universo en que lo cotidiano simula un encantamiento de las posibilidades del exterior, ofrece -por otra parte- desde la simpatía y la simpleza actos lo suficientemente deambulatorios que admiten claramente un juego cada vez más sereno, y es que toda obra, es antes que nada un objeto que termina por enfrentarse a las propiedades de su propia naturaleza, al respecto poco importa si lo comprendemos o no, de alguna manera la confusión dejada es una manera de abordar esa misma naturaleza en la que el objeto decide simplemente estar con todas sus posibilidades de acción en el mundo. No se termina aquí este texto, es mucho más y mucho menos también de lo que pudiéramos solicitarle, haremos pues, tan solo una pausa.

La pera de Durero.

Siempre me ha llamado la atención la manera en la que el arte, y particularmente la pintura aborda aquello que llamamos objetos, generalmente no son las figuras fundamentales (salvo las naturalezas muertas) sino meros acompañantes de los personajes principales colocados a demás en lugares precisos dentro de una composición, en el siglo XVI y XVII observamos una gran cantidad de retratos y autorretratos en donde los sujetos que son glorificados aparecen tomando ya sea el tallo de una planta, una granada, alguna semilla y más particularmente una pera partida verticalmente como si le hubiera quitado un gajo. Escuche que en muchos casos los frutos son elementos simbólicos que los pintores ocupaban para esclarecer alguna dinastía, una edad e incluso un vínculo hermético y espiritual, eso me parece algo muy lógico, sin embargo, desconozco el porqué de esa desnudez de la fruta, porque el descubierto de sus capas como si se tratase de un asunto geológico, de la materia, el sujeto posante que parecía en soledad lleno de seguridad se ha transformado en otro. En otro que queda expuesto en definitiva a las dinámicas del ser insignificante que lo acompaña. Es como si a través de eso más pequeño se pudiera reafirmar aquél con su presencia más indiferente y al mismo tiempo acogedora.... Como si se creara una esfera entre ambos en los que la intimidad y el modo de hacerse exterior fuese sólo una vuelta que tuerca que cambia constantemente de lugar.



◀ Martin Heidegger

El peso del mundo

La imagen es inaprensible,
es un cruce de energías.
Andrei Tarkowsky

En nuestro planeta la caída de un lápiz sobre la mesa produce un ligero ruido, pero en una estrella de neutrones, esta misma caída liberaría tanta energía como la contenida en una tonelada de explosivo, sin duda el peso del universo sobre los objetos es transparente y tiene incluso una cierta delicadeza en el campo de su correspondencia y sus efectos, en aquellas cosas cargadas de obviedad pero que al mismo tiempo se repliegan sobre sí mismas que parecen invisibles, no hay nada fuera de lugar, todo es maravillosamente normal y al final ese peso termina siempre por vencernos, si estamos mojados de un lado, al final nos secaremos, el agua de una cubeta en un momento a otro acabará evaporándose, una pelota tiene que caer al suelo si la soltamos de nuestras manos, si nos colocamos

un gorro en la cara y lo sujetamos de un hilo a un cohete, éste volará y dejará ver nuestro rostro, entonces también el peso que el mundo le otorga a sus objetos tiene que ver con aprender a jugar con esa transparencia, en ese esculpir el tiempo que se refleja al llenarnos las manos y la cara con lodo, en los primeros intentos fallidos de conducir una bicicleta, en el desgaste de las rodillas de nuestros pantalones, o las gotitas de sudor que caen en nuestra frente después de un buen partido de fútbol, eso es en gran fortuna lo que la obra del artista suizo Roman Signer nos enseña, el ilimitado peso y a su vez juego del mundo natural en el tiempo y el espacio.

Porque sin tiempo no hay peso en el mundo. Y es que este paso del tiempo es el reflejo claro de cómo lo escultórico aborda este mundo, no es un mero modelo, es lo que siempre ha estado actuando ahí pero que es tan claro que se omite de nuestra realidad inmediata, en una pieza titulada **Hamaca**, 1979, el artista tensa con cuerdas una tela de dos árboles en pleno invierno, le hecha

agua encima de la tela y cuando ésta se congela cae hasta el suelo por el peso del agua congelada. Todo cambia de acuerdo a una condición, a un peso en el mundo, de presión, de elasticidad, de gravedad, de estado. Los mínimos cambios son suficientes para anunciar la obra de arte.

Un hombre camina hacia una fuente de agua artificial que cae de una ventana de arriba de un edificio, viste un overol de constructor elaborado con latex, estira el overol de la cintura y se pone debajo del chorro de agua para que lo llene como si fuera una cubeta, una vez repleto de agua intenta dar unos pasos hacia enfrente, pero el peso del agua no lo deja avanzar y se cae de lado. Es una escena muy cómica, por supuesto, pero también muy conmovedora sobre los efectos simples y sus causas. No evito pensar en las diferencias de gravedad y peso que suceden en los diferentes planetas y me imagino a Roman suspendido, haciendo como que camina, pero más bien flota con su traje de agua en medio de los desiertos de Marte. Pero

no, su trabajo, no tiene la virtud de una película de ciencia ficción, de hecho es todo lo contrario, es tan mundano que su poder reside en la inmediatez de su cambio, no se está en el planeta para exigirle exhuberancia, se deviene con él y a su vez éste nos deja ser, nos carga, nos permite habitarlo, aún más nuestra forma física es consecuencia de este accionar.

El mundo intenta hacer todo tan claro que no hay posibilidad de que sea de otra manera, y aún así la condición humana lo desafía e intenta burlarse a costa aún de su propia burla. Signer no hace un trabajo serio, a pesar de todo el protocolo que precisa su trabajo, es decir, a veces le dedica más tiempo de preparación a la pieza que a lo que dura la acción, Para la Documenta 8 de Kassel en 1987, unió fusibles explosivos a lo largo de una línea de pilas de papel A4, el acomodo de las columnas le tardo 3 días, luego los voló para formar una pared de lluvia que suavemente descendía. Signer por su parte también acciona el mundo, decide diseñar su avión

particular que le permita despegar y aunque su formación es de escultor, él se considera más bien un científico y aventurero, un jugador, no de tablero de ajedrez -en referencia a Marcel Duchamp- sino un jugador de primaria.

El artista suizo se vale del filme y ahora video para documentar estas acciones, asegura que no puede ser de otra manera y que el video es también en sí la pieza y no sólo el documento; una experiencia personal -porque el arte siempre ha sido esto-, un evento espacial íntimo y a veces incluso hermético: ¿qué es lo que Signer le platica a la nube con la que conversa? ¿en qué estaba pensando mientras corría de un lado a otro con un paraguas en medio de una catarata en algún lugar de Islandia? ¿qué texto está leyendo cuando vuela paja a su alrededor?. El video crea la sensación de dejar algo inconcluso, algo no abordado, un en off siempre latente, al que nunca tendremos acceso como espectadores y que en relación con la acción pareciera que estaremos llegando tarde, por eso el artista diferencia su trabajo del performance

porque argumenta que éste como técnica necesita una convocatoria, una audiencia que de alguna manera interactúe o constate el evento, su trabajo no. Signer prefiere hacer de la cámara un compañero, aún más, un aliado con el que hace pactos y conversa con recursos mínimos sus secretos, no importa si hay un público o no.

El universo –incluyendo el arte- es eventual ¿de qué otra manera sería posible que fuera?, un breve o prolongado reposo en el tiempo pero que siempre tendrá un inicio y un final, algo así como un movimiento ajeno que lo concluya en miles de años para nosotros pero en relación al tiempo y el espacio tan sólo un ligero parpadeo. Un evento, un suceso, sí con edad, pero sin historia: el árbol que cayó o no en medio de un bosque aún si no escuchamos el sonido de su derrumbe. Lo eventual es lo que concede lo posible y a la inversa.

Pero esa modulación proviene de otra parte, si bien el artista es quien

instaura lo posible de la obra, es el espacio y sus consecuencias quienes hacen que la obra suceda, algo que ya no depende de una relación sujeto-objeto, es entonces esta naturaleza lo menos inapropiado para ser sujeto, porque es ella quien sujeta a todos, quien nos condiciona y es ella misma quien disipa su propia magnitud de cosas, espacio y tiempo para hacernos creer que construimos con nuestras lógicas particulares. La obra de Signer es en ese sentido un homenaje al movimiento habitual, a lo efímero, a las maneras en las que el tiempo intriga, un tratado de arte y al mismo un tratado natural, una forma dentro del tiempo, un apunte escultórico, sobre el vaivén de las nubes y los vientos, o los efectos de la nieve, sobre lo vaporoso y lo inflado, sobre los gastos de sudor y las burbujas de jabón, sobre las explosiones de dinamita y también sobre los cambios de temperatura.

La obra de Roman Signer, ha sido reconocida justo por sus explosiones, tal vez porque es lo más "llamativo", sin embargo su cuerpo de trabajo es

mucho más que explosiones, tiene que ver incluso con momentos prolongados de silencio donde la contemplación de los cambios sutiles es necesaria para hacer un tanto menos superficial el encuentro con su obra, porque ella es una catástrofe en pequeña escala, hablamos de la catástrofe desde una lógica menos sensacionalista como una nota sugerida por La teoría topológica de las singularidades y bifurcaciones, también conocida como la Teoría de Catástrofes, que fue introducida por el matemático y filósofo francés René Thom para estudiar los saltos o cambios naturales que se producen en los sistemas dinámicos. Estudia desde el punto de vista matemático lo que vulgarmente se conoce como la "gota que colma el vaso", esa mínima cantidad de agua que provoca que el líquido se derrame y se pase de un estado estable a otro inestable.

Así en la pieza **Old Shatterhand**, Viejo Shatterhand (2007) se ve de espaldas alartista subido en una maquina vibradora para adelgazar, apunta con una pistola a una lata que

está de frente a él, trata firmemente en la media en el que el movimiento de la máquina se lo permita de mantener su objetivo, se sacude la mano, y vuelve a fallar, echa de menos cada disparo. Shatterhand es el nombre de un personaje de ficción de las novelas del oeste escrito por el alemán Karl May. El hecho es que estos universos estables y no nuestras capacidades sensoriales cambian y la velocidad y lentitud de los movimientos sólo son relativos. Las moscas por ejemplo como su efecto retiniano es de más de 24 vibraciones de retina de los humanos, es me parece 136, observan el mundo con menor lentitud, por eso es tan difícil atraparlas, porque nos ven en cámara lenta.

Hay un universo estable y otro inestable en la obra de Signer, en ambos los elementos no ejercen ningún efecto de permanencia y tampoco están cargados de metáforas ni representan nada, son lo que son, no más ni menos; el artista solo entrelaza su condición, a veces, incluso esas formas y elementos sin

vida parecen que respiran (dos tanques de hierro, adentro costales industriales rellenos de vapor, entre el vacío de los dos botes una viga de madera que sube y que baja, en medio el artista sentado), que ríen (dos ventiladores colocados uno frente a otro, de pared en pared, en medio un bote que se mueve de un lado a otro por efecto programado de dichos ventiladores), que espantan (el artista sentado frente a un caballete en la campiña suiza, idílico. Él sostiene un pincel cerca de su superficie blanca, listo a la espera. Detrás de él un fusible se quema de manera visible y audible en una explosión pequeña. ¡Bam! Fuegos artificiales que detonan la reacción con sorpresa, la colocación de un pequeño punto negro de la pintura en el lienzo. En aparente frustración, el artista se levanta para irse, la acción se ha completado o inacabado), que sueñan (Una cama, el artista acostado allí, la cabeza cubierta con una tapa, la manta cubría hasta su nariz. Un helicóptero vuela sobre su cabeza. El flota, se acerca, flota de nuevo, como un insecto de gran tamaño) o que gritan (una casa de

campaña al fondo, un hombre que sale de ella y corre hacia el frente donde está la cámara, corre de prisa como si alguien lo persiguiera, cuando ya esta muy de cerca vemos al fondo como explota la casa de campaña), pero no, no son metáforas, son sólo formas diferentes de modulación del espacio con velocidades distintas, un juego distinto, más natural que incluso lo esperado.

Y es que lo más natural a veces queda suelto, sin pautas que lo conecten... Su trabajo en esa medida no esta humanizado, le concede a cada materia su propio ser, el artista lo refiere en esta forma: "En cuanto a mis materiales, no se trata sólo de aluminio, acero, caucho, arena, cohetes, viento, pólvora, barro, latón, etc. Yo los conecto entre sí: la arena puede vincularse con un cohete, por ejemplo. La conexión no es intelectual, sino que sale de mis sentimientos. Me gusta probar estas conexiones".

El filósofo y científico Gregory Bateson señala que un espíritu es un agregado de partes o componentes

interactuantes. Afirma al respecto que hay complejidades de acción que son inexplicables porque existen por sí mismas, es la transformación susceptible de cada elemento que compone el planeta tierra, es anormal por ejemplo conservar agua en una burbuja de agua y beberla, si así fuera, el mínimo contacto con nuestros labios la rompería; en nuestro mundo hay correspondencia dada de la interacción entre los elementos y la utilización del espacio; en el mundo que nos rodea, nos hallamos siempre en presencia de cosas espaciales, éstas están limitadas por su superficies, si eliminamos las superficies también eliminamos los sólidos, nos eliminamos a nosotros mismos, el mundo hace todo lo posible para perecernos lo que queremos que sea.

“La idea de que todos los objetos tienen vida parece primitiva, aunque todo esté hecha de metal, el Piaggio (un auto)vive, el grita y gime, es un ser viviente. Sí”. Comenta el artista. Existen observaciones a través las edades del mundo de cómo estas

propiedades de la materia ennoblecen nuestro entorno, a decir verdad lo vuelven más amable y habitable. Estas construcciones por más simples que parezcan poseen en sí mismas una especie de dignidad sobre su uso básico, supongo que habrá en algún momento que agradecer su existencia. Eso pienso que hace la obra de Signer, es como un alquimista moderno, en su trabajo "la materia es iniciada" como escribe el atomista Epicuro pero sin los anclajes de las reglas científicas y también sin las ataduras de los modelos del arte contemporáneo.

Juega, Roman, juega, y ese jugar es por demás profundo, porque jugar es un encuentro con el mundo, en su juego, se muestra plenamente solidario con la realidad, actualiza esas pautas básicas y las vuelve un evento, un llamado -aunque íntimo- las hace también una convocatoria a participar en ese juego constante que de por sí es la naturaleza; la obra de Signer de la mismamaneira parece que siempre se renueva sin finalidad, sin intención y sin esfuerzo.

El artista reúne, desde lo simple algo cargado de una potencia estremecedora, componemos porque con esos agrupamientos deseamos que el mundo se haga, exponemos y nos exponemos en nuestros pactos diarios, pensemos por ejemplo en las ropas que traemos puestas, los muebles que elegimos en nuestra casa, o los trastes que sacamos a diario para comer, nada pasa más allá del hecho simple de su utilidad y eso es conmovedor, la naturaleza acepta bondadosamente el cambio efímero: un bambú se inclina ante al viento, eso por supuesto pasa, no es nada extraordinario, pero quizás no hay tiempo para prestarle atención. El artista suizo, se toma este tiempo no sólo para observar el mundo sino también para combinarlo y con ello hacer visible su latencia.

Signer dice: Bueno, en realidad las ideas vuelan, a veces. Sin embargo, no surgen de un esfuerzo intelectual con demencia a puerta cerrada. Las ideas son resultantes del trabajo. Si uno hace algo, en la naturaleza, o acostado en la bañera y los sueños ...

de repente, usted tiene una idea. Y a partir de una idea crea la siguiente idea. Y de otra idea... otra. Y así sucesivamente. Ojalá...

Un video-documentación. Un gran rollo de papel, grande en verdad, de dos metros de ancho aproximadamente y cientos de metros enrollados, está desbordado por un lado como si se tratara de una alfombra, imaginemos un rollo de papel de baño tirado en el suelo pero a gran escala, un hombre vestido con un pantalón negro y una camisa azul esquía sobre el papel cual si fuera una pista de nieve blanca dispuesta exclusivamente para deslizarnos, la gran línea blanca atraviesa de un lado a otro lo que parece ser la bodega de una fábrica, Roman esquía sobre el papel, al final cuando se topa con la montaña enrollada, hace un alto, se quita lentamente los esquies y los bastones de las manos y los deja recargados en el rollo. La pieza se titula **Langlauf**, esquiando a fondo (2001).

Siempre he pensado que la gracia de los objetos es su utilidad, creo que

por esa misma razón frecuento los mercados de pulgas, esta historia del objeto que ahora empieza aquí, previamente ya había empezado, así pasa con la escultura, la pintura y también los eventos efímeros, en sí es lo que pasa con el paisaje y la organización del mundo como tal, sucede que te vuelves Un esquiador en el fondo de un pozo, como diría Michel.

Las cosas son lo que son; en una presentación de su trabajo, Roman habló de la pieza titulada **56 kleine Helicopter**, 56 pequeños helicópteros (2008), todos ellos dispuestos en el suelo de una habitación vacía, sin movimiento, de repente al mismo empiezan a volar cual si fueran moscas, se mueven de un lado a otro e incluso chocan entre si y con las paredes, revolotean a altura baja y casi todos caen de nuevo al suelo, como muertos; alguna persona entre el público le preguntó si había alguna razón particular, digamos conceptual de por que eran 56 helicópteros, y el dijo que no, que simplemente son las líneas que cabían

en el cuarto, $8 \times 8 = 56$, agregó. Se eliminan los simbolismos, hay que concebir el universo como solamente existiendo, en ese sentido este sería un instrumento de acción y sólo de acción, aunque esta acción no quiere decir sólo espectacularidad, es más bien desde la obra de arte una imagen que siempre está en trance, en el paso, en sus dimensiones. No hay nada que no se manifieste entre esa variedad de sus partes, de sus lugares, de sus orillas. La posición es un señalamiento en un tiempo y lugar específico, en tanto que la dimensión omite todo posicionamiento e incluso contribuye a su desgracia: una vela encima de un cubo de nieve, el tiempo necesario para que perfore el hielo y ahogue en un momento dado a la misma vela.

Accionando, la materia deja de ser lo que era. Deja de ser substancia-subestare: estar debajo de, sostener-, para deshilacharse en energía que es vibración, parpadeo, temblor, contagio. No son sólo cosas, son procesos, son puntos dinámicos, dimensiones en un aspecto espacial.

Hay que considerar la obra de Signer también como gestos del mundo, porque lo gesticular tampoco contiene más bien dispersa su propia forma, pero sobre todo se da su tiempo para que suceda, gestos son las variaciones de las rocas, las alturas de las montañas, los límites de las olas en la superficie de la tierra, el pulgar del panda, los cuellos altos de las jirafas, nuestra postura erguida, las explosiones de los geisers, pero también el paso de agua a hielo de nuestros cubos en el congelador, el ventilador que mueve nuestros cabellos o que seca nuestros lentes de contacto, la ebullición del café en una olla de peltre e incluso los dobleces de nuestra ropa antes de guardarlas en el armario.

En micro y macro escala el mundo se construye de estas modulaciones. Los movimientos de la tierra son variados y múltiples, en pequeña y gran escala el desastre es quien actúa, quien con supresencia involucra todo, pero quien también quien lo vuelve a dejar en reposo, nuestra condición humana nos permite ver a lentitud

estos movimientos. ¡Simple! Y en cierto modo, el paso de los objetos en escultura es de hecho el tiempo maravillosamente simple: elemental, para tomar prestada una palabra que el artista se ha asociado a menudo con su trabajo. Los objetos en su arsenal es familiar: un kayak de color rojo, múltiples fuegos artificiales, negro botas de lluvia, una alfombra roja, un barril azul, un casco. El comportamiento tácito de simplicidad de los objetos del firmante a crea una distancia emocional que eleva el tono jocoso de su obra, donde cada organización parece ser un organismo con personalidad propia, hay un mundo animado , maravillosamente mágico, pero éste sin lugar a dudas depende de los elementos concretos de los juegos y encuentros que surjan entre ellos. A partir de una serie aparentemente limitado de procesos y materiales, el artista suizo genera una poética cuyos tonos van desde la melancolía a la emoción, del encanto a la violencia, de lo invisible a la franqueza, e irresistiblemente a la tontería. En una entrevista le preguntaban acerca de la producción

de los grandes artistas y su expectación en el mercado, talleres con decenas de personas trabajando para ellos. Signer no funciona de esa manera, ni siquiera tiene un ayudante, graciosamente se refiere a ello de esta manera: Me puedo dar el lujo de no hacer nada. Si yo tuviera un asistente, que me preguntaba, "Sr. Signer, ¿qué podemos hacer hoy?", le diría "mmm. No sé", "Usted me tiene que decir".

Roman tiene una premisa y se interesa en su manifestación sin cargarla de elementos de más "Mi arte no es tan duro. Tiene mucho que ver con la vida. Con la vida cotidiana. Sí ...". Hace algunos años un artista mexicano fue invitado a presentar su obra en la India. Al llegar al museo nota que no cuentan con el dispositivo automático de pase de diapositivas. Se lo hace saber a la gente del espacio y ellos le prometen solucionar ese requerimiento técnico. Al día siguiente el artista llega al espacio un poco inquieto aún y revisa la obra. Observa en primera instancia un pedestal –a decir verdad, una caja un poco más

grande en donde reposa el proyector, con una pequeña puertecita, la abre y no lo puede creer!, adentro hay una persona que cambia manualmente el pase de las diapositivas.

Las soluciones que Signer le ofrece a las piezas son ese mismo sentido simple, no se preocupa en depurar los elementos con los que trabaja ni en limpiar visualmente su representación. El mundo tiene una utilidad, esa es su técnica, las cosas no pueden permanecer inmaculadas, su uso es constante y funcional, más allá de su inmediatez es un flujo de creación, es lo abierto. Dominar un kayak en la tierra, más bien hacerse de sus ritmos y modulaciones (**Larghetto moderato allegretto allegro allegro vivace vivace presto**, sin traducción a propósito, 2008), algo que esencia parece simple y torpe, pero que requiere de un entrenamiento de respiración y coordinación, en el plano el kayak reposa en el suelo en tanto que el artista concentrado sigue las indicaciones de su boca a mayor y menor rapidez. La obra funciona como

una isla, insegura y aparte; nada mejor también que una isla para aprender a nadar a costa aún de que no haya océano alguno alrededor.

El hábito actualiza la pertenencia de un espacio y a la inversa, es la manera en la convivimos con las formas que nos rodean, llamémosle objetos o paisaje (a propósito la mayoría de las piezas de Roman suceden en espacios abiertos, aunque claramente no son piezas land art, si existe en su obra esta manera de ampliar las experiencias del taller en el exterior, el mundo es en sí mismo un laboratorio simple: si necesita agua moviéndose acude a un río, si requiere un camino la pieza sucede en la carretera y si también piensa inflar algo, recurre al vapor caliente. Su destreza es muy inmediata. Hace del mundo su herramienta habitación, su refugio de niños, su pieza adolescente. Nuestro hábitat, es de donde surgen nuestros hábitos. Un hábitat y un hábito implican un orden propio, una secuencia, una disposición y una dimensión. Signer hace hábitos y también habitats su manera de

convivir con los objetos no trata de asombrar ni es rebuscada por el contrario es simple e incluso a veces torpe...

El artista sale de un auto y entra en lo que parece ser un hotel, lleva una maleta en la mano de la que sale un rollo amarillo que va dejando caer por un costado a manera de línea desde la puerta del automóvil, evita al cargador de equipaje y también a la recepcionista, atraviesa la entrada del vestíbulo, sube los pisos de los escalones, saluda a una mucama, hasta llegar a su dormitorio, en donde deja esperando en su puerta la maleta que permanece afuera en el pasillo.

Hat with Rocket, Gorra con cohete (1983), una persona de pie lleva un gorro que cubre toda su cara, un cohete en frente de él es prendido y se lleva la gorra en la medida en que se eleva, hasta quedar al descubierto el rostro de la persona.

Höhenrausch, Emoción alta (2000), un hombre sujeta un alambre de metros de longitud entre dos postes por encima de su cabeza, coloca ahí un cohete que sujeto al

alambre hará el mismo recorrido que sugiere la línea, lo enciende sale disparado, Signer también corre en la misma dirección ¿acaso tratará de ganarle la carrera al cohete?. En **Bürostuhl**, Silla de oficina (2006) el artista en una toma al aire libre permanece por unos momentos sentado en una silla de escritorio giratoria, lleva un casco, de pronto suenan varios cohetes que dispuestos en sitios precisos hacen girar a la silla sobre su propio eje, como cuando estamos trabajando y no tenemos nada que hacer salvo rotar.

Los eventos que registra tienen un componente jocoso que se acentúa con un especial tratamiento del tiempo, lo que obliga al espectador a prestar la máxima atención para comprender las piezas. Nacido en el pueblo suizo de Appenzell con una fuerte tradición en la pintura campesina, Signer nunca se sintió plenamente influenciado por la pintura, no obstante, sí por el lenguaje miserioso que ofrecía cada elemento del paisaje. La naturaleza es como su estudio, pero a diferencia del land

art que deja inmaculada la obra en el campo expandido, Signer por su parte simplemente limpia ese desorden y regresa a casa.

El uso obstinado por el conocimiento y la experimentación de las propiedades de los diversos materiales que utiliza en su obra, me parece, tiene algo de geológico y prehistórico, incluso hablaría de Signer como aquel homo faber que utiliza y construye algo "cargado de espíritu" con los elementos básicos de su entorno. A decir verdad la construcción del planeta tierra es una gran huella, se desconoce de manera contundente cómo es que el mundo se generó con todas sus consecuencias geológicas y de gravedad, sin embargo en estos movimientos previos a la forma final, en estos cataclismos es en donde surge la forma tal como la conocemos, Signer descubre primero esas bases geológicas y luego las acciona, las conecta, ya para Claudel, el pintor una composición sería siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose, tal como sucede en el trabajo de

Signer, donde lo extraordinario no tiene cabida a menos que por extraordinario entendamos lo absolutamente ordinario y natural, porque esa naturalidad de mundo no cesa de sorprendernos nunca. Sus gestos por lo tanto no son heroicos, aparecen más bien como eventos en suspenso o en variación, un proceso reversible y necesario.

En el campo, al aire libre, una cámara de video registra en una toma panorámica fija, una manta negra sujeta de cuatro cubetas, su forma es como de una montaña, así permanece durante unos segundos, seguro algo está escondido debajo de la manta, de pronto ¡boom! salen en segundos chorros de agua de las cubetas se despeja lo que antes era la punta de la montaña: un casco, por supuesto, Roman Signer sentado en una pequeña silla, en medio del cuadrante virtual, la sábana vuela.

El artista se refiere a las explosiones de esta manera, dado el superficial reconocimiento de su obra basado en lo "llamativo", el artista descarta

tácitamente que su trabajo sólo trate de ello: "Las explosiones son una exploración de las leyes y los comportamientos de las fuerzas de la naturaleza en interacción con la fragilidad humana. Tal vez sea una coincidencia, pero empecé a grabar en el mismo momento en que empecé a trabajar con explosivos. Entonces, no sabía nada de cine. Justo me acababa de comprar una Super 8 y un proyector. Las primeras cosas que grabé fueron explosiones de objetos, que tenían para mí un valor escultórico".

Es un acontecimiento lo eventual, lo que parece sucede de vez en cuando aunque a decir verdad pasa todo el tiempo. El trabajo de Roman Signer deja claro que el mundo deviene elasticidad y su falta de seguridad origina su exhuberancia, perversión, más que cambio y posición hay dimensión, distorsión: el espacio parece estar sujeto a fuerzas que lo doblan, lo conectan, lo pliegan, lo estrían, lo curvan, lo congelan y lo explotan. No objeto ni sujeto, puro estallar, puro acontecimiento y cambio.

Buuuuuummm!, Pum!, Splasch!,
trasch!,
crik crak!, kabummm!, tic tic!,
crashsch!
zum!, cataplum! Achis! Clic! glub,
club!
Sob, sob! Ouch! Zzzzzz!

Zzzzzzzzzzzzzzz!

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrmmmm!

Zzzzzzzzzzzzzzz!

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrmmmm!

Zzzzzzzzzzzzzzz!

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrmmmm!

Zzzzzzzzzzzzzzz!

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrmmmm!

Coff Coff Coff Coff Coff
Coff Coff Coff Coff
Coff Coff Coff Coff Coff Coff

De lento a fuerte y a la inversa, dentro de una casa de campaña, tapado en su bolsa de dormir , acurrucado, ronca; un micrófono colocado en la parte superior graba los sonidos que el artista decide compartir con el mismo reposo del paisaje montañoso a través de altavoces alrededor de la

casa. Parece que elige el lugar más alto para que cada roca, cada animal e incluso cada casa encendida puedan escuchar el descanso del artista. **The snorer, the Geyser, the Dream**, El roncador, el geyser, el sueño de 1981.

La obra de Signer no es tan absurda como parece, comenta en la película **Signer's Suitcase. On the Road with Roman Signer**, La maleta de Signer. En el camino con Roman Signer: "Amo los experimentos más que nada el experimento es en sí mismo una escultura. Aunque nadie lo mire el experimento es importantísimo para mí, me enriquece y me hace feliz. Aunque la gente piense que sólo hago tonterías, por la noche me siento completamente satisfecho, he trabajado y me voy a la cama sin la sensación de haber robado el día a Dios como se suele decir. ¡Eso también es trabajo!

El cambio de la obra, muy por el contrario es absolutamente natural, el absurdo escuando se producen demasiados cambios sin su

correspondiente conservación, y salen monstruos u absurdos, por la perdida de la tradición, Roman por el contrario el consagra la tradición de los materiales y su potencia. Cada porcion de la mataria puede entenderse como un campo expandido. Eso lo deja claro en el texto titulado: **When you travel in Iceland see a lot of water** (Cuándo tu viajes a Islandia con demasiada agua), un libro de viaje, más bien de observaciones y conversaciones que sin pretenderlo dan pauta a su preaccionar el mundo. "El agua –de unos lagos que observaba- tiene un color verde claro, como el color del absinth. El absinth es un cristal claro, pero cuando tu agregas agua se transforma en nubosidad. Como la leche. Luce un poquito como la leche."

Signer aprecia las quietas cosas, por ejemplo la lluvia recolectada, las formas de las burbujas, cuando algunos gotas caen sobre de ellas. O el trabajo con el hielo y el viento. Como la tetera de agua caliente que pone en el hielo en invierno, o los

flotantes de un par de esquies en el lago. Muchas veces le pesa el hecho de que el público solo tome noticias del trabajo como el hombre dinamita. Signer es un heredero directo del romanticismo alemán, tiene esta herencia de ver lo sublime tanto en lo alto como en lo bajo, en lo grande como en lo pequeño, En su viaje a Islandia relata lo siguiente:

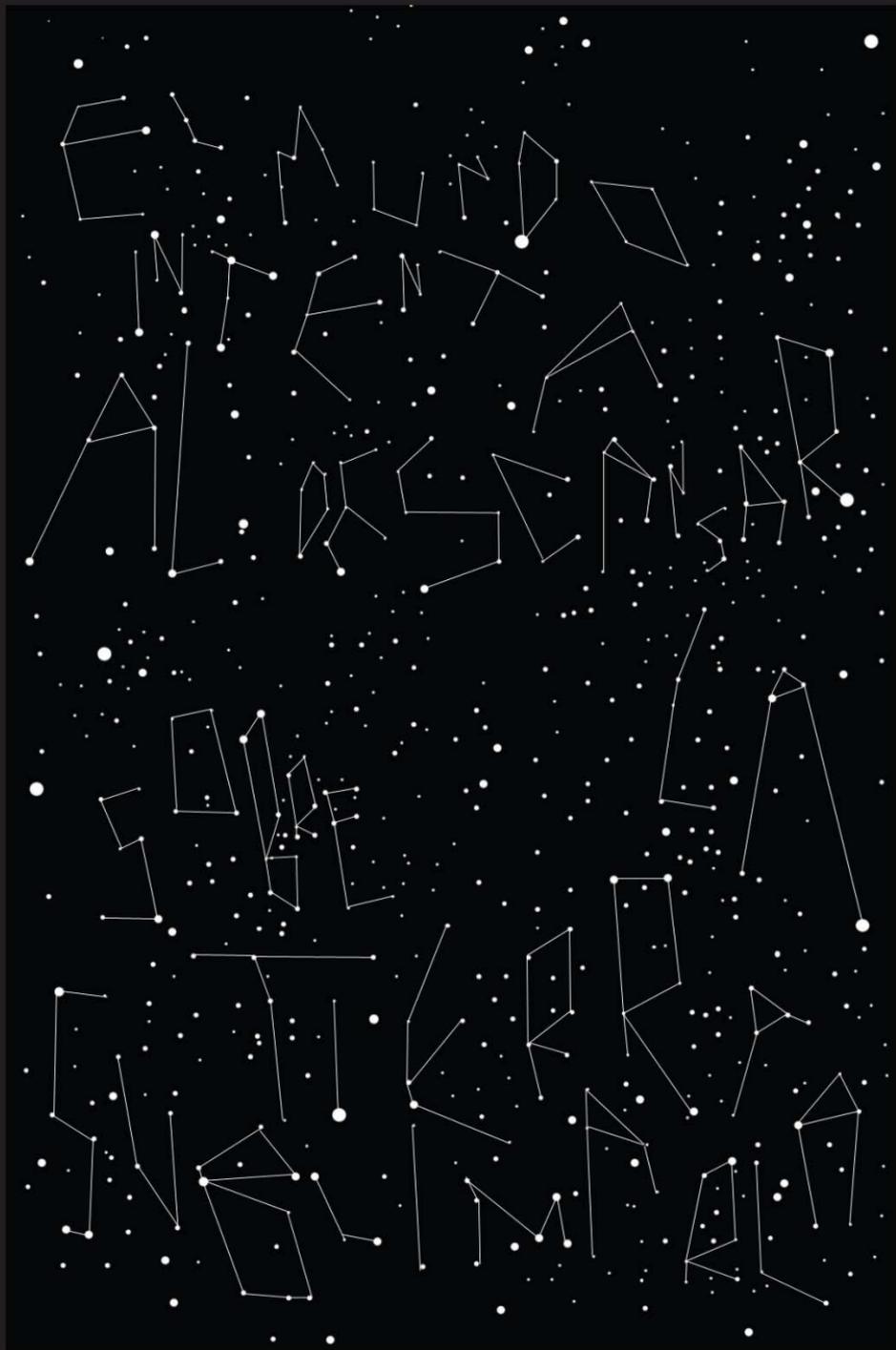
A continuación el agua empieza correr wshhhhhhhhhhh! Y después todo había terminado y tu tuviste que esperar nuevamente hasta que la presa se llenara lo suficiente. Fue el escusado. Antes había que hacer un escusado como estos en muchos lugares. Ahora en algunos lugares tu puedes ver todavía viejas construcciones en donde el agua fue colectada. Y unir y adjuntar con tu mano como un baño. Pero es lo de afuera. Si, afuera. Una Niágara miniatura. Woooossh, Spliiiiiiissh. Yo le dije a un amigo: El hombre quisiera estar fuera de su trabajo en Islandia. El no pudo creer en sus ojos cuando el vio estas cascadas. El quisiera estar fuera de su trabajo. Increíble. Hay

muchos objetos bellos muy viejos, pero ahora también son hermosas las bombas eléctricas...

He admirado el trabajo de Roman Signer desde el comienzo de mi educación artística, recuerdo perfectamente la clase en donde Abraham –el maestro y en ese entonces también compañero- nos enseñó algunos de sus videos, felizmente no sé porque razón exacta concluimos la clase con el cortometraje del director alemán Werner Herzog **Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner**, El gran extasis del escultor de madera Steiner filmada en 1974, trataba de un joven escultor suizo que en sus ratos libres practicaba el salto de Sky, luego a romper la marca mundial se salto, pero los jueces dijeron que era muy peligroso y acortaron todos los saltos a una medida límite que por supuesto no se acercaba al salto del suizo, su salto fue más que lo esperado, un solo salto, en donde parecía que volaba, un salto que sólo fue eso, pero que no aparece en los records por ser "más" de lo que se esperaba, desde ese

momento supe que la obra de Signer no sólo trataba de los materiales y el tiempo, sino de la potencia de lo ordinario, como un salto. Por otro lado también entendí que hay quienes tratan la escultura como un cuerpo limitado, otros como el escultor Steiner y como Signer la ven como extensiones, cortes o uniones con el espacio (eso es lo que hace un esquiador, pero también un escultor, alguien que por supuesto también hace video) y es sino solo siendo con ellas en una dinámica materia-tiempo donde comienza la obra. A veces el escultor no logra su salto y cae rodando por decenas de kilómetros entre la nieve hasta que finalmente para y es llevado por una camilla de primeros auxilios, a ellos y también a Roman; no les gusta hablar de miedo sino de respeto por las condiciones, por eso insisto su obra es un trabajo geológico, de lentas erupciones, o sofisticados temblores, de piedras viejas, o del efecto de la lava o del agua. No hay nada fuera de ellos, son sus propiedades, así se desarrollaron, así se formaron y así tienen un peso en el mundo. Porque para acercarnos

al comportamiento de nuestro universo han pasado cientos de años, y aún más hay cambios que apenas suceden en el tiempo de la historia de la humanidad. Signer, por su parte en algún momento prenderá un ventilador y será como cualquier viento más llegado de no sé que parte.



en la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignorando todos los objetos que nos rodean, podemos chocar cada instante con algún peligro, podemos caer por un precipicio al primer paso que demos, si uno se acercara no sabemos como defendernos. En tal caso la fuerza no es una protección segura; la sabiduría sólo puede actuar mediante conjeturas, los más audaces típicamente, aquel que no invoca nada en su defensa, se ve obligado a rezar para que se haya

← Edmund Burke

Entre pasos
(taking a pause)

Hace casi 12 años, con unos amigos -en ese entonces aún estudiantes de arte- organizamos una exposición en la Galería Central de la Escuela de Arte donde estudiábamos, el título si mal no recuerdo fue Flojitos y cooperando, algo así como una declaración basada en piezas que implicaban el ceder y también la observación entre la materia y su reposo en el espacio, una de las obras por ejemplo, la de Luis Carlos Hurtado era una pila enorme de pasto donde quedaba marcada su figura después de haberse acostado toda la noche encima ella; una de las piezas que realice para este evento fue una acción que finalmente quedo documentada en una sola fotografía que se exhibía detrás de la puerta de la entrada principal, de manera que muy poca gente la notó, se llamó Tiempo de descanso, la imagen era la documentación de una acción que consistió en convocar a los trabajadores habituales de la galería a dejar de trabajar por algunas horas para tomar un tiempo de descanso a costa inclusive de que la planeación del montaje se retrasara, en ese lapso de tiempo yo me comprometí a responsabilizarme por el trabajo que habían dejado de hacer a causa de mi pieza.

Así mientras ellos descansaban yo realicé el trabajo que les correspondía, esa acción era un tipo de necesidad, un respirar en medio de la tensión, estrés y prisas causadas por la planeación previa a una inauguración pero también y sobre todo era una especie de regalo, la revelación de una pausa, alguna consecuencia indirecta para el ojo y el cuerpo que siempre buscan un hacer, todo esto naturalmente es un movimiento tan lento y tan poco sensible que ni siquiera los interesados se percatan de ello. Hay en todo ello una indiferencia que se produce en el reposo que tiene que ver con una convención de lo que el espectador ingenua e impacientemente espera le satisfaga.

Lunch Breack, (Hora de comida), 2002, es un video de la artista estadounidense Sharon Lockhart, quien documenta a los trabajadores de la fábrica Bath Iron Works, en el estado de Maine durante su hora de descanso destinada a comer; la artista decide emplazar su cámara en un pasillo que da acceso a la parte posterior de una fábrica, al lugar en donde aparentemente no pasa nada -pues la parte orgánica, digámoslo "motorica" es la parte que nunca vemos en el video pero que debido a la pista sonora sabemos no sólo que existe sino que también insiste en hacerse presente como un ruido que no cesa de parar y que inevitablemente reclama su espacio de contrapunto en esta supuesta calma: Sí, ya sé que estás ahí... ¿qué me dices? ¿Qué pasa? ¿Qué ocurre? ¿Qué quieres de mí?

El espacio donde los trabajadores son grabados es un espacio frío, poco acogedor, un pasillo gris; por ambos lados vemos herramientas de trabajo, tuberías, medidores y contadores, cables, generadores eléctricos, extintores, mangueras, bancos de madera. El suelo es gris, y la luz de tungsteno ensombrece más el sitio. Es una zona aislada y también para aislarce. Pero más allá de hacer una crítica a las políticas del capital, la artista expone a través de sutilezas entre los mismos trabajadores gestos que parecieran ser generales, pero en la medida en que les pones atención se vuelven cada vez más singulares entonces ese aparentemente no pasa nada se vuelve una inquietud, algo que en sí mismo reproduce la quietud, un temblor desprovisto de toda exageración, ¿quién está ahí? ¿Y cuantos más son?.

La cámara de Lockhart se desplaza por una longitud de 300 metros durante 10 minutos, registrando a su paso la disposición de los 42 trabajadores a ambos lados del pasillo. Sobre este material Lockhart interviene posteriormente en el proceso de montaje: los 10 minutos filmados son relentizados y pasan a ser 80 minutos en la película final. Reduce ocho veces la velocidad original, y encuentra ahí la clave de su obra: la densidad temporal. La sensación de que estamos siempre ante la misma imagen pero, en sus márgenes de igualdad todo se nos escapa inevitablemente a otra velocidad. Entre el ojo del espectador y el ojo de la cámara la acción y sólo la acción está a la altura de hablar serenamente de esa naturaleza que sólo se manifiesta a sí misma. Pero hasta cierto punto esto es simplemente un recurso de enlace que le permite producir un efecto de capas en el que la imagen ambigua ronda entre pasos tal como una acto de vigilia y recorre su espacio específico, aquel que para nosotros parece un más allá aunque eso no quiere decir que esté en otra parte o que sea abstracto, porque desde luego ese sigue estando allí, sólo que con su considerable distancia.

esa sensación de ingravidez que recorre ese único plano - va acompañada de una banda sonora compuesta por su amigo Becky Allen en colaboración con James Benning, hecha a base de sonidos industriales, voces y música, que ayudan a crear una mayor sensación de profundidad espacial y levedad temporal. En uno de los momentos en el recorrido del pasillo a través de una radio incidental escuchamos una canción de Led Zepeling:

Got no time to for spreadin' roots,
the time has come to be gone.
And tho' our health we drank a thousand times,
it's time to ramble on.

No tengo tiempo de echar raíces,
ha llegado la hora de irse
Y aunque brindamos mil veces a nuestra salud,
es hora de seguir adelante

Las imágenes de Lockhart a pesar de su lentitud tampoco echan raíces, es decir no tratan de conservar nada, utiliza un travelling frontal que impide ver lo que se deja atrás, en este recorrido no hay vuelta atrás, lo que queda tras de la cámara ya jamás volverá y lo único que podemos hacer es continuar mirando hacia delante pero siempre con la certeza de que, la imagen se irá quedando para siempre fuera de campo, en su trabajo hay un tipo de vacío, una modalidad de esto que llamamos visible y que para Didi Huberman deviene ineluctable -es decir, condenada a una cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo indudablemente se nos escapa: dicho de otra manera, cuando ver es perder: todo está allí, algo así como un vaciamiento de la imagen misma, esa imagen es lo que veo, y nada más habría que esperar de ella, sin lugar a dudas lo es todo, expuesta ahí simplemente sin ninguna promesa y sin ninguna consideración.

Bath Iron Works, es una fábrica metalúrgica que elabora partes de barco para la Marina americana. Es importante señalar que muchos de los soldados, maquinistas y constructores que trabajan allí eran antiguos marineros, de modo que en cada sujeto el cambio de territorios ha modificado de alguna manera sus nexos gesticulares en la vida cotidiana, situación que la artista da cuenta a través de periodos prolongados de convivencia con cada uno de los espacios y personajes que participan en sus videos. Su relación para nada es superficial y eso se nota no sólo por la lentitud de sus videos sino sobre todo por los cambios sutiles de las capas de espacio tiempo.

La persistencia retiniana es un fenómeno visual descubierto por el científico belga Joseph Plateau que demuestra como una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer completamente. Esto permite que veamos la realidad como una secuencia de imágenes ininterrumpida y que podamos calcular fácilmente la velocidad y dirección de un objeto que se desplaza; si no existiese, veríamos pasar la realidad como una rápida sucesión de imágenes independientes y estáticas. Plateau descubrió que nuestro ojo ve con una cadencia de 10 imágenes por segundo, que nosotros no vemos como independientes gracias a la persistencia visual. En virtud de dicho fenómeno las imágenes se superponen en la retina y el cerebro las "enlaza" como una sola imagen visual móvil y continua. El cine aprovecha este efecto y provoca ese "enlace" proyectando más de diez imágenes por segundo (generalmente a 24), lo que genera en nuestro cerebro la ilusión de movimiento.

Algo viene detrás de otra cosa, hacia dónde se dirige no importa, el caso es que los espacios tiempo se logran no desde un lenguaje cinematográfico tradicional que resume cualquier acción -por muy milenaria que sea- en una cinta de dos horas. La naturaleza y la vida cotidiana son poseedoras de un tiempo particular de movimiento, lo más fascinante es que éste es relativo, los humanos debido a un "defecto" en el ojo llamado persistencia retiniana observan el movimiento de las cosas en pausas (dilataciones del músculo del ojo) de 24 cuadros por segundo que se unen en nuestro cerebro -como dijimos atrás- para percibir las cosas a la velocidad que vemos naturalmente; por ejemplo la contracción de los ojos de una mosca es más rápida y su efecto siguiente es ver las cosas mundanas más lentas, por eso es difícil poder capturar o matar a este insecto por que su tiempo de recepción de imagen hace que vea una mano que para nosotros se mueve rápido más lenta y les da tiempo suficiente para escaparse, lo contrario pasa con los ojos de la tortuga.

El espacio tiempo de Lockhart se mueve en un sentido diferente al percibido por la mirada humana, la vida cotidiana deja subsistir estos efectos, los videos de la artista estadounidense ya no reproduce lo real, sino que apuntan a él, sus lugares se elevan al espacio de estados-tiempo de matices y graduaciones de acuerdo a sus impresiones con la naturaleza. El tiempo es por lo tanto un cúmulo de fragmentos indiferentes que se unen en un "bloque de sensaciones" o digámoslo de otra forma que apuntan a un universo hojaldra en donde el continuo es sólo una posibilidad de lo virtual. Sólo en el registro del tiempo tal cual hay espacio, el otro en el que comprimen generalmente películas ya está diseñado con un pasado y un futuro, no tiene cabida nada más. En el tiempo de Lockhart hay tiempo para que incluso existamos nosotros.

Lockhart comenta acerca de su obra: Para mí, la diferencia principal era la gran atención que hay que prestar a la naturaleza cuando estás trabajando en un paisaje. Naturalmente, ya lo conocía por mi trabajo fotográfico, pero habiendo vivido en una granja comunitaria durante dos meses me sirvió para intensificar la conciencia de todos esos cambios y ritmos que tienen lugar en la naturaleza. Me di cuenta del crecimiento y de los ciclos de las cosechas de diferentes plantas, la longitud de los días, la calidad de la luz en diferentes horas del día, y muchas otras pequeñas cosas por las que no tenemos que preocuparnos cuando estamos trabajando en un interior, y, sobre todo, con luz artificial. Dentro, la mayoría de las cosas es estable. Fuera, hay muchas más variables, y eres mucho más dependiente de tu conciencia de ellas y de tu habilidad para alterarlas.

Pine Flat (2006) es un video realizado en un pequeño pueblo de las montañas de la Sierra Nevada Californias, Pine flat también es el nombre de la región donde al parecer la artista vivió durante cuatro años, está compuesto por una serie fotografías y una video instalación, esta última organizada con 12 diferentes tomas filmadas en 16 mm, cada una de ellas dura exactamente diez minutos y se ocupa de registrar las labores cotidianas de los niños y adolescentes residentes de la localidad; en todos los casos, ellos parecen de algún modo superar el aburrimiento del tiempo en sí mismo y se entregan el uno al otro (la experiencia del espectador de estos tramos de tiempo también juega un papel en la exploración de la película).

Los supuestos personajes no son tales, sino verbos, acciones movimiento, concentraciones de tiempo y espacio en un campo muy parecido al tiempo real que inmediatamente recuerdan la experiencia cinematográfica de Chronique d'un été (Crónica de un verano), de 1961, filmado por los franceses Edgar Morin y Jean Rouch -con quien la artista identifica abiertamente su trabajo-, el cortometraje comienza con este comentario: "Este filme no ha sido interpretado sino vivido por hombres y mujeres que han dado momentos de su existencia a una nueva experiencia de cine realidad".

El tiempo en esta experiencia de cine realidad es más notable ya que acentúa la profundidad a las órdenes del espacio, pues es un espacio obrado, "trabajado", es decir, reafirmado a partir de su mínima experiencia, la imagen fílmica casi toca su función primaria, la de una fotografía donde el movimiento es casi cero: una niña abstraída leyendo un libro sentada en medio de un pastizal, un adolescente tocando la armónica recargado en unas rocas, un niño que espera el autobús escolar en una parada en medio del bosque, un chico durmiendo en el pasto entre dos rocas, un adolescente sentado y camuflajeado con las hojas otoñales del suelo, un niño cantando sus canciones favoritas apenas dejando mover sus labios, un par de niñas en contraluz dentro paisaje pastoral jugando al columpio, un adolescente parado con una mochila a cuestas que parece estar buscando algo entre el pasto.

Todos estas personas tiene algo en común y es el estar concentrados todos en algo que el espectador no puede ver por lo "plano de la imagen", tal vez si la toma fuera de cenit, podríamos saber qué es lo que busca el adolescente en el pasto por ejemplo, pero no es así, la misma selección de un plano siempre deja un extra campo que Lockhart parece privilegiar en sus videos, inclusive pensando espacialmente en su presentación final ante el público la artista elije que cada día se proyecten únicamente dos secciones o tomas del proyecto total, con lo cual en una visita normal sólo puede extraerse una visión muy parcial del conjunto. Quien quiera ver la serie completa tendrá que dedicar veinte minutos diarios, durante una semana, a visitar la exposición.

Otra de las consecuencias filmicas del trabajo de la artista estadounidense tiene que ver con un filmar incesante en donde frecuentemente se obtiene un resultado en conjunto filmico y fotografico, así otro de los videos resultantes de su trabajo en la fábrica es Exit, Salida (2008), durante 5 días de una semana laboral (de lunes a viernes) registra la salida de los trabajadores de la fábrica metalúrgica, el plano y el encuadre es exactamente el mismo en todas las tomas, necesariamente recuerda la "vista" de La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon , La salida de los obreros de la fabrica Lumiere de Lyon de 1894, el legendario cortometraje de los hermanos Lumiere filmado en una de sus compañías familiares. El pequeño filme de apenas 46 segundos es considerado el primer film de la historia del cinema, un plano abierto que muestra la salida de las trabajadoras después de una jornada laboral.

El video de Lockhart, por su parte, cambia el encuadre en comparación con el de los Lumiere, este último registra la partida de las mujeres desde una toma frontal de la puerta de salida, en cambio el de la artista estadounidense contrapone la toma original, es decir, filma la espalda de los trabajadores, en su mayoría hombres en el fin de la jornada laboral, no hay rostros ni gestos, es más, inclusive hay un tipo de distanciamiento entre el espectador y la imagen, pero a su vez ésta lejanía construye un fantástico poder de la mirada, en el que debido a lo poco que se ve, al otro no le queda más remedio que verse obligado a sugerir lo que sucede con los seres que conforman la toma.

Hay un juego que hemos practicado alguna vez, a veces, para "pasar el tiempo" simplemente te sientas en la primer banca y empiezas a observar a la gente a tu alrededor, te concentras en un punto, digamos una tienda de alimentos, observas que hay hombres que cargan bolsas de mandado, algunos otros simplemente traen algun producto, y hay incluso quienes salen de prisa sin nada en las manos; entonces empiezas a inventar historias sobre esas personas, la primer imagen que observas se desvanece ante un futuro sugerido, por supuesto incierto; imaginas que ellos "tienen una vida" y entonces esa primer imagen de la que apenas conservas un ligero detalle despega. Seguramente la señora de tacones raros trabaja de oficinista, en 5 minutos tiene regresar a su trabajo y sólo fue a comprar un postre que comerá al tiempo que coloca sellos sobre documentos tamaño carta y le sonrie amablemente a la gente que acude a su ventanilla; el señor calvo, ese del traje de pana café -no puedo fallar- es un hombre al que le encantan los perros pequeños, seguro tiene un par de pugs y les ha ido a comprar su comida para todo este fin de semana en el que el no piensa poner un pie fuera de casa pues tiene que

entregar una traducción de un cuento ruso para niños, esos otros de seguro son una pareja de hace poco tiempo, pienso que son felices porque aún no viven juntos, cada uno goza de una vida independiente y sólo se reúnen para pasarla bien, no, no es que sea irrelevante su relación, todo lo contrario tienen una especie de mirada complice que sólo pasa durante cuando dos personas son realmente felices, definitivamente es algo que no se puede ocultar, mira, traen una lechuga y quesos para hacer ensalada; ella, la chica delgada con tenis masculinos comparte su departamento con otra mujer, increíble pero ella piensa que comparación con aquella no lo es tanto, a decir verdad, es un poco sobría y hasta hace apenas un par de semanas pensaba que no había felicidad mas grande que la alegría que sentía al mirar su vida, tenía todo lo que había soñado: 3 hijos, un trabajo que le causaba infina pasión, amigos exitosos, y un hombre que la amaba incondicionalmente, al día siguiente su pareja de ocho años le informo via internet que acababa de conocer a otro chica hace 15 días y que esto se había acabado, su vida se detuvo un largo instante, ahora sólo visito el super porque al final de su día seguía sin hambre.

Se le llaman vistas a los primeros modos de hacer cine, son en todos los casos, tomas sin movimientos debido a que las primeras cámaras eran muy pesadas eso provocaba que no se pudieran generar movimientos de la imagen, también sólo contaban con un lente fijo y con éste no se podían hacer acercamientos ni alejamientos. La "vista" es apenas una mirada posada, un guiño que si bien fragmenta una temporalidad no artificializa más allá de sí misma su relación espacio-tiempo, entonces se vuelve profunda la necesidad de la vista es un espectro del algo apenas clasificado, apenas sugerido. La propuesta de Lockhart se puede incluir en este sistema de un cine primario un cine relativo, indiferente a toda sugerencia, pues los trabajadores así como las posibles personas que salen de la tienda de alimentos no están para demostrar que las "opciones" dadas son certeras, muy por el contrario, su efecto sugiere estar exento de determinación, son más que narraciones, recorridos, ritmos semi-controlados que insinúan a su manera trances hipnóticos.

NŌ (2003), es uno de los ejemplos más claros de esta brecha magnética. La película documenta a dos agricultores japoneses (Masa y Yoko Ito), trabajando en el campo. Vemos en principio del filme que los agricultores están al fondo de la toma, del lado derecho primero sale Yoko Ito cargando una pila de heno que deposita en el suelo de suelo del lado opuesto, dobla y sale del mismo lado por el que entró, Masa aparece del lado izquierdo cargando también una pila de deposita en la esquina derecha y también regresa, luego ambos coinciden en la una tercera pila, la de en medio, este movimiento lo repitan hasta que los montones se hacen más grandes (unas 5 veces repiten esta danza). Continúan trabajando cada vez más cercanos a la cámara, esto es, ellos hacen cinco filas de tres pilas de heno. Cada pila en la fila más lejana de la cámara está hecha de cinco brazadas de heno; cada pila en la siguiente fila está hecha de cuatro brazadas; cada pila en la cuarta fila a la vuelta, de dos brazadas; y en la quinta fila, la más cercana a la cámara, cada una de las tres pilas está hecha de una sola brazada de heno. Para la perspectiva de la cámara y por lo tanto en cuanto al espectador también todas

las pilas parecen tener el mismo tamaño y están en una línea irradiada en relación a la lente y la perspectiva.

Después de trabajar del fondo al frente para hacer las pilas, los granjeros regresan a la toma y cada uno con un arado comienzan a extender el heno como si estuvieran tapiando el piso de un color, los agricultores barren con las pajas el paisaje, sacan volando el heno que después regresara como polvo espacial a la tierra, esto por supuesto tiene algo de festivo expuesto por una ley generalmente misteriosa (entre la profundidad y los movimientos hacia arriba y hacia abajo el paisaje parece que "se abre") y le quita la solemnidad que sugiere un día trabajo rural, así el ritmo pasa de lo mecánico a una danza imperfecta, pero tal vez por ello más natural.

Lockhart habla de este video: La palabra, NŌ, significa agricultura aplicada a todo tipo de plantas del campo. El uso que hago de ella en la película es un poco un juego de palabras, puesto que Noh es también el nombre de un tipo de teatro popular japonés. Creo que si vieras NŌ de forma separada a la imagen de la granja, el significado no estaría claro, pero en el contexto de mis imágenes está claro que mi primera referencia es la agricultura. Creo que también tiene que ver con la reciente y radical historia de la ikebana mi interés por la filmación estructuralista.

El término "cine estructural", fue introducido en 1969 por el director e historiador norteamericano Adams Sitney para describir el cine experimental que se realizaba fuera del contexto y también fuera de las tendencias sobre expresionistas y retóricas, el artista Andy Warhol está considerado uno de sus precursores al filmar durante seis horas seguidas el sueño de un hombre en Sleep, Dormir (1963). Nathaniel Dorsky quien ve el cine como un "estado de oración", en Variations, Variaciones (2006). las imágenes se suspenden exclusivamente ante los cambios de luz. Por su parte en Wavelength (1967), Michael Snow, pintor, escultor y uno de los máximos exponentes del estructuralismo, va pausando con zoom una toma que se inicia con la panorámica de un apartamento para finalizar, 45 minutos después, en una fotografía del mar colgada en la pared. Según Sitney, este es un cine que "resalta su configuración formal y cualquier contenido narrativo que tenga es mínimo y subsidiario a su estructura". La duración y la estructura determinan el contenido por encima de la posible narración que generalmente se manifiesta de forma mínima tanto en la trama como en el uso del lenguaje cinematográfico.

El cine estructural aplica los siguientes rasgos distintivos con los que Lockhart parece simpatizar ampliamente: posición fija de la cámara (aunque no necesariamente estática); montaje en bucle o repetitivo; parpadeo o destello; refilmación de la pantalla; el celuloide como materia y no solo como soporte; la proyección como acontecimiento; la duración como dimensión concreta.

Ciertamente la proyección como acontecimiento apela a una toma de sentido cuyo riesgo y también potencia es limitarse a la situación, hay un campo de energía -película-espectador-película- y al mismo tiempo un icono en donde se ve exclusivamente lo que hay, No más. Esto para hablar de la duración como dimensión concreta. En tanto el montaje repetitivo es su efecto tal vez orgánico, espiritual, es el respirar de la cinta en sí misma lo que la hace no sólo ser una imagen en movimiento sino un organismo con respiración propia, es también en este sentido una especie de invocación a partir de mantras que responden sólo a sí mismas. Rasgos que quedan de manifiesto en el cuerpo fílmico de Lockhart, un mundo de imágenes complejas y poéticas, que somos incapaces de desentrañar en este "ir más allá" en cuanto a cómo funciona nuestro acelerado pensamiento, lo simple paradójicamente se nos muestra como algo incógnito. Lockhart como Duchamp parecen enunciarlo: mantente en lo simple.

Biblioteca de Posgrado en Artes y Diseño
FAD
UNAM
Academia de San Carlos

Hay una implicación mayor en lo simple que va más allá de hacer sólo nada y eso se trata de una hospitalidad primordialmente con el presente, un pacto con, en instante por muy longevo que éste sea, un estado de centrarse en lo que hay aquí y ahora, se trata de ver lo que ven los ojos y no añadirle algo que no está allí, de escuchar lo que detectan los oídos y no agregar tonos imaginarios. Los videos de la artista norteamericana aparecen como un inmenso y suntuoso resto fragmentario de una "ida" de campo, donde las imágenes nutridas de su color, textura y formas, es decir de cualidades y no de ideas, brillan como destellos de un mundo directo que ninguna lógica vendría a empañar ni a destruir.

Tal vez. Un mosquito de agua te hablará de algo que está más allá de tu alcance te contará cómo posa sus pies en el charco te seguirá hablando sobre cómo deslizarce sobre la superficie líquida. Pero si alguna vez él pensara lo que haces sólo se hundiría.

Al parecer también la lógica o pensamientos de las personas que participan en los videos de Lockhart desaparecen, nada sabemos de lo que están pensando el par de agricultores en tanto que hacen su labor, en este acontecimiento nada, nada, solo el deseo de existir. Lo simple aparece aquí no ostentando grandiosidad sino plenitud hay por ejemplo en No, un trabajo cromático que se apoya en las calidades de luz registradas junto con los sonidos ambiente de gorjeos de aves, el mundo en este sentido no puede ser representado, ya que es en sí mismo siempre y ya una representación: el espectáculo es la realidad misma. Lockhart se toma de la mano con Jean Francois Millet, el pintor francés de la región de Normandia, ambos en su trabajo artístico honran en la vida y las ocupaciones diarias -tanto cotidianas, como de trabajo- de las personas que habitan su comunidad. Les Glaneuses (las espigueras) de 1857, tal vez su pintura más conocida, en primer plano hay tres mujeres agricultoras inclinadas que atentas simplemente "pizcan" las hierbas en medio del campo; Le Depart pour le Travail (el camino al trabajo), 1851, una pareja de agricultores caminando, él carga un arado sobre el hombro, mientras

que ella lleva colocada una canasta al revés sobre su cabeza, , Le meridiem (La siesta) ,1866, una mujer y hombre duermen sobre una pila de heno, en segundo plano otra pila de heno y una carreta con dos bueyes.

Ambos artistas ponen en práctica lo común, algo mas allá el documental, o digámoslo de otra manera algo mas acá, en el sentido de su inmediatez de su escaso continuo visual. Es una zona verosímil. Hay un placer potencial en el hecho de ver las imágenes sin demasiado significado, y sin demasiadas grandes ideas. De esta manera lo común se vuelve una comunidad algo que sucede sin preocuparse de la veracidad de los años, algo que se da en el trabajo en colectivo y en la dinámica de la interacción con otro cuerpo. Lockhart hace notorio el uso de este sistema en su producción:

"No nací en una familia de artistas en el sentido tradicional -no del todo. Vengo de la clase trabajadora, en un pueblo pequeño. New England. No fui a un museo de arte hasta que tenía los veinte. Pero creo que mi familia me produjo mucho efecto en lo que hago y en por qué lo hago. Por supuesto hay épocas más que malas, pero normalmente encontramos un camino para dar la vuelta a las malas situaciones y convertirlas en una comedia. Era un poco como un circo, con una enorme familia como casting. Había muchos dibujantes, cantantes, actores, cómicos, y outsiders que a menudo acababan enganchándose en el acto. Mi familia tenía un truco para hacer que cualquiera participara. La importancia de un público y un director detrás de la proyección estaba muy clara para mí desde muy pronto. Con lo que podemos decir que mi familia me proporcionó la habilidad de iluminar un proyecto y, supongo, de conseguir que la gente forme parte de las cosas. Esto está relacionado con mi trabajo, obviamente. Me gusta darme cuenta de ello".

Teatro Amazonas de 1999 es una pieza filmada en Manaus Brasil en una ópera con el mismo nombre (que descubra través de Fitzcarraldo de 1982 de Werner Herzog), la artista convoca a la gente de la comunidad a formar parte de este video sin paga, exclusivamente con el deseo de querer participar. Filmada en 35 mm la toma fija muestra la panorámica del teatro desde el escenario, por lo cual los espectadores pueden ver las butacas y los palcos con gente sentada en ellos y al parecer pendiente de lo que pasa en el escenario que nunca se revela del todo, salvo por el sonido en off de una pieza musical de vanguardia de Becky Allen, un audio estridente y sumamente repetitivo hecho en base principalmente de instrumentos de viento, esencialmente un decrescendo en una sola nota. La pieza musical esta pensada desde su inicio para ser complementada con los sonidos incidentales del público después de un periodo de tiempo de escuchar el mismo audio, en ese momento el audio producido cede su incidencia a lo que se produce ambientalmente.

La cámara y con ello la autora parece estar varada en medio de dos mundos, el filmado y uno más contrapuesto (los que miran el filme de la gente filmado) que observa a aquellos y a su vez ellos a los otros, es contundente en esta cinta que la relación sujeto-objeto es ambigua, lo que vemos nos mira, y no sólo insinúa hacerlo sino que entre ambos mundos una sensación de incomodidad del momento íntimo que está indisolublemente unida a nuestro conocimiento de una puesta en escena explícita. El film es visto en la oscuridad de un cuarto, pensado para ser reproducido a su vez en una sala de cine, en donde cada espectador permanece a su vez semi inmovilizado, fijado por un sencillo e hipnótico cuadro de luz, semi sonámbulo, pero rodeado por la presencia de los otros. Teatro amazonas, expone la mirada del otro. La inicial impresión es un orden de inmovilidad, pero poco a poco se empiezan a encontrar incidencias entre los movimientos de esta parte del teatro y la de enfrente (nosotros) enfocados a las pequeñas escalas de los incidentes azarosos.

La artista entrevista junto con un antropólogo a miles de aspirantes, de los cuales selecciona a 308, el número de butacas disponibles para abarrotar la sala. El resultado es una cinta de treinta minutos aproximadamente, que por un lado nos induce a registrar el más mínimo detalle y gesto que se encuentra en el público de filmadoa. Por otro lado, plantea en última instancia, una tarea imposible de lograr en su totalidad. Después de todo, el número infinito de pequeños movimientos y sucesos dentro de este "cuerpo público" nunca puede ser completamente comprendido por nuestros sentidos. Por el contrario, cada visión constituye una experiencia nueva y única, que nos deja con un conjunto diferente de datos percibidos.

Es importante destacar una vez más "el número infinito de pequeños movimientos", acontecidos pero en muchos casos imperceptibles. Toda esa miniedad actuando como un múltiple pero a su vez único movimiento ligero de la situación, como su respiración interioro una imagen táctil, pienso por ejemplo en todas los pequeños balanceos del mar que al final concluyen con eso que llamamos mar, o las partículas unidas que en un momento chocan y forman una nube gris, así se entiende el sentido de comunidad de una obra como la Lockhart, que "hace casa", logro que para Bachelard es lo mismo que hacer cosmos, de hacer gestos dentro de un gran flujo. El espacio concentra entonces en un mismo todo, a las cosas, a los gestos y al horizonte de un mundo, acorde con la imagen de un cosmos en miniatura.

En la casa se entrelazan los espacios, se traen cosas del exterior para decorarlo, desde objetos básicos como un colchón, un refrigerador o una estufa hasta recuerdos inútiles de viajes o días festivos, en la casa se unifican todos ellos y adquieren poco a poco un mismo valor más allá de su costo monetario. La casa es un cúmulo de acontecimientos múltiples, es un punto de reunión como cuando se reúnen los jugadores de un equipo de fútbol para planear la siguiente jugada. Sin duda, la obra de la artista norteamericana tiene ese "aire de familia", el momento de revelación de las peores y mejores cosas reunidas en ese mismo espacio, felicidad y tristeza, desesperación y pasión, indiferencia y atención de quienes la habitan, en la casa se proyectan ambos lados, la recepción o sala siempre dispuesta para alguna visita, limpia y bien decorada, con un olor y temperatura muy agradable que de entrada conquista; pero también el tiradero de los closets, del espacio de debajo de la cama, del cuarto de los objetos de limpieza, de los ricones de las telarañas, del registro de color del sol sobre las paredes con polvo que nadie quiere ver. Ocuparse

del mundo exige también mucha paciencia. Hay una especie de antro-topo-logia en términos de práctica de trabajo en el terreno, que a Lockhart la lleva a permanecer grandes temporadas en los espacios de filmación, su obra es siempre fruto de una minuciosa investigación, nunca del encuentro casual o de una visión simplista de los procesos que decide filmar, entonces la elección sobre los lugares, la hora del día y los personajes se vuelve una precisión en su trabajo, para Double Tide (doble marea), 2009 la artista escoge filmar a la recolectora de almejas Jean Casad, Sharon escribe sobre su encuentro: Desde que conocí a Jen fue una especie de golpe, porque cuando estaba haciendo Lunch Break, ella vivía cruzando la calle donde vivía yo -aunque cruzando la calle quiere decir algo así como al otro lado del bosque. -En la biblioteca-, estuvimos buscando los mismos libros, y entonces estaba ese libro, llamado algo así como «un día de trabajo», o «la labor de un día». Y allí estaban esos hermosos esbozos sobre los pescadores. Ella los había dejado allí, yo no sabía que era ella en esa época, y los colgué en mi nevera, meses después, me enteré de que eran de ella, con lo que teníamos ese hilo común. Por lo tanto, cuando nos conocimos fue muy natural.

Jen es también una artista, con lo que hablábamos mucho sobre pintura. Courbet, Turner... Muchos pintores. Especialmente, me gustaba la niebla. Cuando filmamos, el director de fotografía, tras la primera toma del amanecer, estaba muy descontento. Dije que era genial, que era perfecto... El dijo: «sí, si no quieres ver nada durante veinte minutos...». Dije que era perfecto, puesto que toda la película trata del acto de ver. De que ella vea algo que nosotros nunca vemos.

Double Tide, está compuesta por dos planos secuencia cada uno de 20 minutos que muestran la labor de una recogedora de almejas: en el primero, cuando el día aún está brumoso y la trabajadora se adentra hacia la costa, remueve el lodo o el agua y va depositando los moluscos en unos cuantos canastos; el segundo, cuando el sol se está poniendo donde ella regresa poco a poco, hasta salir de nuevo del cuadro. En la primera toma durante la primera hora del día la marea está baja y en el segundo registro justo al final del día, el agua cubre de nuevo las piedras húmedas y el lodo que se reconoce en la primera toma. Se supone que hay un momento del año donde estas condiciones se producen dos veces al día de ahí el título de doble marea.

Como en los anteriores videos, Nô o Pine Flat, la artista registra una vez más una actividad profundamente solitaria, pasiva aunque no por ello sin actividad. Porque el cine permite a través de su movimiento y sobre todo de su tiempo hacernos capaces de trasladarnos en el seno de su subjetividad. La aportación de lo matérico del celuloide, decir pinta, como decir anochece, la atmósfera, la calidad de la luz, los sonidos, la niebla, el hecho de que en Double Tide en algunos momentos no puedes ver, apenas el tiempo pasa, y este decir del exclusivo paso del tiempo como cuando se anuncia que ahí nada pasa o se sugiere que se ha perdido el tiempo, o que hay un tiempo muerto, cuando es todo lo contrario. Como si sumergirse en este paso nos ausentara de todo, porque nos limitamos siempre a pensar que algo empieza y que debe acabar siempre. El paso entonces es el trance, se trata de no luchar contra ello, de sólo entregarse.

Ahora bien, el hecho de que la mayoría de las cintas sean filmadas desde un plano estático.-como la pintura- permite que los espectadores examinen cada área del cuadro e impide que la gente se convierta en un espectador pasivo, en ese sentido la imagen posee dos virtudes: visión y tactilidad, constantemente oscila entre lo abstracto y lo concreto. En esto concreto que es la lectura del tiempo sobre la imagen en sí misma se encuentra la clave de su obra: la densidad temporal, la sensación de que estamos siempre ante la misma imagen pero, a la vez, que en sus márgenes todo se nos escapa inevitablemente. Reconfigura nuestra visión de quietud, la delicada estructura de la cotidianidad; el tiempo indicando, una actividad ordenadora, dada, que más bien evita el entendimiento, la imagen muestra y sin embargo parece también ausentar.

Lockhart respira, respira profundo. Está respirando -como escribe Clarece Lispector-. Arriba y abajo. Arriba y abajo. ¿Cómo respira la ostra desnuda? Si respira no la veo. ¿Lo que no veo no existe? Lo que más me emociona es lo que no veo y sin embargo existe. Porque entonces tengo a mis pies todo un mundo desconocido que existe pleno y lleno de rica saliva. La verdad está en alguna parte, pero es inútil pensar. No la descubriré y sin embargo vivo de ella.

Respira, respira, se alenta, se hace un ser vivo, una burbuja dentro del agua hervida. Un ritmo suelto. Lockhart afirma que se sabe como director lo que quieres, pero la película siempre es más inteligente que tú, la película dice que no, la película dice que hay algo más aquí. Ese "algo más" viene de lo que es descubierto durante su ejecución.

Goshogaoka (1997) La película comienza un telón de fondo y un gimnasio vacío, luego el sonido de un ejército marchando encima esa duela, aparecen poco a poco adolescentes con uniformes deportivos rojos y azules, forman filas y luego grupos, de repente las niñas corren delante de la cámara y va desapareciendo, regresan a escena y empiezan los movimientos de calentamiento y entrenamiento con y sin balón. Todo lo que lleva a cabo con gran disciplina y con movimientos simétricos. Lo que al principio parece ser un programa de entrenamiento se convierte en algo que se parece más a bailar una coreografía. Pero a medida que el filme avanza se notan los estilos individuales de las jóvenes, la precisión del intento coreográfico expone sus propios errores, a alguna niña se le escapo el balón, otra se volteo allado equivocado, un par más se retraso un paso, etc.

El espacio, llamémosle escenario, se vuelve una sola figura, lo masivo actúa como un poder de repetición que revela microvariaciones de la constante tal un remolino dentro de otro remolino. Brazos levantados como cabezas de focas tomando el sol, balanceándose de un lado a otro con un pequeño encendedor en la mano o la pantalla del celular prendido, gestos diversos aunque bocas abriendo y cerrándose, abriéndose y cerrándose con las mismas pausas, hablando de lo mismo, el poder de la coincidencia. He pensado en este escenario: un día apenas soleado, un restaurante elegante, tal vez el Café Brenner, en las esquinas de Karlstrasse y Mathystrasse, las mesas casi en su totalidad llenas, sobre los manteles blancos platos con galletas, algunos thés, pero en su mayoría capuchinos y pasteles individuales, sobre las sillas rojas, gente sola leyendo un libro, parejas compartiendo la información sobre su día y otras también indiferentes, una mujer de alrededor de 35 años que ha viajado de un continente a otro para encontrarse con un hombre especial; unas pocas familias que vienen a pasar la tarde después de recoger a los niños del colegio, una abuela que festeja su cumpleaños y que

debajo de su abrigo ha metido de polizonte a su Erizo Hans, de poco en poco lo alimenta con trocitos de muffin. Cada imagen de las mesas registra una actividad diferente un movimiento singular que no se puede ni adelantar ni retrasar, todos están dentro como en una gran pecera, posada en el concreto de la banqueta, ésta no se dirige a ningún lado y tampoco tiene amenaza de hundimiento, es agradable a la vista porque dentro parece que el aire no afecta, nada la aventará sobre las rocas, sus movimientos permanecerán honorables, en ella todos tenemos el tamaño correcto para entrar o salir en el momento en que así lo decidamos. Por un instante el sol es un poco más intenso y atraviesa los grandes cristales de las paredes, parece que su difracción vuelta fragmentos de luz tocan a cada uno de los comensales: sus dientes, su saliva, los tenedores, los ojos grises, los botones de sus blusas, las joyas. En un mismo segundo todos, absolutamente todos sin planearlo cogen un bocado y lo introducen a sus bocas con una cuchara; el tiempo pareció -y sólo eso- detenerse a contemplar la pecera, pero parece que nada de esto es cierto. La puerta de la entrada se abre y

el hombre con sudadera azul marino aparece.

milan kundera

Paul Celan →

Nuevo | Responder | Responder a todos | Reenviar | Eliminar | Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

-----Ursprünghe Nachricht-----

Gesendet: Dienstag, 21 Mai 2012 um 17:14:30 Uhr

Von: "mona e" <en@hotmail.com>

An: "roberto de la torre" <rb@gmx.de>

Betreff: RE: Aw: RE: RE: ensayo

Estimado Roberto:

Es un pequeño acercamiento a tu trabajo, una versión que tal vez encuentres llena de faltas de ortografía y "errores de dedo" que decididamente sin más evite revisar dos veces, se me hace honorable exponer con dignidad nuestros propios accidentes, como una olla abollada que todavía nos negamos a tirar. Hace algunos días platicaba acerca de las advertencias de los textos, cuando por ejemplo se les sugiere a los lectores que en los próximos párrafos no van a encontrar ni certezas ni claridades, no más que vagabundeos, habrá sin duda quienes piensen que esto es entonces un absurdo o un disparate,

■ Messenger

[Iniciar sesión en
Messenger](#)

[Página principal](#)

[Contactos](#)

a ellos, sin duda, no los podríamos contradecir,
habrá, desde luego,
un espacio a quienes dejarles la ortodoxia de esas verdades
inequívocas e irrefutables,
alguna conversación pasajera contigo
me inclina a pensar que este no es éste ni tu caso ni el mío.
Si, te decía,
hablaba de las dedicatorias y de los prólogos,
sobre esa necesidad de explicar de cómo,
desde dónde y con qué modo extraño algunos libros han sido compuestos,
textos que sin duda pueden parecer un caos
o el resultado de haber echado unos dados al azar,
entonces recordé a un gato,
a uno llamado Murr,
un felino que decide escribir un texto sobre la vida,
así de inmensa es su empresa!,
en fin,
el libro llegó a manos de un editor quien de entrada notó algunos fragmentos que no eran de
la historia,
que pertenecían a otra historia,
al final de unas exhaustivas investigaciones el editor averiguó lo siguiente:
cuando el gato Murr escribe sus opiniones sobre la vida
sin andarse con rodeos hizo pedazos un libro escrito por su amo el maestro Johannes Kreisler
¿en donde más podría haber obtenido hojas y tintas

Nuevo | Responder Responder a todos Reenviar | Eliminar Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

sino en el escritorio del amo,
recordemos que los gatos no tienen dinero para negociar la compra-venta de material de escritura?,
el felino utilizó estas hojas para escribir o bien como papel secante,
estas hojas quedaron en el manuscrito del gato
y por equivocación fueron impresas en el manuscrito
hasta formar parte de él gracias al vandalismo literario de las garras del gato,
creo sin ánimo de tener la razón que alguna conexión entre Murr y tu se asoma,
no de una manera concreta por supuesto,
tal vez con todas las equivocaciones posibles como sí se estuviera celebrando algo, en el fondo, ¿qué?:
tal vez el placer que sale al encuentro de un grupo de videos recién hechos cuando acababas de regresar de una residencia en Japón,
los cuales mostraste amablemente en una clase de arte
cuando aún era estudiante hace ocho diez atrás.
Nuestra vida se lleva a cabo entre la pasividad y la actividad,
entre lo que creemos con toda arrogancia conquistar
y lo que es dado con un comportamiento más sencillo,

■ Messenger

Iniciar sesión en
Messenger

Página principal

Contactos

lo que somos depende de la actividad que liga los distintos elementos, incluidos nosotros, somos como contagios de energía, de movimiento, de calor o transferencias de cuerpos, la vida que no se sitúan nunca en un espacio particular, ella pasa rápidamente de un punto al otro (o de múltiples puntos a otros), como una corriente o como una suerte de toque eléctrico.

Algunas veces solo basta con bostezar, peregrinar o con empuñar la mano y esparcir bicarbonato de sodio con vinagre en ella para que algo se sugiera (Chemical lava, 2000), eso es todo;

¿Sucede algo más?

¿Tendría que suceder algo más?

¿Hacer arte supondría hacer siempre más?

¿Hablar y escribir de arte debería ser siempre un hablar de más?

Hay algo que sin entenderlo totalmente forma un puente entre nosotros y el mundo al que decididimos pertenecer,

entre ese universo relativo y entre eso que hemos nombrado arte, entre dos diferentes corporeidades o masas también de emociones , tal vez un compromiso que rompe todo sentido de propiedad y/o individualidad.

En la parte de atrás de la portada de tu libro De la mordida al camello escribes:

si tuviera que intervenir un coche escogería una limusina, quitaría la parte del centro

y la volvería a unir para convertirla en un auto cualquiera, acaso me pregunto si este enunciado apenas descubierto,

Nuevo | Responder Responder a todos Reenviar | Eliminar Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

apenas insinuado y casi desapercibido produce por así decirlo un acontecimiento orgánico con el mundo y con tu trabajo artístico, pasar de lo más suntuoso y privilegiado a lo más sencillo o normal, entonces un pequeño poema, un haiku de Bashô me viene a la mente: con ser verde, le bastaría ya al pimiento, sí, por un lado pienso en una declaración de principios pero también en el humor que ofrece tu trabajo, no el humor negro o la crueldad sarcástica que nos da el mundo del espectáculo, sino aquel humor en el que asoma la ternura, una sonrisa ligera en el que se sabe que no hay éxito ni vencedor alguno, Tatami, 2002 es un video que documenta una acción que involucra el tiempo y el espacio pero también el emprendimiento de una tentativa sin perspectivas –porque desde un principio sabes que no hay ganancia– aunque no por ello es carente de sentido ni conocimiento, el evento se explica de la siguiente manera: te paraste sobre la superficie de un tatami (un tapete de fibra natural japonés), estabas si no

• Messenger

Iniciar sesión en
Messenger

Página principal

Contactos

mal recuerdo vestido playera blanca y un pantalón holgado casi como un principiante que practica artes marciales o tal vez un campesino; la imagen de cosechadores recolectando sus alimentos no deja de seducirme, es porque pienso que agacharse a arrancar los frutos o las verduras también es como la reverencia

(como las gracias al mundo por dejarte posar sobre él, simplemente estar) que se hace cuando te preparas y cuando terminas la meditación en los Zendo, aunque como bien sabemos

la meditación no sólo es un privilegio de los templos, en realidad en cualquier lugar se puede meditar

así cada parte del mundo en sí es un lugar sagrado que nos permite posarnos y hacer un sin fin de actividades;

mucho de la meditación tiene que ver con la aceptación de que por ningún lado somos seres superiores en relación con cualquier otro

y esta anulación del ego anunciada no es una negativa, es más bien un acto de convivencia, un verbo: habitar.

Parado sobre el tatami con tus ropas blancas

te inclinaste y empezaste a recortarlo con unas tijeras,

y cada pedazo lo guardabas en el interior de una bolsa que cargabas al costado,

el objetivo principal era recortar todo el tapete sin que de ninguna forma dejaras de pisarlo hasta formar una especie de islote lo más mínimo posible apenas para soportarte

en donde aún pudieras mantenerte de pie sin caer

y sin tocar directamente el piso,

sí, una isla que apenas te sostuviera

Nuevo | Responder Responder a todos Reenviar | Eliminar Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

que en realidad debido a su tamaño denunciara a través de tu balanceo tu propia falta de firmeza y al mismo tiempo tu propio desierto, un desierto que ni tan siquiera intenta vencernos, maravillosamente su propia oscuridad e inseguridad nos pone nuevamente de pie. Hay millones cosas que están ahí y siempre ahí, no obstante estemos inclinados o de pie. Definitivamente el encuentro en nuestra vida de ese organismo que se llama arte y del que sólo somos una especie de célula con un movimiento particular porque en el fondo sabemos que forma parte de algo más allá incluso de nosotros mismos denota nuestra manera hacer mundos cotidianos. La relación entre el arte y nuestra manera más inmediata de comportarnos con las cosas del día a día en definitiva sucede, me viene a la mente la conversación que tuvimos aquel día en que te encontré en la calle y me acompañaste a pasear a Urs, hablamos un poco de budismo y también de esa extraña y poco demostrable relación entre el arte y la vida, luego me encontré con este cita tuya:

■ Messenger

Iniciar sesión en
Messenger

Página principal

Contactos

Siempre he pensado que el arte es una especie de pasaporte que te da la oportunidad de interpretar

y jugar con las diferentes realidades y con tu propia experiencia.

Me gusta jugar, me interesan los procesos creativos,

disfruto mucho hacer arte, estar creando me hace

sentir que estoy vivo, que estoy aquí y ahora, así concluyes

Y pienso como hay partes del mundo que se introducen en tu maquinaria

como una piedrita que entra al azar

y cambia el ritmo de los engranes,

o a la inversa tu siendo una piedrita que cambia la maquinaria de lo que te rodea,

49 sillas y una cerveza, 2002,

es un video que documenta una acción

en la que tu le pides a los asistentes convocados al evento la silla en donde están sentados

al mismo tiempo destapas una botella de cerveza que terminas por beber,

de una a una con las sillas vas construyendo una estructura piramidal hechiza

(este termino siempre me ha seducido porque es algo entre mal hecho

y al mismo tiempo un depositario de fe,

por el cúmulo de energías que se generan en ese el logro mal acabado,

diría, tanto como la dedicación con la se hace un hechizo)

con la torpeza y el miedo propio no de un profesional

empiezas a escalar la montaña de sillas

con el fin último de colocar la botella de cerveza vacía

sobre una caja de aire acondicionado que está colocada en el techo.

Nuevo | Responder Responder a todos Reenviar | Eliminar Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

Cuando un objeto deja de ser funcional, generalmente lo ponemos de lado, cuando no hay bote de basura, lo dejamos –según sea el objeto- recargado sobre la pared, encima del borde de una ventana, debajo de una silla, exactamente al lado de una pata, o simplemente se queda en suelo, estamos acostumbrados antropológicamente a producir caminos, se diría en otro sentido a hacer espacio a rodear nuestro propio cuerpo de espacio, una tribu nómada de la región de Argelia acostumbra girar con las manos abiertas en mismo eje su cuerpo antes de decidir establecerse en un sitio, en cada vuelta la persona va dejando sobre el suelo de uno a uno sus objetos personales: ropas, collares, herramientas, etc, una vez en el suelo cada objeto suelto es acomodado encima de una roca casi del mismo tamaño que el objeto suelto, es decir, si se deja un anillo, éste reposara encima de una roca pequeña, en cambio si es una morral, la roca que se elija será de mayor tamaño; no existe ninguna información de porqué este ritual es tan preciso en relación a las medidas,

■ Messenger

Iniciar sesión en
Messenger

Página principal

Contactos

pero me hace pensar que aún sueltos o tirados los objetos tienen un lugar particular en el mundo
y el hecho –aun desde su abandono mismo- de poner atención de ese sitio ya los hace descansar sobre su lugar indicado,
aquel en el que necesariamente tienen que permanecer aún a costa de tardar minutos en la búsqueda de la piedra idónea
o de la construcción de una tarima para alcanzar el ventilador;
una labor que pareciera en esencia ser un absurdo o contradicción
¿por qué tardar tanto tiempo para buscar una piedra o porque construir una tarima con tanto esfuerzo sólo para colocar una cerveza en el techo?
pero que guarda en el fondo algo de profundidad y sentido
¿entonces qué es lo innecesario?
Antes de estudiar estudiar zen una taza de té es solo una taza de té,
después de años de práctica de zen
una taza de té sigue siendo simplemente una taza de té,
algo en definitiva ha pasado en ese recorrido para que la taza siga siendo solo una taza,
algo ha cambiado para que los objetos sigan siendo lo mismo,
el devenir actúa sin notar tan siquiera su presencia,
aquí no tiene importancia en principio el qué o cual objetivo, sino su facticidad.
Inicio y fin de una vuelta, 2000,
es una acción que registras con dos cámaras de video,
realizada en el cráter del volcán Parícutin,
recoges una piedra al azar y das la vuelta alrededor del cráter
luego al regresar al punto de inicio vuelves a colocar la piedra en el lugar que la tomaste,

Nuevo | Responder Responder a todos Reenviar | Eliminar Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

desconozco si te interesó dejarla exactamente en el mismo lugar como evitando cualquier huella de movimiento, o sólo fue un punto de fin y comienzo y la precisión poco importó, saberlo tampoco me parece lo fundamental en esta acción, no obstante la idea de un inicio y un fin igual y al mismo tiempo distinto por el gasto efímero de energía no evaluada nebulan en tu trabajo como una suerte de historia no vertical sino circular, esas historias que parecen contarse o repetirse hasta el infinito, aparece por lo demás la posibilidad plural y relativa de lo incorporé y con ello un reconstruir en sí un testigo de esa invisibilidad; esto es porque el giro lo que hace es generar la sensación de estar abierto y al mismo tiempo construye una hipérbole que gira sin especificidad, ello me parece un guiño dentro de tu producción artística, también sucede algo similar en Apples 2003, una acción que realizaste en Polonia, había un mantel negro sobre una mesa, una vajilla y una cantidad considerable de manzanas, te pusiste de pie frente a ella y entraste en la parte de abajo, inclinado sujetaste con las manos echadas hacia atrás el mantel

■ Messenger

[Iniciar sesión en
Messenger](#)

[Página principal](#)

[Contactos](#)

y lo jalaste poco a poco en el mismo sentido de tu caminata a gatas,
sin soltarlo pasaste por debajo de la mano
mientras las cosas iban cayendo una a una de la mesa,
una vez afuera dándole la espalda a la mesa trepaste en ella
y te volviste a poner de rodillas
continuaste jalando el mantel
de tal manera que al término de la acción el mantel permanecía en el mismo sitio en el que
comenzó:
puesto sobre la mesa, pero ya sin nada encima de él.
Aceptemos por lo menos que durante un tiempo ese espacio así:
con su propia confidencialidad.
A veces me da la sensación de que hay un mundo cauteloso,
reservándose para sí mismo,
entonces todo ese espacio se vuelve un depositario de acontecimientos vanos pues no produ-
cen cambios,
dejan al mundo intacto a costa incluso en su propio cambio
aceptemos durante un tiempo este mundo errante, sin fin.
Tembloroso y al mismo tiempo sugerente
Temblar es vivir enteramente
En el video Acapulco Jumping, 2003
Se observa a contraluz un hombre que toma paulatinamente impulso y fuerza
desde un trampolín,
pareciera que la persona va a saltar en cualquier momento
aunque esto nunca sucede.

Nuevo | Responder | Responder a todos | Reenviar | Eliminar | Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

Hay un universo latente, un respirar que va más allá de nosotros
un mundo despierto y otro dormido,
en las calles unas ventanas abiertas de frente al sol y otras cerradas
una mesa lista para comer y una alacena que atesora los trastes,
unas fotografías reveladas y otras conservadas por siempre en un rollo de negativos.
Titilamos como señales interestelares de un hotel garage.
Te confieso que a veces no sé de que hablar o escribir,
Hoy por ejemplo no recuerdo lo que vi ayer,
a veces pasa que estamos convencidos que suceden grandes cosas,
magistrales, pero que con el paso de los días, las horas, o incluso los minutos
nos parecen sólo estupideces, seres burlones,
que incluso se ríen de nosotros,
no reconocemos esas existencia empero creo que tu trabajo parece admitirlas
con un profundo respeto que comparto.
Y así, aparece una especie de ligereza una suerte de Penalti sin portero.
A veces se piensa en un objetivo
y es ahí cuando toda acción alcanza su vuelo mas rasante,
se domestica todo,

■ Messenger

Iniciar sesión en
Messenger

Página principal

Contactos

pero ya sin portero, pienso, que simplemente se demanda una sonrisa o un a abrazo y se desanuda toda pretensión.

Y pienso que me gustaría platicar contigo de tus proyectos que jamás se realizaron (tus penaltys sin portero)

pero que no por ello dejen de estar viviendo como ladrones que huyen a toda velocidad de nosotros.

De pronto:

de la nada comienzan los silbidos,

de unos metros a otros, escuchándose entre sí

y dejándose callar en el momento exacto para hacer una especie boomerang sonoro que

rodea algunas calles del centro histórico del Distrito Federal,

la gente continúa silbando como celebrando algo,

de pronto nuevamente el silencio.

Es necesario –me pregunto y te pregunto también-

si es prudente evitar esos caminos del azar donde nos perdemos incapaces de distinguir lo esencial de lo accesorios?.

Sabemos, en cambio, que algo queda siempre sin contarse, sin silbar.

me imagino un sin fin de actos tuyos perdidos en la ciudad

acerca de los cuales ni yo ni nadie nos enteraremos jamás,

en este caso me emociona de sobremanera pensar

que en este mismo momento alguno de ellos ha está sucediendo

como un acto ingenuo del desapreder

porque quizas tampoco tenga la necesidad de ser comprendido.

en ese mundo possible, sin más,

Nuevo | Responder | Responder a todos | Reenviar | Eliminar | Correo no deseado



ensayo

Para ver mensajes relacionados con este, [agrupar mensajes por conversación](#).

Entrada (2)

Carpetas

Correo no deseado

Borradores (16)

Enviados

Eliminados (23)

Resultados de la búsqueda

[Nueva carpeta](#)

Vistas rápidas

Documentos (2)

Fotos

Marcados

[Nueva categoría](#)

te imagino sentado en forma de galleta de pretzel.

Agosto en Karlsruhe, 2012.

Quedo a la espera de tus comentarios.

Abrazos

Mona

>

>

>

>

Intermedio

Antihéroes sociales

Lista:

Desnudez

Proximidad

Específico

Particularidad

Rebote

Traslación

Escondite

Disciplina

Gesto

:esta es una lectura que empieza con dos puntos suspensivos porque antes hay un antes, una historia no contada, una historia que permanece siempre atrás, im-posible, semejante a la mirada impracticable de lo que hay detrás de nuestra cabeza, un absurdo girar como el perro que pasa horas persiguiendo su cola y luego se echa a dormir (Sí, definitivamente he pensado que esta acción sería una especie de obra, algo así como una declaración de principios o el incipiente señalamiento de un haiku.) Siempre hay un antes, aunque a decir verdad no sé precisamente cómo y en dónde localizarlo. También existen mundos

maravillosos que nunca llegaron a ser, así lo afirma el artista Paúl Thek. Existen inclusive y sobre todo personajes que se pierden en las estructuras narrativas tal como lo describe en su ensayo sobre Los ayudantes Giorgio Agamben, personajes sobre los que una vez terminada la lectura, el video, la obra o la película no llegamos a saber nada más sobre de ellos, personajes que rodean, mejor dicho que mero-dean, meros errantes, meros accionadores de sitios, sin especificidad, equívocos; seres que siempre se olvidan al final de la historia cuando los personajes principales tienen su especie de felicidad para siempre: Ellos son “un menos en la historia”, de menor importancia incluso en referencia a los personajes malvados del cuento; porque siempre sabremos el final de los polos radicales, llamésmoles también exhaltados, evidentes: el bueno y el malo, sin embargo no nos preocupamos por el intermedio, ¿que hay dentro en él? ¿es que acaso es importante percatarnos de su presencia o es en su desentendimiento donde está cumpliendo su función?, como aquél actor de teatro japonés -el más difícil de todos-, el que tiene como única misión desaparecer en la narración, ser como un invisible dentro del escenario mismo. Agamben los describe desde la literatura como aquellos personajes que no entienden nada, que no tienen “instrumentos”, que se limitan a hacerlo, no hacen más que combinar tonterías con chiquilladas, son molestos y encima a veces descarados y lascivos, sin embargo son observadores atentos, Así, algo en

ellos, una gracia imprevista, o una cierta matemática jactansiosa testimonia acerca de su pertenencia en el mundo complementario, aluden así a una ciudadanía perdida o a otro lado inviolable. En este sentido nos dan siempre una ayuda, aun si no alcanzamos a definir de qué clase. Dentro del campo propio de las artes plásticas también existen este tipo de antihéroes, ayudantes que una vez terminada la obra son verdaderos ceros a la izquierda, en consecuencia existen aunque no hayan sido pensados de antemano por sus constructores, no son sino anónimos que hacen funcionar nuestras maquinarias específicas y que sin los cuales la obra no estaría ni tan siquiera empezada. Pensemos por ejemplo en las diferentes esculturas que el artista, poeta, matemático y también ranchero Bruce Nauman (Indiana, Estados Unidos, 1941) produce a finales de los años ochentas, el artista pone en evidencia parte del proceso de la técnica propia de la escultura en vaciado, dejando las rebabas de los contramoldes; de esta manera no se limita de depurar el acabado de la pieza, sin menos, la construcción de la pieza se muestra al desnudo, no ocultando de ninguna manera su condición escultórica. Su obra en conjunto desnuda la materialidad más evidente de la obra, no responde a cañones de identidad sino a la simple diferenciación que ofrece lo más mundano. En ese sentido también podemos decir que es un proceso de una radical proximidad entre el espacio y la corporeidad tanto del medio en sí como en el propio

cuerpo del artista; porque fundamentalmente el trabajo de Nauman es un recorrido a través de la dinámica que ofrece el sentido de lo escultórico, la materia en contacto con lo real; la forma que siempre deviene de lo formado, de lo dado; en un trabajo con tales características se entiende el sentido e interés constitutivo de lo tácito, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que lo distingue, por ejemplo, de la artificialidad, de la frivolidad y depuración, aunque también, sin dudas es profundamente irónico en el sentido original: proviene de la palabra eíron, eironeía, que significa naturaleza astuta, ladina, que distingue por una parte a una persona honesta y sincera y por el otro, a aquella persona jactansiosa e ingenua que la comedia griega había bautizado con el nombre de alazón. Ocurre por lo tanto una obra sometida a las especificidades básicas de su espacio, sometiendo así al cuerpo-obra a sus propias limitaciones sin especificidad ni artificio. *Bouncing in the córner no 1*, Rebotando en la esquina, 1968, donde simplemente se observa el cuerpo de Nauman -de cuello hacia abajo- rebotando en un esquina, el video no se muestra con la horizontalidad correspondiente a la grabación sino que se presenta girada noventa grados sobre una pantalla; casi como si el mismo espectador al girar su cabeza en correspondencia con la imagen estuviera haciendo esa misma simulación de rebote visual directamente con la obra; en *Wall- floor positions*, Posiciones de muro y piso, 1968, acontece algo semejante, en una toma fija

en blanco y negro aparece el artista en diferentes posiciones corporales, a veces tirado en el piso, otras recargado en la pared y también entre ambos espacios, exponiendo una vez a manera de entrecejo su interés en la acción misma de rebotar. Y esta acción -el rebotar- es una especie de reiteración, digámosle obsesión en el trabajo de Nauman tal que no se puede dejar de suponer que es algo así como una especie de declaración de principios de lo que su obra parece sugerirle al espectador y a él mismo, contraria a esta idea particular de que la obra deviene resultados, lo interesante es que estos rebotes son actos de la imposibilidad de aprensión de la obra y el hecho mismo del doble discurso siempre juguetón en la obra de Nauman claramente expresado en algunas de sus piezas de texto hechas en luz neón: *Run from fear, Fun from rear*, Correr desde el miedo, la diversión del trasero, 1972. Si bien es cierto -tal como lo comenta el artista- que su trabajo es de precisión, lo es tanto más de intención; y es que su obra no es sino inmediata, de proximidad, con una necesidad de cercanía que difícilmente complace su interpretación así: *De la mano a la boca*, From hand to mouth, escultura en resina de 1967 o la fotografía *Eating my words*, Comiendo mis palabras, 1970; en donde el artista aparece sentado frente a una mesa comiéndose con mermelada sus “propias” palabras (la palabra *word*) hechas con recortes de rebanadas de pan tradicional. Los videos de Nauman parecen infiltrarse en esta misma

naturaleza, tomas simples, desnudas, sin artificioso, muy ligadas a la ahora tradición de los primeros registros de performance, por ejemplo el artista aparece siguiendo la línea de un cuadrado en el suelo en un escorrido exagerado (*Dancing or exercise on the perimeter of a square*, Danzando o ejercicios en un perímetro cuadrado, 1967, 1968), aparece nuevamente jugando frontón con pelotas (*Bouncing two balls between the floor and ceiling with changing rhythms*, Rebotando dos pelotas entre el suelo y el techo con diferentes ritmos 1967-68), o haciendo gestos a la cámara en primer plano (*First hologram series -making faces-*, 1968), acomodando su cuerpo al espacio entre la toma -lo virtual- y el espacio grabado -lo real- (*Wall Floor Positions*, Posiciones de suelo y muro, 1969), o también una serie de tomas nocturnas de su estudio. El artista nos recuerda con otra obra, una especie de advertencia, una nota: *Please pay attention* con el propósito de valorar la potencia de lo cotidiano, aquello que hace que un árbol sea árbol, una pelota una pelota, que un hombre sea un hombre o que un payaso sea un payaso. Estando lo más posible atentos para esparcir nuestras conexiones, para hacernos equívocos, tal vez por esa razón el artista estadounidense opte por la desnudar de todo artificioso sus piezas como una necesidad, así en su pieza textual titulada, *Codification* (codificación), 1966, la transcribo a continuación: 1. *Personal appearance and skin* (aparición personal y piel) 2. *Gestures* (gestos) 3. *Ordinary actions such as*

those concerned with eating and drinking (acciones ordinarias tales como comer o beber) 4. *Traces of activity such as footprints and material objects* (trazos de actividad, como huellas y objetos materiales) 5. *Simple sounds — spoken and written words* (sonidos simples, Habrá y palabras escritas) 6. *Metacommunication messages* (mensajes de metacomunicación) 7. *Feedback* (comentarios). El trabajo de Nauman es una mezcla entre la proximidad y lo incierto, con todo lo emocionante que dichas palabra conectadas supongan; así un quererle encontrar algo extraordinario a su trabajo siempre está de más, es al mismo tiempo insignificante, no significa nada salvo lo que es y se entiende una vez reconocido el proceso oculto de su quehacer. Bruce Nauman hace sus primeros filmes colaborando con William Allan en 1965 usando una cámara barata de 16 mm, todo en silencio y en blanco y negro, comenta el propio artista que la humildad es el comienzo de la pieza, hacen filmes sin ninguna consideración de arte, agudizando la potencia de eventos sencillos tales como *Fishing for asi an carp*. (pescando una carpa asiática), una toma fija del paisaje de un lago, en donde después de su grabación introducen el audio, el diálogo es el siguiente: -Bien, en la colina, veo que ha cogido sus pescados y ahora lo está recogiénolos con el dedo- -Bueno, cuando usted no tiene un garfio o una red, supongo que le llaman a su dedo "El enganche dedo"-, en esta banalidad del diálogo el artista admite además que su trabajo puede

ser realmente estúpido y aburrido y tedioso, pero así mismo está convencido de que el tedio es parte de la "labor" del artista como cualquier otro trabajo ordinario y común del mundo, en el arte no tendría por que ser diferente, ni mágico, ni espectacular. Nauman afronta como ningún otro las consecuencias de lo ordinario del trabajo en el taller, así en otra pieza el artista se encierra en su estudio y con un rigor casi científico, ociosa e irónicamente registra todo lo que sucede en el mismo, el estudio, en sí, es visto como un taller de creación, como una fábrica, por lo general, comenta el artista, se remonta a la idea de que cuando usted no sabe qué hacer, entonces lo que sea que usted esté haciendo en ese momento se convierte en el trabajo, así todo lo que se produzca en él es potencialmente una obra de arte, desde desperdicios de esculturas del todo no resueltas, pasando por gestos, acciones u operaciones matemáticas; así por ejemplo espía con diferentes cámaras que coloca estratégicamente en su estudio el juego nocturno de los ratones, luego obsesivamente apunta algunos datos en una libreta, el número de la cinta, toma y segundo en la aparecen en escena, corriendo de un lugar a otro o buscando comida, su registro nos ofrece una minuciosa revisión y documentación de los videos que recoge al día siguiente. Bruce Nauman trabaja con actividades y discursos diarios y opone los trabajos que son tanto familiares como ajenos "Necesité un modo diferente de acercarme a la idea de ser a un artista", dice Nauman "Yo

siempre he pensado que usted puede hacer algo que parece funcional, pero cuando usted intenta y lo usa, no puede entender que función podría tener. Y eso, al final es la función, lo que usted hace con ello". ¿Que hacer con ello?, con lo otro, con los excedentes, con lo que no se entiende no está codificado del todo? Es una pregunta con-en la obra de Nauman, en su video instalación *Live Video Corridor*, Video corredor funcionando en vivo en la cual el espectador se encuentra con un largo que tiene dos monitores al final, uno encima del ve el pasillo vacío, en el otro se ve filmado de acercarse al monitor, se aleja en la imagen proyectada creando una sensación de alienación que es aumentada por la estrechura del pasillo. La "limpieza" de los resultados del arte contemporáneo exigen -a la par de las historias de los cuentos- una depuración clara que elimina la torpeza, la desnudez y la decepción interna de los procesos de producción. -No así en Nauman-. Los acabados "pulidos" se llegan a convertir en un contexto visual que reafirma la consencuencia conceptual de cada obra. De tal suerte que una serie de "errores" o mejor dicho "errantes" quedan abandonadas en supuesto provecho del resultado final, igual que las organizaciones matéricas, sonoras o táctiles de el tiempo perdido del escritor francés Marcel Proust, quien escribe a propósito: "A veces estamos demasiado dispuestos a creer que el presente es el único estado posible de las cosas. Hay aconteceres a la sombra en toda obra de arte".

July 1969

Herr Kessler

Here is my plan for your exhibition. I trust that you will be able to carry out my requests to my satisfaction and yours. please give my regards to Kourad.

May I add that I should like the exercise to be performed in some degree of quiet and that darkness is permitted if you have such a room in the exhibition .

Thank You

Bruce Newman

Bruce Newman

I can be reached this summer
at 167 North Orange Grove
Pasadena, California.

Son nuestros ayudantes, los constructores de las obras, los “*masones*” o albañiles, también los que fundan el hogar, ese mundo que habitamos y que sin ellos sería inhóspito y aberrante; son en gran medida indicadores que el artista decide deben desaparecer al concluir la obra, la mayoría de las veces aún a riesgo de que el artista mismo sea un medio de construcción y quede así mismo anulado (Nauman en un gesto de la misma naturaleza “antiheroica” decide alejarse del mundo del arte, se excluye en un rancho de Santa Fe, California, y su único encuentro con él, es a través de procesos escultóricos de cotidianidad absolutamente necesarios, como la construcción de un puente, tomas de agua para beneficio del pueblo, o la elaboración de pajas de cebada, etc), pero también aquello que sugiere proximidad y así mismo uso, desde los accidentes inesperados de *El gran vidrio*, (1915, 1922) de Marcel Duchamp hasta las decisiones más concretas que representan una crítica conceptual sumamente clara y definida a favor de lo orgánico de la obra, de movimientos en la obra sobre los que el artista no tiene el menor control, como *Sin/Título* (Escultura comiendo), de Giovanni Anselmo o los dibujos con irremediables tachaduras de David Shrigley. Lo orgánico, aquello por sólo lo cual no se tiene ni especificidad ni definición, son ritmos sueltos que simplemente trabajan. Una pelota de frontón, una lechuga, apretones sobre el brazo, impresiones de uñas, fumadores con cascos de motociclista... . Incluso. La labor invisible de los ratones dentro un estudio de

arte, un zorro que pastorea el Louvre por las noches, el micrófono de la grabación que aparece en el encuadre de la película; pasar 24 horas dentro de una pequeña caja de naranjas, un backstage al descubierto durante el concierto, un video donde el artista se cae en medio de la solemnidad de su acción y al final se decide no editar, una pieza pensada, jamás terminada, asumida por los otros. ¿Pueden estos en objetos o situaciones en sí mismas irrelevantes sostener una obra?. Gran parte de la historia del arte ha privilegiado la estética esencialista de las cosas oponiendo la utilidad al arte, sin embargo el sentido de utilitario en la obra del artista es una reflexión acerca de la materia y el aletargamiento de una situación específica, una especie de vencimiento ante las propias limitaciones por ejemplo en relación con la gravedad y la masa, la fotografía *Mailing to levitate in the Studio*, Correo para levitar en el estudio de 1966, es una imagen doblemente expuesta en donde se observa por un lado a un hombre en horizontal recargando su cabeza en una silla colocada precisamente para sostenerla, igual con las piernas puestas en otra silla, de tal manera que la mitad del cuerpo está en una especie de vacío, reposando en nada, tratando de mantener esta postura y no sólo eso, tratando de levitar; sin embargo, por otro lado, en ese mismo foto se ve como una especie de fantasma el cuerpo con las caderas ya recargadoas completamente en el suelo en el espacio justo entre las dos sillas. Dos videos posteriores, pero basados en

esta pieza son *Elke allowing the floor to rise up over her*, Elke permitiendo que el suelo se levante por encima de él y *Tony sinking into the floor, face up and face down*, Tony hundiéndose en el piso boca arriba y boca abajo, ambos de 1973, en los videos no pasa absolutamente nada salvo el esperado comportamiento según las leyes de la física, Elke a pesar de que lo intenta con toda su fe no pudo hacer que el suelo se levantara por encima de él, quedando todo el tiempo arriba de este y Tony por supuesto no se hunde ni boca arriba ni boca abajo del piso. Las leyes de la física actúan de la manera más tajante e inmutable, así el trabajo de Nauman al mismo tiempo que posee fe también es crudo y sin consuelo, también decepcionante, no revela nada, salvo la noticia sobre sí mismo, sin embargo el intento permanece en sí, incierto, inseguro, por debajo de la mesa, *Negativ spaces*, Espacios negativos, 1965-68, es una escultura en cemento a manera de cuadrantes depurados minimalistas que no es sino el espacio debajo de la silla del artista, ese que nadie observa con atención, ese vacío sin la menor importancia hecho escultura, ese otro que habla aunque en un lenguaje extranjero y sin el cual no habría silla. *Please put attention*, parece indicarnos en más de una ocasión Bruce Nauman. A veces deberíamos de hacer el esfuerzo de tratar de ver lo que está detrás de nosotros, detrás siempre, y tal vez entre otras muchas cosas lleguemos a percibir una sombra huyendo, un resplandor evanescente, un paisaje detenido, entre

tanto es probable que salgamos victoriosos con mayor seguridad, fallaremos, por en referencia a nosotros el frente, sí, mos y así de alguna manera, también mente cómo habremos ayudado a alguien. Recuerdo esto: Un personaje sombrío, digamos secundario, hablo de la señora Michel, amante de los gatos y del chocolate, una portera de un condominio lujoso en Paris, una persona viuda, horrenda, gorda y con mal aliento -como ella describe- en la película las nimias aspiraciones de la portera comienzan a ser reelavantes en la historia, pero jamás es protagonista, muere atropellada y la niña suicida -protagonista de la cinta- medita a partir de este hecho: lo importante no es cuándo morir, sino lo que estábamos haciendo en el momento de nuestra muerte: y usted señora Michel estaba dispuesta a amar. Los ayudantes de las piezas, aquellos objetos nimios o situaciones que quedan olvidados en provecho de la presentación de la obra, aquellos antihéroes también están dispuestos a desaparecer, porque sin lugar a dudas ese es su rol, eso es lo extraordinario, aunque en algunos espléndidos casos permanezcan sujetos a nuestras obras, nos contarán sus secretos, harán pactos, soportarán los mandatos exagerados de la obra, de tal suerte que no podremos separar sus cuerpos succionadores de las piezas, así, puestos al descubierto, expulsados como la basura marina que escupen las olas, no quedará nada más dejarlos que se muestren no importa cuan crudos o torpes puedan ser.

TU NO
ESTARÁS SOLO
AQUÍ EN
EL CUARTO.

MI SECRETO

ES QUE YO
PERMANECERÉ
IGUAL POR
UN CORTO
TIEMPO.

← Bruce Nauman

there is someone behind you!

← Janet Cardiff

Los otros.

El narrador -por muy familiar que nos parezca nunca se nos presenta con toda su incidencia viva-. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa alejándose aún más, siempre es el otro, un comentario suelto, una entonación al aire, un rumor despistado, un susurro seductor, un grito de desesperación, un arrullo. Por más cercano que parezca siempre estará fuera de nosotros, habitará como una especie de elemento del paisaje, no más. Se dice, que un rasgo singular de muchos narradores natos es su orientación hacia la escucha, una toma de atención para y con los otros. El narrador siempre parece conocer la totalidad de la historia, da la sensación de que cualquier pregunta que le hagamos la sabrá contestar sin demora ni incertidumbre, pero hay otro tipo de narradores, otros más discretos que saben que detrás, a nuestra espalda hay historias que están sucediendo y de las que no pueden hablar, entonces su propia historia se vuelve inconclusa también, incierta, es más en este punto hablaría de ese sujeto sólo como comentarista. Y lo que me parece más fascinante de los comentaristas es que son como segundas voces, seres descontrolados que no siguen ningún protocolo, se la pasan haciendo bulla, mofándose y esquivándonos.

Algo así como palas chocando contra el concreto, risas de los trabajadores, tal vez chistes o comentarios amorosos que presumen de la noche anterior, agua a chorros chocando contra la banqueta de la calle, un martilleo constante, tal vez un Pointer azul pasando a lo lejos, ruidos de pajaros, no, algo más cerca incluso, los sonidos de las teclas, t - e - c - - l - a - s. Stop! Continuemos el texto.

El trabajo de la artista Janet Cardiff nacida en Brussels, en la región de Ontario Canadá se caracteriza por ser un narrador con este carácter discreto, una comentarista -aún en sus videos e instalaciones-, en este sentido su cuerpo de obra se muestra constantemente con las características del otro o los otros, un otro que necesariamente actúa sin control, sin avisar, sin espera, sin tiempo, que siempre viene como un fuera de lugar, un otro que necesariamente pone al espectador a la escucha, un otro que apenas resuena y de igual manera grita y asusta, que espía o está al acecho, un otro que exige vigilancia pero que también adormilece. Es ese otro al que se con-cede. Lo que se permite, una mera introducción. Así el sonido se sigue propagando... hasta el infinito, sin ligue y sin ser concreto.

Oye... entonces
¿te gustaría volar a Los Angeles?... Avísame...

El lugar donde empieza el sonido siempre es impreciso a pesar de que se puedan identificar cuerpos e incluso órganos físicos de donde prevengan, existe una teoría biológica humana que da noción de cómo los cuerpos hacen sonidos; se puede incluso describir a muy grandes rasgos que el sonido es una sensación percibida por el oído que llega al cerebro. Físicamente cuando un cuerpo vibra, las moléculas que lo forman se propagan en círculos concéntricos a través del aire. Religiosamente podemos hablar de éste como “aliento del alma”. Pero en todos los casos al referirnos a ello parece como si siempre habláramos de lo “otro”, mejor dicho los múltiples, los otros que resultan del poder de la voz sobre los elementos concretos de este mundo, algo así como un encantamiento o predicción, un buen augurio o un comentario suelto al aire: ¿y es que tú, nunca has visto a un agricultor hablando con sus acelgas y jitomates?

E

star a la escucha, entonces es estar en presencia de aquello que arrebatata la “forma”, que no se deja objetivizar, no se trata de eliminarla sino de ensanchar sus márgenes, agrandarlos e incluso también trasladarlos o penetrarlos, esa es la virtud del sonido. El

trabajo de Cardiff disipa en este mismo sentido cada sentimiento, deja el mundo desvanecerse pero también lo filtra en un ir y venir de historias sin precisión y fundamento cierto. Cuando entramos a una sala de cine la mayoría de las veces consideramos, que la película es lo más importante, de hecho pagamos por “ver” los actores o directores o por el guión, en muchos casos también por la atracción mediática de la historia paralela alrededor del rodaje, pero también en muchos casos estando en el interior de la sala tal vez lo más fascinante es cuando la luz se apaga, en ese momento nos olvidamos de los “famosos” e incluso de nuestros propios problemas, ese momento es mágico y ahí estamos nada más, a la víspera de la historia, y después incluso con los primeros rayos de luz de la proyección y todos los accidentes y sonidos incidentales que Cardiff aprovecha majestuosamente en capas sin fin, ¿como no pensar en Roy Andersson?

— **D**isculpa, están libres esos lugares?
¿Quieres helado, el de frutas de bosque esta mejor que el de café?, hubiera pedido el otro!
Hay ya se me cayo en la blusa.

— **T**e lo dije!

— **N**o veo nada!, prende tu celular...

— **H**ay no se dónde deje mi cartera, la tienes tu? Y el boleto del estacionamiento?. Ah, ya aquí está.

— **E**chate a correr, no te quedes parado! Que no vez que trae pistola, corre, no, a ese lado no -se tapa los ojos- la izquierda, a la izquierda, ¿que no ves, que vienen por ti?

— **P**iensa: hasta ahora no me había dado cuenta lo bien que te ves bajo la luz artificial de la pantalla, tus lentes parecen ser como faros. Le pregunta a su compañero de al lado: me amas??

- **C**inco toques con el dedo sobre la palma de la mano...

Todo esto parece un poema dadaísta, en sí mismo el azar y la experiencia se vuelven tácticas relacionales y fundamentales en estas obras de vanguardia y es que el espacio existente entre la fragmentación de los textos –o en este caso el lapso de los sonidos-, su no lugar, se vuelve algo así como una especie de campo extendido, de plataforma de juego o campo de fútbol, donde todo puede pasar, aún más cuando no nos lo esperamos.

En el escenario del trabajo de Janet Cardiff, los elementos: los objetos, el sonido y también la imagen se mueven independientes en relación a ellas mismas y al espectador en sí, como la sombra de Nosferatu, por ejemplo en su pieza temprana *Whispering Room* (Habitación

susurrante, 1991), coloca en el cuarto de la exposición dieciséis pequeños altavoces de audio sobre soportes metálicos; la iluminación es baja en tanto que de cada altavoz se escucha una voz femenina, a veces conversando con otra persona, que describe los acontecimientos o acciones desde varios puntos de vista, cada altavoz reproduce un diálogo diferente.

La historia es imprecisa porque depende del modo en que el oyente se mueve de altavoz en altavoz a través del espacio. Se proyecta al fondo de la habitación una película en cine de 16mm. Una chica con un vestido rojo bailando tap en el bosque, en la toma parece ser que está del otro lado de un lago; en un principio ella baila libremente y sus movimientos corporales son naturales

y divertidos, de pronto una voz en off comienza a darle órdenes a la chica de tal manera que debido a la obediencia que tiene con la voz, el baile que en un primer momento parecía franco y desenvuelto se arruina, se vuelve torpe y fragmentado, carente de juego y coherencia. Seguir las indicaciones entre el sonido y la imagen entorpece la secuencia natural del juego-baile de la niña.

<ruidos del carrito de los libros> es como un

trick trak, trak trick, trick trak

<el sonido de un elevador abriéndose<,>

tal vez ya es la una, tal vez sea Georg.

La relación entre el sonido y el video -y por supuesto los objetos que participan en las instalaciones- debido a su ambigüedad o vastedad siempre sugieren la pregunta de ¿Como entrar a ese otro mundo? ¿Como dejar tu lugar y meterte dentro del video?, en ese sentido un recurso que funciona es la creación de escenarios dentro de escenarios, como arrugas, como remolinos dentro de remolinos hasta el cansancio, de esta manera sus misas en escenas son propuestas barrocas, interioridad y exterioridad se confunden, se atraen y se repelen con el fin de expresar eso mágico espectral -que sucede en el ritual cada vez que uno entra a un sala de cine y apagan las luces-, lo que para Jean- Louis Schéfer en su poco releído y fundamental *L'homme ordinaire du cinéma* (el hombre ordinario del cine) resaltó como la condición del espectador de cine como una especie de mutante. Un sujeto que en contacto con ese dispositivo se convierte en “un hombre más desconocido”, y que de acuerdo con Godard no lo hace ni un arte, ni una técnica, sino un misterio.

De entrada es una introducción a ese mundo espectral o fantasmal -que sin sugerir si es realidad o ficción- no cesa de ser mundo.

1. Fantasma, imagen de una persona muerta.

2. m. (Física) Distribución de la intensidad de una radiación en función de una magnitud característica, como la longitud de onda, la energía, la frecuencia o la masa. [spectrum) del latín espectro'] Lengua base: latín Antiguo, significado antiguo y nuevo. En latín significa 'aparición', 'imagen'; reintroducida en francés en 1586; en español en 1611; el significado físico se debe a Newton, 1671 en el inglés. Entonces su trabajo en esta medida resulta poco confiable, porque no parte de absolutos, porque no está ni por equivocación dado, sino sugerido, Cardiff comenta: "Me gusta el concepto de no verdad, no una pieza maestra hecha por un sujeto", en este mismo sentido lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro y a la inversa.

Algo no alcanzo a reconocer, es un sonido que viene de mi espalda, con puntualidad a la misma hora, justo detrás del sillón, al lado derecho, dentro de la pared, un sonido que tal vez es el agua pasando por la tubería, pero no, es algo más duro, concreto, no son ratas ni algún otro animal en el interior, tampoco es posible que sea un hombre, pero son golpeteos duros justo como de una persona, pero no, no lo son... no sé lo que son.

Una de sus más recientes piezas Ship O' Fol, 2010 (la barca de los idiotas), inspirada tal vez en la Stultífera Navis o Nave de los locos, aquél “extraño barco ebrio”, dispuesto sobre la parte líquida del mundo, tembloroso, balanceado, nómada; “el castigo justo” que merecían todos aquellos que no tenían las condiciones de tener los “pies sobre la tierra”, es decir de poseer decisiones “serias, generales e inteligentes”, todas las personas que no contaban con esas cualidades eran puestos en un barco y posteriormente lanzados al mar sin rumbo fijo como uno de los primeros mecanismos de deportación o exclusión, plasmada después en los cuadros de El Bosco, Brueghel o Durero. Janet Cardiff junto con el artista también canadiense George Bures Miller recuperan un barco chino de treinta pies, mismo que lo transforman en un escenario de acontecimientos y mecanismos internos como los relatos que hay sobre el interior de una ballena.

Escenarios dentro de otros escenarios y a su vez de otros escenarios más.

Los espectadores entran en la cabina de la creación de Cardiff y Miller para encontrar un sin fin de artilugios atrevidos y también ingenuos y tontos. Es como si ha entrado en un taller subterráneo sin sentido que existen en un universo alternativo.

Maquetas burdas de lo que parece ser una reunión de osos
construidos con macilla, una miniatura de una mujer sentada
aparentemente hipnotizada por una pequeña luz. Proyecciones de
video deslumbrantes, donde sólo se alcanza a reconocer un poco
de siluetas pero más luz que nada, engranes que giran sueltos, sin
unci3n, un mecanismo rústico que toca constantemente charolas y
ollas para crear una especie de ruido en el interior del bote, botellas
y latas que giran sin parar, una pecera con agua que debido a su
movimiento hace olas a cada instante; una música que proviene
de un violín que parece mover mágicamente su arco, todo esto en
medio de una ambientaci3n con residuos de comida, platos sucios,
botellas vacías, algo sucedió también antes aunque adentro todo siga
dinámico teniendo una vida particular; las cosas parecen moverse
sin consideraci3n de lo humanos y arman su lenguaje particular tal

como si estuvieran en una fiesta con la idea popular de que cuando dormimos los objetos cobran vida.

El sonido y la iluminación cambiante adentro del barco completan este ambiente. Los objetos de los experimentos que ocupan la cabina son algo más que el reflejo de las obsesiones del viajero, son una vía de escape para el espectador en un mundo aún no reconocido.

Al final no hay una idea transparente de lo sucedido, cada quien lo comenta según su experiencia, concepto clave en la obra de la artista canadiense. Sugiere su trabajo alguna falta de concentración. Así los ecos y movimientos al interior se convierten en una especie de ritmo como preámbulo para introducirnos a otro mundo mucho más profundo, un mundo que sin embargo no mantiene sus márgenes abiertos porque siempre hay un sentimiento como de expulsión, como de apenas poder poner visto una mínima partecita de ese universo construido por los artistas.

*¿Si estás seguro que quieres eso? Valoras
Eres ya otro -Lágrimas- solo de ella.
esperas de la vida? Eres otro. El permanece
su decisión. Sin haber, considerado, por
una canción suena de la computadora
estaba programada para empezar en este
computadora?*

"The Night That Never Ends"

And from time to time

she sneaks back inside me and she say

'lucky sing the secrets that I taught you always'

replied 'as long as I am living

I never forget

that the sun is never shining and it never set

so let's make some fire and smoke and then

we'll go exploring in the night

that never never never end

*de esta manera el mundo, nuestro mundo.
No te reconozco. Ya no sé quien eres ni que
inmutable con las manos juntas, ya fijo en
supuesto el derrumbe de ella . Entre tanto
como de la nada. ¿ Es que acaso estaba
momento o fue una decisión personal de la*

La noche que nunca termina
Y de vez en cuando
se infiltra dentro de mí y ha dicho
suerte, cantan los secretos que te enseñé siempre
respondió "todo el tiempo estoy viviendo
Nunca olvido
que el sol nunca brilla y que nunca se pone
vamos a hacer un poco de fuego y humo y luego
vamos a ir a explorar en la noche
que nunca nunca nunca termina

En otros trabajos de Janet Cardiff también entre el desconcierto, digamos incluso la entonados durante largos periodos; hechos a charco de más de lodo y otro, sin terminar como algo muy muy antiguo, casi legendario, en historias que se repiten todo el tiempo y en comunión, la antropología podría experiencias humanas de reunión alrededor en la intimidad de un universo alternativo.

Continúa sonando la canción:

I've got a tingle in my back
and something sparking in my toes
I get the shivers through my body
when that trumpet blows
and while asleep I am awake
and while awake I am dreaming
before I start to think

Ring, Ring. -interrumpe el te

*puede verse su interés por la extraña unión
interrupción y la profundidad como mantras
manera de cuerpos en lodo y después un
como capas de tiempo de pasado y presente,
ese tal vez es el poder del cine, introducirnos
que transforman su experiencia casi en mito,
hablarnos incluso también de las primeras
de una fogata e n el interior de una caverna,
El espacio de los otros.*

Tengo un cosquilleo en la espalda
y algo de chispeante en mis dedos de los pies
Tengo escalofríos por todo mi cuerpo
cuando sopla la trompeta
y mientras duerme, estoy despierto
y mientras está despierto estoy soñando
antes de empezar a pensar

léfono- ¿Si???. ¿Está Momo?

El cine, retomando el teatro de sombras, reformula el mundo a través de la luz y de sus efectos rítmicos, el cine es la sola experiencia donde el tiempo se da como una percepción, Play house, Casa de juegos, 1997; es una obra de experimentación de narrativas cinemáticas principalmente espaciales, combina escultura, sonido, video y performance, pone en ambigüedad la exposición de nuestras ideas sobre los límites de la identidad de escala y la localización a través de la confusión de nuestra realidad física, psicológica y espacial. En primera instancia el espectador entra en un espacio delimitado por cortinas a manera

de escenario teatral, una vez dentro, resuena -aunque no identificas de donde exactamente- la voz de Janet que te invita a sentarte con una voz tranquila en una pequeña silla colocada en frente de otro ambiente teatral hecho en miniatura, butacas, palcos, cortinas, escenario, en esta pequeña hiperrealidad se observa una pequeña soprano cantando opera con una voz casi infantil. En Play house, el uso del sonido es crucial porque funciona como frontera entre el espacio “real” de exhibición y el otro espacio, el de la obra. A través de la técnica binaural de grabación, el sonido sale fuera del espacio fílmico y tiene un volumen; la arquitectura,

y la ubicación son casi indistinguibles de nuestro espacio real. Esto nos sitúa dentro de una hiper-realidad en la que se disloca el guión o la historia de la pantalla y un sonido constante al exterior de la imagen-pantalla impera sobre el observador.

Algo o alguien golpea la puerta debajo de la escalera. ¿Es que tal vez "la Changa" se quedó encerrada toda la noche y no me di cuenta? Abro la puerta un poco con miedo, pero no hay nada fuera de lo común, despensa, galletas, arroz, un costal de comida de gatos, una cubeta y los zapatos desgastados de Benita, desde que la conocí pensé que ese era el nombre perfecto para esa mujer, deberían de conocerla. Los escalones suenan sin nadie que los pise, supongo que es por lo viejo de la madera.

El techo también resuena, también es de madera. Cuando estaba en Alemania recopilando notas para esta investigación vivía en un departamento muy pequeño y viejo, la persona que vive ahora ahí dice que está embrujado pero yo no le creo del todo, es el típico departamento alemán en donde la bañera está dentro de la cocina y para orinar debes salir del departamento para llegar al escusado, no, no es compartido con otros departamentos, es individual... en fin, para llegar a la cocina hay que pasar necesariamente por una breve estancia, a mi parecer bastante ruidosa porque la puerta es muy vieja, es un concierto de madera, entonces yo planeé una actividad un tanto ociosa que realizaba todos los días sin fallar, el objetivo era muy preciso y necesitaba de concentración y

perseverancia:
atravesar el
espacio en silencio,
distinguiendo las
zonas de la duela
que no hacían ruido
y cruzar saltando
entre ellas como
si fueran islas,
creo que al final
nunca logré
llegar a la cocina
en completo
silencio, la duela
se empeñaba en
hablar.

-¿Qué pasa? ¿Que ocurre? ¿Qué me dices?-

Nuestra determinación para con los objetos y relaciones que nos rodean es casi nula. Existen fuerzas que trascienden los efectos de nuestra capacidad para decidir en el mundo, tsunamis, adioses involuntarios, finales tristes, decisiones egoístas de terceros, voces en off, fueros de campo, imágenes sueltas, golpes que provienen de ninguna parte. Ya Jean Luc Godard había puesto atención en estos eventos inciertos, pero al mismo tiempo debido a esa misma condición también desnudos, plenos, pues justo al no tener un origen definido no hay preguntas ni certezas sobre ellos, solo acontecimiento, muestra. Hasta cierto punto Godard evidencia que se esta haciendo cine, el cine que habla sobre sí mismo, un proceso cinematográfico que no habla de realidad sino de cine, pero a su vez también confirma que el cine es en sí mismo realidad, es lo que es: cine y no metáfora: el cine contándose a sí mismo, si bien es cierto es una puesta en escena, es esa puesta en escena que como tal no oculta que lo es, y paradójicamente la vuelva más honesta y transparente a pesar de su farsa. En *Pasión* (1978), Isabelle un personaje dentro de la cinta dice: Yo he visto muchas películas y televisión y nunca he visto en ninguna película a gente trabajando en una fábrica. El cine también es una fabrica, una maquinaria entre lo visible y su cara oculta. Nos compromete a repensar todo el valor de lo posible en sí.

- *¿puedes imaginarte?*

- *Volvieron los cangrejos caramelo*

- *Es la primera vez que los veo
apareándose
antes del solsticio*

- *¿Están apareándose?*

- *Bye Steve*

- *No me digas adíos aunque estés
convencida, no me lo digas.*

Me duele.

-*¿Qué quieres que te diga?*

-*Díme bon voyage*

- *Bon voyage!*

La otredad es esta presencia que no se deja proyectar ni objetivizar en primer plano. Al principio parece incomprensible el desfase entre la imagen y el audio, se ve a una mujer que al parecer le reclama algo un hombre, no sabemos qué es, porque nunca se escucha su voz, solo oímos una voz en off que explica con la mayor tranquilidad una intención que no viene de ningún lado y tampoco tiene lógica con la imagen de la película; tal vez son las palabras de aquella persona que está en frente de la cámara, la que nunca vemos porque el encuadre mismo la excluye, o es, quizá, un pensamiento suelto del director.

De nuevo el reconocimiento del otro, filmar el sentido imposible. Los personajes mismos son hoyos, son como vacíos dentro de un cuadro de Velázquez, son también ellos mismos Godard como Godard, Isabelle como Isabelle, Jerzy como Jerzy, sus diálogos sonoros no empatan con sus gestos y acciones, el desfase es evidente, solo en algunos puntos coinciden para rebotar inmediatamente en otra posibilidad de la acción dentro de la cinta, como si nunca fueran ellos mismos, o muy por contrario siendo plenamente ellos mismos pero sujetos a la mirada y la escucha de un espectador imposibilitado al absoluto. La obra de arte nunca es absoluta, es sólo parcial, ahí me parece reside su bondad.

Comenta Janet Cardiff: “Nosotros vemos el elemento del cine como una principal característica.. una serie de escenas suceden alrededor de él. Esto es un poco los subtextos de la participación de la pieza, quienes están sentados en nuestro balcón. Para mí la narrativa es acerca de expresar que la realidad es también una serie de ilusiones y fragmentos de experiencias o escenas que aparecen fuera mientras el resto se olvidan”

Perdonen la interrupción -dice la poeta vietnamita Truong Tran, pero hay una rana, una mujer, un escorpión y un fantasma que quieren meterse que insisten en este libro.

De igual manera Night Shyamalan y Michel Haneke han explotado estas fuerzas que no tienen origen y fundamento, pero sobre todo que tienen la virtud de no dar conclusión o precisión sobre lo contado, en **The Happening (El evento), 2008** y **Das Weiße Band (Listón Blanco), 2009** respectivamente. En El evento, en medio del tráfico, las personas detienen sus autos, un primer conductor sale de su auto y se pega un tiro en la cabeza, otro más deja su auto y coge la pistola del muerto, también se suicida. Otro conductor choca su automóvil contra un árbol, muere al instante... después alguien enciende una podadora eléctrica y espera tranquilo a que pase por encima de su cuerpo. No hay pánico, con serenidad la gente comienza a suicidarse. No se sabe a ciencia cierta a consecuencia de qué suceden estos hechos, tampoco existe dentro de la historia la figura del héroe que resuelve el caso, así como empieza -sin razón- se acaba la fiebre suicida, no hay causas, solo vemos sus efectos, lo desconocido abre sus márgenes.

En el Listón blanco algo similar sucede, una serie de acontecimientos en una aldea alemana sugiere para el espectador la espera de alguna conclusión que nunca llega, el narrador empieza hablando del accidente del doctor del pueblo, su caballo se tropieza con un alambre colocado con precisión en el lugar específico del camino de regreso a casa, la mujer anciana del capataz muere, el granero se incendia, golpean al hijo del duque y aún con más violencia al hijo de la partera con síndrome de down. Quien o quienes son los culpables, nunca se sabe, sólo sabemos que todos estos eventos pasaron en un pueblo de Alemania antes del comienzo de la guerra mundial. No hay causas específica. Fuerzas superiores que se manifiestan en toda la comunidad. Hay un narrador que comenta los hechos, pero el punto es que sucede algo más allá de lo que puede él contar - Haneke rompe el papel clásico que desempeña el narrador dentro de la cinta, aquel que cuenta los hechos desde su punto de vista y que al final son una verdad en la historia- en la cinta el narrador solo accede un poco a la historia, no

Con agudeza la propuesta videoartística de Cardiff está bien consciente de este poderío de la imagen filmica, explota su aspecto fantasmal, hasta cierto punto “cavernario” o “mágico”, y aquí definiremos la magia no como una ilusión en si misma sino como una posibilidad de la imagen que no le pertenece a nadie, ese extraño que no aniquila por completo, sino que se ofrece como una dispersión, una oportunidad a la mirada. Para Rainer Maria Rilke las cosas no son nunca tan aprehensibles y concebibles como se nos querría hacer creer casi siempre; la mayor parte de los acontecimientos se producen en el seno de un espacio en el que jamás ha penetrado la mínima palabra.

*La propuesta
vídeoartística
de Cardiff está
bien consciente
del poderío de la
imagen fílmica,
explota su aspecto
fantasmal, hasta
cierto punto
“cavernario” o*

*“mágico”, y aquí
definiremos la
magia no como
una ilusión en sí
misma sino como
una posibilidad
de la imagen que
no le pertenece a
nadie, ese extraño
que no aniquila*

por completo, sino que se ofrece como una dispersión, una oportunidad a la mirada. Para Rainer Maria Rilke las cosas no son nunca tan aprehensibles y concebibles como se nos querría hacer creer casi siempre; la mayor parte de los acontecimientos se producen en el seno de un espacio en el que jamás ha penetrado la mínima palabra.

La artista trabaja esta "magia" del cinema sobre todo en de su relación con el espacio de proyección, de ahí que casi todos sus filmes se produzcan por medio de la video instalación, específicamente con escenarios envolventes. Una cabina en escalonada, con dos puertas una para entrar, la más alta, otra para salir. En el interior casi no hay luz, hay dos hileras de butacas como si fuera un cachito de una sala de cine, cada asiento tiene sus propios audífonos. Adentro sientes que estas en la zona alta de la sala, tal vez en los palcos... Y es que de frente hay una maqueta minuciosamente construida a escala de la sala de cine y parece que continua el espacio entre las butacas reales y el escenario en miniatura, hasta el fondo hay una proyección del video. Es Paradise Institute (Institución Paraíso), videoinstalación realizada en el 2001.

— ¿De que trata?

— ¿quieres un poco de
soda?, ¿tal vez un poco
de palomitas?

— No lo sé... De veras que
no lo sé...

Intentaré hacer una reconstrucción de lo que aparentemente sucede ahí dentro. Aclarando que solo capte un parte de la cinta. Lo demás se me escapó. Así que no creo ser nada fiel al evento. ¿Un solo comentarista? No, es mejor la interrupción de alguien más que habla al lado mío, o mejor aún, a mis espaldas, no es un amigo y tampoco mi pareja, no le he visto el rostro, es posible que sea alguien que ni tan siquiera conozco.

La sala en completa oscuridad, un audio: Escuche los pasos de un hombre caminando debajo de mi ventana esta noche.

Comienza con el rostro -en primer plano- de un hombre gimiendo, acaba de despertar

-¿Tú quién eres? ¿Qué haces aquí? ¿Cuánto tiempo he estado aquí?

Aparece una enfermera...

-el sonido del celular de la persona de la izquierda.

-cusí, non posso parlare adesso...-

Drogan, el personaje al parecer enfermo, abre los ojos, mira de frente, parece como si escuchara el sonido del celular que sonó hace un momento, en la audiencia.

- Te extraña mucho, dice Janet por los audífonos.

Entre tanto la cinta pasa a la toma de una avenida. Marlene Dietrich cantando...
De nuevo Janet susurrando a tus espaldas

- esto es interesante, lo conoceremos aquí, entre los shows.

- se escucha el sonido de los sorbos de una bebida

En la pantalla ya vemos ahora una toma en el interior de un bar de vaqueros, una mujer cantando la misma canción.

-el sonido de risas, alrededor de ti

-schhhhhhhhhhh- alguien dice molesto.

-Suena un celular de nuevo-

-Volteas- ah no ahora si es en la película

-Contesta su celular un hombre robusto de unos 60 años: ya tengo el plan perfecto, nos vemos aquí mañana a mitad del día. ¿Cómo esta él? (ah, seguro se refieren a Dorgan) ¿Has notado algunos cambios?

De nuevo la toma enfoca a la cantante del bar. Se corta la toma y aparece la enfermera caminando de prisa.

La enfermera le dice a Dorgan:

-He escuchado algo de tí.

Dorgan:

-déjame solo

La enfermera levanta la sabana

Dorgan:

-*No me toques!*

La enfermera levanta su playera y le besa el pecho

Alguien en el público dice:

Que buen servicio de enfermería!

Risas de la audiencia

-Sonidos de piano-

Se corta la toma. Un paisaje, un coche iluminando la carretera, un incendio...

Continúa el video...

La gente sale de la sala, el primer acto es voltearse a ver unos a otros, tal vez con la intención de reconocer quien había hecho los comentarios alrededor de la cinta adentro, -ah ese de la playera de rombos, seguro fue el de la enfermería, y la señora con el paraguas, fue la que nos calló a todos-. Oh no!, pero recuerdas que traías audífonos y de hecho no podías escuchar lo que pasaba entre el público; por un momento parece que lo has comprendido todo, pero no de nuevo, no es así, lo único cierto es que te has perdido de algo, de algo muy importante, al siguiente instante tienes la necesidad de entrar nuevamente a mirar la cinta, tal vez comience de otra forma, o tal vez termine de otra manera. Tu tarea es la de recrear un laberinto de estructuras de memorias, sueños ecos y fantasías que aparecen balanceándose

en el espacio. Remolinos dentro de remolinos, rebetes de idas y venidas, capas de tiempo y espacio rebotando unas con otras.

Los escenarios en la obra de Janet, siempre cobran una vital importancia, sugieren al mismo tiempo una presencia humana invisible pero también una sensación de extrañamiento. El cine dentro del cine, el cine contándose a sí mismo ya no desde la producción misma (como en el caso de Godard) sino como una práctica netamente espacial. Espacian el espacio, el sonido “flotando”, abriendo espacio pero al mismo tiempo también cerrándolo, un parpadeo sonoro constante, aunque de repente dejan escenas sin imagen y sin sonido para que los espectadores construyan su experiencia narrativa particular, pero sobre todo para que gocen de la experiencia cinematográfica “inicial”, cavernaria diría, apenas una primera mirada a la cueva, cuanto más profundamente descendemos, tanto más evidente es el acercamiento de su perspectiva a la de la mística. Gilles Deleuze le escribe algo magnífico a Serge Daney: “Como puede comprobar, el cine hay que hacerlo por completo y es eso un viaje absoluto”

-Actually that's very close-
-Ok, good. Thanks so much-
-I leave that here-
-Great-

Mmmm, no alcanzo a reconocer que más dicen en inglés. Este es mi cerebro. Las palabras de mi cerebro. Nada más.

Daniel Birnbaum comienza un ensayo sobre la obra de Janet Cardiff, de esta manera:

Tu esperas comenzar a leer un ensayo acerca de la obra de Janet Cardiff.

Relajate, concéntrate

Disipa cada otro pensamiento. Deja que el mundo se desvanezca

Dile al de al lado que apague la tv,

Encuentra la más confortable posición... aplaca tus silla, al de al

lado, tu estómago mismo.
Y escucha todo a tu lado...

En sus piezas puramente sonoras la artista canadiense está bien consciente que a través del sonido la otredad se presenta, y el espacio se hace ambiguo, "tu estás ahora aquí escuchándome en alemán pero yo estoy ahora en Canadá caminando a la orilla del río con mi perro" dice en uno de sus recorridos, es como si el sonido siempre expulsara a la presencia, como si construyera un mundo virtual entre lo que acontece ahora en este momento y en este lugar con la posibilidad de que alguien más en otro punto del mundo estuviera observándolo y narrándoselo a alguien más, entonces también te sientes desnudo, acosado, te vuelves un personaje más en la vida de alguien más, se siente que la acción funciona

alrededor de uno, pero no, no somos más que personajes secundarios, digamos, alguien innecesario en el cuento.

Entonces cualquier narración se vuelve una sospecha, un rumor y lo más genuino del rumor es que no guarda ni pretende abarcar grandes verdades se conforma con acontecer. La obra aprovecha el espacio cinematográfico de la distracción, pero extrañamente en vez de causar un conflicto entre la imagen y el espectador se revela como hipnotismo, y es que a través de la interrupción constante el espectador se concentra. Los sonidos son también una invitación seductora. Tienen el poder por un lado de hacerte sentir ajeno, pero también reconociendo que es una complicidad quien en el fondo de

todo espacio hace religión es decir
los re-liga.

<te gustaría caminar
conmigo> susurra
Janet en otra pieza,
<Nosotros estamos
conectados ahora,
mi respiración parte
con tu caminata,
mis pensamientos
se transfieren a tu
mente> <Cuando
estoy tan cerca
puedo oler tu cabello
y tu dulce cuello>.

Particularmente le tengo mucha desconfianza a la técnica artística denominada performance -aunque si me parece relevante hablar de lo performativo y del acontecimiento artístico-. Acudí hace algunos días a la presentación del trabajo de mi amigo y artista Joachim Hirling, salió a escena con un traje bastante elegante (se había casado hace apenas semana y media, tal vez ese era el traje mismo de su boda) y bien peinado (cosa rara, porque Joachim, nunca se peina, su poco cabello como sus labios siempre andan revoloteando sin parar). Había muchas cosas alrededor de él, cubetas, una guitarra, partituras, sillas, bocinas, cobertores de cama... Joachim comienza su performance tocando una canción, poco a poco va siendo más él, se suelta el cabello y afloja la corbata de su cuello, toma asiento y toca alguna partitura (perdón, no sé canción sea, soy muy poco educada en términos musicales, creo que es algo que nunca entenderé, mi oído no funciona (aunque también pienso que los sonidos no corresponden con nuestra época, es cuestión de la educación musical, es a veces una pose, como decir, lo más popular que he escuchado es Emir Kusturica (no lo puedo creer) como tampoco me parece que toda la gente que escucha música clásica sea por pose) sin embargo sí prefiero las cosas más inmediatas, menos lejanas en tiempo y espacio, es por eso que el grunge, me parece lo mejor, oler como espíritus jóvenes). Oh sí, sí, Joachim, muy elegante y muy propio en su postura

“artística” con una solemnidad y una seriedad tal de cualquier persona que haga performance (acaso será cierto que los ellos, la gente que hace performance está dispuesta “en verdad” a “jugar” con lo imprevisto, me refiero a si alguien planea algo y de repente alguien más le avienta un zapato o entra corriendo a darles un beso, no arruinan la arrogancia de la pieza planeada, es decir no creo que su solemnidad les permita dejar llevarse ese otro imprevisto). Por eso es que los procesos de cotidianidad son los más inesperados; bien Joachim, toca su partitura, la gente le presta la atención “educada”; de pronto suena su celular: Ya? Joachim (----) Nein, Nein. Es tur mir leid, Jetz ich can nicht mit dich anrufen. Ich bin arbeiten (-----) genau, genau. Ich bin im Nancy Halle, ich mache ein Performance, Ja (-----) Ja ja. Jetz Sofort. Einshuldigung Ich muss (-----) Ja. Ja. Bis später. Joachim dice: oh lo siento, deje prendido el celular, perdón, perdón dirigiéndose al público (en medio de todo esto, yo diciendo en voz baja: ojala que esto no haya sido sea planeado). En realidad todas las cosas que continuaron en el performance me parecieron irrelevantes ante este hecho, incluso se eliminaron de mi cabeza, supongo fueron los clásicos clichés de los performances, sin embargo a mi, el incidente del celular me pareció suficiente y al mismo tiempo me conmovió, este será el efecto del acontecimiento, el remolino dentro del remolino?

Me parece algo importante señalar cómo los procesos de intimidad no están del todo planeados, a cada rato suceden cosas inesperadas, a veces unas más graves que otras, desde que se quema el arroz hasta que el gato se escapa por una ventana y tal vez no vuelves a verlo jamás, se puede descubrir de un día a otro que tu abuelo tiene cáncer y que está en proceso terminal o que la relación que pensaste era de lo más profunda y fiel puede acabar destrozando cínicamente tu mundo. Hay un mundo real allá afuera pero también, incluso más cerca de lo que pensamos, algo es incontrolable. La presencia de Los otros es un hecho.

A través de los movimientos inesperados de Los otros, se canjea lo que en el pasado antiguo hizo el coro, aquellas funciones de plegaria e invocación, de oración y de participación de alguna ceremonia religiosa, además el coro servía como narrador de la historia, lo mismo nos cuenta aquello que está sucediendo y que no vemos, que presagia hechos futuros o nos cuenta los pasados, aquellos in-comprobables. Por ejemplo para Roland Barthes la función primordial del coro es la de preguntar, la de incitar a la meditación, ya sea una pregunta al personaje, a los dioses, a sí mismo, es el coro es lo que hace se manifieste

la pregunta fundamental de cada tragedia. También Barthes suponía que la fibra de la voz no es indescifrable, pero tampoco puede ser definida científicamente, porque implica una cierta relación erótica entre la voz y el que escucha. Como si fuera “otro” también lo sabe la obra de Cardiff.

Para la artista haber crecido en el campo es una de las experiencias que más fomentaron su trabajo sonoro, es en este espacio abierto en donde la imagen en algún momento se disuelve y es en el sonido donde apuesta la atención, el espacio es entonces un eco anacrónico entre el acontecer y el tiempo que no deja de suceder, en consecuencia la

artista elabora mapas sonoros, psicogeografía, en otras palabras: eso otro siempre latente que no busca expresarse sólo con palabras, sino que mantiene sus perímetros abiertos, es la universalidad de lo específico (cotidianidad), de lo particular en su punto de disolución. Para Cardiff: “El sol en la cara, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos, los ladridos lejanos de un perro, la propia voz que resuena en los interiores, la humedad al respirar, el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones... el tacto de las cosas en la punta de los dedos, la rugosidad de una pared de piedra...”. Así cada sonido, en realidad es

una especie de mundo
en extinción, en donde
cada momento a pesar
de ser repetición
siempre es diferente de
sí, así la obra ofrece un
efecto semejante al de
un susurro.

—¿ya quieres que termine este
texto?

— No, me gustaría mejor que
hablara Janet. Se puede...
¿De verdad?, ¿es cierto que se
puede?

— a mi me parece que sí.

— ¿por qué?

— No lo sé, solo lo presiento, como
cuando se aproxima una tormenta.
Aunque la lluvia pasará y sólo
sentiremos una gota.

— ¿De qué hablas?

— No lo sé... las palabras salen

— Mejor ven. Ponte cómodo. Apaga
la luz. Escucha a Janet.

Los rumores son los más pequeños de los gérmenes, esos pequeñísimos microorganismos son tan chicos que son capaces de atravesar muchos filtros, y sólo pueden verse con un fuerte y poderoso microscopio. Mientras los rumores pueden crecer en el laboratorio, ellos normalmente se reproducen sólo en las células del cuerpo. Esto hace más difícil su estudio.

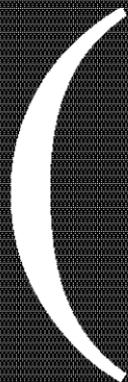
La mayoría de biólogos están de acuerdo en que, en general, todos los rumores típicos se comportan como los microorganismos, en donde los problemas prácticos de control que están involucrados deben ser tratados de la misma manera que las grandes microorganismos parasitarios. Cada tipo de rumor que se ha estudiado contiene un ejemplo de las tres características relacionadas entre sí de los seres vivos: reproducción, variación y selección natural. Hay mucho más controversia, más bien acerca de los orígenes de la evolución del rumor. Algunos consideran ha envuelto por un degeneración parasitaria para algunas formas.

Otros creen que ha surgido como huésped celular, cada parte del mecanismo genético es un núcleo capaz de obtener células frescas y llevar un comienzo independiente. Hay ahora muchas instancias donde aparentemente una persona normal puede estar mostrando y llevando un rumor indefinidamente. La multiplicación del rumor se mantiene en paz con la multiplicación de las células huéspedes tan precisamente que una moda es

una forma de la mutua coordinación que debe ser postulada. Esto puede ser sostenido y puede significar que un rumor es esencialmente hecho de materia huésped. Un pensamiento capaz de hacerse libre o alternativamente que un parásito suelto y que puede convertirse y ser integrado con su huésped para incorporarse en su estructura. Puede bien, este rumor, haber surgido de muchos y diferentes caminos y están las cualidades que llevan debajo su definición misma que no pueden ser miradas o significadas teniendo un origen común.

Las enfermedades del rumor en los humanos son propagadas directamente en contacto con una gotita infectada (estornudando o tosiendo). Pocas son contagiadas por insectos, animales y pájaros. Enfermedades rumor son la causa de una persona para desarrollar inmunidad más bien contra ataques. De hecho es usada para proteger a los individuos de rumores seguros. Cuando la vacuna del rumor es inyectada en el cuerpo de otra persona causa el desarrollo de la inmunidad justo como ha sufrido el rumor en sí mismo.

¿Si....? ¿Janett?



Abriendo la noche a la noche

Sobre los videos de David Claerbout.

Dentro de la noche, ¿por qué velas? -se pregunta un personaje de Kafka y continúa- alguien tiene que velar, sin luz, acostumbrarse a la oscuridad, a la presencia de la noche. Los señalamientos de la mirada muchas veces no pueden ser tan certeros -aún con luz-, las cosas y sus comportamientos no son tan evidentes ni tan susceptibles como parece que son. La mayor parte de lo que ocurre es desconocido e inexpresable, se consume en un espacio en el cual jamás hemos penetrado; la noche es el momento donde todo es diferentemente extraño, hay algo que siempre sucede incluso y sobre todo si no hay nadie presente. Esa acción la conocemos como velar, un estado de vigilia, un intermedio entre el vencimiento y la necesidad de prestar atención, un estado somnoliento y al mismo tiempo hipnótico, de la misma manera la obra del artista belga David Claerbout (Kortrijk, Bélgica, 1969), hace tangible su interés por esta dilatación, su obra se vence -se disipa- antes de con-vencernos, posee el encanto de dejar al espectador insatisfecho,

promete un futuro que, sin embargo, ya es pasado. Lo que está por venir se convierte en el retorno de lo dado (“no hay nada nuevo bajo el sol”), parece murmurar su propia noche blanca.

El movimiento del globo terrestre muestra un polo del hemisferio expuesto a la luz y otro no. En el lado luminoso, apropiarse del espacio y de las cosas es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de los animales, de las plantas y de las nubes, incluso del agua y del aire, una manifestación biológica fundamental de equilibrio y de vida. El hemisferio opuesto simplemente duerme en silencio. Generalmente en este terreno es la oscuridad quien aborda al sujeto, no hay agenciamiento programado ni posible por él. Ninguno es mejor que el otro.

En la parte luminosa el gato, la flor, la planta, el árbol, la montaña están de pie, con su cabeza erguida hacia la luz, el metro funciona con su misma velocidad, las personas se bañan y salen a hacer su trabajo, los barrenderos comienzan a levantar las bolsas de basura, la señora exprime sus naranjas para hacer su jugo, el maestro, los conductores del tráfico se alistan para comenzar a día; como observadores en ese lado vemos que las

acciones suceden con obvedad, sin embargo, todo es tan luminoso que el ojo no está acostumbrado a percibir los más imperceptibles cambios. El lado nocturno es más modesto, aunque las cosas siguen activas, su desplazamiento es más sobrio, se percibe menos. Sin embargo es un hecho fisiológico que siendo expectadores a expensas de la oscuridad nuestras pupilas se contraen más, así es como la noche exige más atención, la noche perfora. Cuando todo ha desaparecido en la noche, todo lo desaparecido, aparece, no sólo en él con el efecto bien conocido por todos, que estando en un cuarto oscuro las formas antes no percibidas poco a poco empiezan a reconocerse después de permanecer minutos adentro y que más bien son dadas por el destello tenue de algún halo de luz dentro de la habitación. Más bien existe un momento previo al reconocimiento provocado por la atención que exige la oscuridad, una especie de vencimiento del sujeto: el acontecimiento en el que aparece la desaparición misma. Abrir la noche a la noche: La noche blanca. Continúa Kafka: ¡Hundirse en la noche! Así como a veces se sumerge la cabeza en el pecho para reflexionar, sumergirse por completo en la noche. Alrededor no sólo duermen los hombres, sino que el universo entero suele reposar.

«Y duermen»

Es más simple describir el lado luminoso que el oscuro, la experiencia del día nos ofrece un sin fin de apuntes, en cambio, en la experiencia profunda de la noche tal vez nos tendríamos que quedar con un modesto:

«Y se duermen»

Entre paréntesis, como una suposición de todo aquello que puede ser posible, de algo que viene a propósito, no como causa, sino como efecto, como una alteridad, o una segunda voz, sin certezas, como un rumor. Y duermen, un parecido tentativo con las palabras magistrales con las que William Shakespiere decide concluir la historia del Rey Lear. Sin más, un modesto he died, que tal vez -y sólo tal vez- intentó anular la claridad del mundo que el rey se había construido.

La experiencia de la noche no tiene que ver sólo con la oposición ante la luz sino con la manera en la que se perciben las cosas, la tensión entre la evidencia y el misterio, una sensación de extrañeza por medio de un hacer visible la oscuridad elemental, encontrada sobre todo en

lo más profundamente tácito, tanto que el ojo le ha dejado de prestar atención. *Cat & Bird in Peace*, -Gato y pájaro en paz-, 1996, es un trabajo temprano de Claerbout, un video que muestra la grabación en tiempo real de un gato y un pájaro, ambos posando dentro de una jaula. No pasa nada ... de vez en cuando el ave ve a la izquierda y luego a la derecha, y así continuamente, el gato a veces mira hacia arriba o hacia su derecha, donde está el ave. Los animales parecen hacer caso omiso entre sí. A diferencia de lo que se supone la espera, al autor no intenta generar un suspenso planteado por esta situación peligrosa. Más bien activar la mirada en relación con la espera que el espectador llega a soportar para que algo "de verdad" pase.

Es un video desconcertante porque aparentemente no pasa nada pero, no sabes bien por qué, te hace sentir incómodo, quizás porque está preñado de una violencia que parece que va a estallar en cualquier momento y que nunca sucede, el artista declara: "Lo que me interesa es lo que está debajo de los diálogos y discursos, en el interior de las imágenes. Trato de crear la condición en la cual, sin importar si lo que se presenta es narración o no, no haya conclusiones

ni certidumbres... -Entre el no pasa nada- cada expectativa ha sido una decepción construida en si misma, cada excitación es una desilusión, cada movimiento hacia delante es una regresión, todo simultáneamente en una misma superficie plana”.

El No pasa nada, es una re-flexión (una flexión doble), por un lado No pasa nada para que su contrario suceda como pasa todo, todo está pasando o todo es posible, y por el otro un No pasa nada, profundamente como un no pasa nada, una desesperanza en donde ni siquiera tiene cabida el todo para que algo pase, únicamente se encuentra la decepción ante lo que nunca acudirá. Pero ahí, a la vista algo sucede, solo que no es importante. El universo de los videos de Claerbout es un volver a cuestionar radicalmente la temporalidad de la paciencia como “curso de las cosas”. El aburrimiento es algo que disuelve al sujeto, es anónimo a particularismos. Los acontecimientos son inciertos. ¿No sucede? ¿ya sucedió? ¿Qué es lo que sucede? ¿Está a punto de suceder?

Alrededor de su trabajo de video arte y fotográfico David Claerbout, construye una múltiple noche blanca. Sus imágenes señalan otro

modo de ver las cosas del mundo, donde ya no se trata de una conciencia activa sobre la imagen, sino que parten de una profunda pasividad. En su trabajo el entretiem po se revela como la experiencia aparentemente eterna de la duración del intervalo, donde la obra acontece siempre en un horizonte por ocurrir pero en un porvenir que continuamente es negado.

Un sello del trabajo del artista belga es el hecho de trabajar con una imagen fotográfica -fija- y a partir de ella reconstruir digitalmente algún tipo de movimiento pixel a pixel. Un falso movimiento.

Un tiempo en el que debido a la sutileza de la acción muchas veces se confunde con una imagen fija proyectada y no con una imagen en movimiento. En la video instalación *Ruurlo, Bocurloscheweg*, 1910-1997, se observa sobre una pared la proyección de una postal vieja aparentemente estática, su origen data alrededor de 1910. La imagen muestra un paisaje rural, un camino en primer plano con dos hombres que están de pie cerca de un árbol gigantesco. A lo lejos se ve un molino y lo que parece ser la silueta borrosa de un pueblo. A primera vista no hay nada

que parezca extraño en este cuadro pastoral y pintoresco. Pero cuando el espectador mira con más detenimiento se nota que las hojas del árbol se mueven sutilmente con en el viento. Persiste en nosotros cierta idea según la cual congelar el tiempo y el espacio se logra a través de la fotografía. Pero resulta que la forma en la que observamos una fotografía está sometida también al tiempo, con este tipo de piezas del artista belga realizamos una doble negación: nos congelamos no haciendo sino contemplando el tiempo congelado. Para André Bazin, el cine es la ontología de la imagen, lo que no puede decir la imagen para si, otra cosa que no es su aparición, su fenómeno como tal.

Así el video en la obra del artista belga llega a ser siempre como un previo, una vispera, un acontecimiento contado al revés, que empieza desde su final, o también algo no contado. “El video proyectado aún está lleno de potencial para su movimiento, y es precisamente este “no suceder”, lo que es con su energía invertida, no una energía en movimiento hacia delante”, sugiere el artista.

Debido al trabajo de reconstrucción de movimiento a partir de una fotografía en sus

videos proliefran las tomas fijas y largas, que atenúan el hecho de que parece que nada está pasando, por muy llamativo que el evento que se reconstruye en el video lo parezca. *Vietnam, 1967, near Due Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)* -Vietnam, 1967, cerca de Due Pho (reconstrucción después de la Minas de Hiromishi)-, 2001, es un trabajo que muestra un paisaje en Ha Phan (cerca de Due Pho), 33 años antes de hacer la pieza un avión bimotor Caribú recibió un disparo en el fuego amigo al intentar aterrizar en una pista. David Claebout interviene las imágenes que fueron tomadas en noviembre de 2000 y reconstruye digitalmente todo el momento de la explosión.

Tanto en los videos anteriores como en otros más (*Kindergarten Antonio Sant'Elia*, 1932, Jardín de niños Antonio Santa Elia, 1998) el artista deja al descubierto con sus títulos la relación espacio-temporal, entre la fecha exacta de la foto -que encuentra en mercados de pulgas o es tomada de archivos familiares o de amigos- y el momento en el que realiza el video; es como si tratara de ponerle un especial interés al espacio-tiempo en blanco, lo suelto de lo meramente visible -el espacio de desconocimiento-.

La imagen se toma en un tiempo exacto, luego aparente se pierde en una especie de amnesia, hasta que llega por azar a las manos del artista; el artista parece centrar su atención en lo que pasa entre todo ese tiempo, en esos recorridos de la mirada que jamás han existido, en el tiempo muerto, un entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo: un presente sin presencia, un pasado más presente que el pasado mismo.

Claerbout trabaja en entretiempos: un espacio nebuloso de no correspondencia entre la imagen y lo vivido, en palabras del artista: “las capas de tiempo del pasado y presente podrían ser comparados similarmente con polo magnéticos que pueden nunca estar unidos. Lo plano de la imagen es lo que me hace prestar atención en el encantamiento de su secreto, en el orden de revelar una evidencia física concreta de algunas cosas que existen en la imagen aquí y ahora”. Su obra exige una manera particular de la mirada de las obras, el tiempo en que se ven; revelan un ojo incierto, sin créditos de inicio ni tampoco finales, muchas de sus piezas parecen nunca empezar ni tampoco concluir, recurre al paso continuo y constante del video (loop) que vuelve más fatigosa y/o encantadora la espera:

“la pasividad del tiempo está determinada por el paso del punto de vista del espectador, quien está bajo la ilusión de todas las cosas que aún son posibles, hay un orden que es paradójico a la contingencia del filme”, a lo que acontece dentro y fuera del video.

Es reconocido en muchas culturas antiguas y actuales, que la repetición constante ya sea de una imagen, sonidos, textos, o incluso bailes pueden facilitar las vías para un individuo tenga una epifanía, un trance, una especie de revelación, si bien es cierto los videos de Claerbout no intentan por razones similares imitar estos hechos, sus videos si buscan generar una mirada ante la cual el espectador parece sentirse vigilado, y por el otro hipnotizado, como con el canto de las sirenas

“Las Sirenas: realmente parece que cantaban; pero de un modo insatis-factorio, pues sólo dejaba entender la dirección en que se abrían las verdaderas fuentes y la felicidad verdadera del canto. Sin embargo, con sus cantos imperfectos, que no eran sino un canto venidero, conducían al navegante hacia ese espacio en que verdaderamente comenzarla el a cantar. Por tanto no lo engañaban,

sino que lo llevaban realmente a su objetivo. Pero, una vez alcanzado el lugar, ¿qué es lo que pasaba?, ¿qué lugar era ése? Uno en el que ya sólo se podía desaparecer, porque en esta región de fuente y origen hasta la música habla desaparecido más radicalmente que en ningún otro paraje del mundo: mar en que se hundían, sordos, los vivos y en el que las Sirenas prueba de la buena voluntad que un día tuvieron, también ellas, tuvieron que desaparecer”

Sus videos buscan de algún modo también la desaparición presentan acontecimientos anodinos, sin causa, que no se hilvanan en relato alguno; se hacen posibles en donde no hay principio ni fin, sin héroes y tampoco grandezas. Sin embargo, la imagen emerge, pasivamente, también violentamente, para dar cuenta de eso que es lo extraño-cotidiano, porque ella misma es lo más ajeno y a la vez, lo más próximo. La imagen que se concreta en obras sin conclusión, en sentencias deshilvanadas, pero a la vez exigentes de atención y cuidado.

Y es en este cuidado del mundo donde los videos se muestran como seres, con una temporalidad y un sentido de vigilancia invertido hacia los

observadores, un acto paulatino en donde las reglas naturales y biológicas están en conexión con un aquí y ahora especial, en contrapostura al juego de las piezas de arte que la actualidad sobrevaloran la exclusividad y la conservación. *Present*, 2004 (Presente), tienen que ver con esta idea de conservación y cuidado, el artista crea tres videos diferentes a partir del nacimiento de distintas flores que graba una a una en tiempo real, el público puede instalar en su ordenador alguno de estos videos, de tal manera que todos los días al abrir su pantalla aparecerá el video de la flor seleccionada y los cambios graduales que naturalmente ha sufrido, es una especie de virus con vida “amable” que no puedes desinstalar de la pantalla hasta que el tiempo de vida de la planta termina. Las cosas son lo que son, con sus tiempos, movimientos y composiciones particulares, por eso es que la obra de Claerbout no es efectista, parece omitir los principios del montaje y la economía de su imagen.

En otro trabajo, *Untitled (Carl and Julie)* -Sin título (Carlos y Julie)-, 2000, videoinstalación que muestra a un hombre y una chica sentada a la sombra del patio de su casa. La niña está dibujando, le da la espalda al espectador. El

hombre mira a la cámara -pareciera que observa obstinadamente a cualquiera que entre en la sala de exhibición-. Cuando un visitante entra en la habitación, pasa por un sensor que hace que la niña voltee la cabeza, dándose cuenta de la presencia del visitante, luego se vuelve a voltear y sigue dibujando. Por otra parte *The Rocking Chair* (2001), consiste en una doble videoproyección en la que un hombre, a modo de guardián de una casa, gira la cabeza y sigue al visitante con la vista cuando este se aproxima a las pantallas. Su trabajo es un tránsito entre lo que vemos y lo que nos mira; sus videos logran mostrar y esconder al mismo tiempo el secreto de un mundo del cual son a su vez únicos depositarios de sus fascinantes reflejos captados y emitidos. La verdad es sólo su verdad, no más. La llevan en lo más profundo de sí mismos. Sus videos son herméticos por derecho y naturaleza.

Claerbout tiene un especial interés en el tiempo de la espera, de la fatiga, ahí yo -como sujeto espectador- no aprehendo el mundo: el mundo viene a mí -sin narración-, se acoge su murmullo; lejos del tiempo mundano, del tiempo político de la agitación, se escribe el susurro del afuera, algo que no entendemos del todo, que constantemente se escapa y nos impulsa.

Así por ejemplo en *Corthout Villa* - Villa Corthout- 2001, se ve un niño (sosteniendo una guitarra) está sentado en el trampolín de una piscina. Una chica en traje de baño parece ser, acaba de salir del agua. El niño está tocando una melodía suave con su guitarra. Despojada de la trama y la narrativa, Villa Corthout desdibuja los límites entre una situación inventada y una observada, entre el documental y la ficción.

Un experimento llamado *Bordeaux Piece* fue realizado en 2004, Basado en el filme *El desprecio*, 1963, de Jean Luc Godard - la historia de una crisis matrimonial en medio de un rodaje- Claerbout filmó un cortometraje que se compone de 7 escenas de dos minutos aproximadamente cada una, lo que dan un total de 14 minutos. Cada escena se filmó 70 veces, durante todo un día para cada escena, grabando cada toma cada 10 minutos, siempre de la misma forma. Todo dura entonces 13 horas y 43 minutos, un corto que se repite continuamente con un montaje mezclado, donde cada vez importa menos la historia y es la luz cambiante en cada variación la protagonista, junto con “el fondo” como dice Claerbout: la casa y el paisaje. Así el artista construye una verdad con tropiezos, sólo formada

por el tiempo de espera del espectador ante la obra. Por naturaleza como espectadores -cuando miramos alguna obra- anhelamos encontrar algo, dice el pensador alemán Peter Sloterdijk, el negocio del arte es un sistema de celos. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo ¿qué pasa cuando en realidad no encontramos eso que en esencia anhelamos?. Aparece la decepción, esa parte fundamental del trabajo de David Claerbout, que evita la aclaración y la condescendencia, así como la espectacularidad; esto, no es hecho fortuito, es necesario.

Muchos de sus videos confirman que antes de la obra, obra de arte, obra de video, no hay artista, ni escritor, ni sujeto que hable, puesto que es la producción la que produce al productor, la que, siendo prueba de él, lo hace nacer o desaparecer, es, de forma simplificada, un encuentro, una enseñanza fortuita, el hecho prevalece sobre el ser que no se hace sino haciendo... ¿haciendo qué? puede que cualquier cosa y su mero juicio sobre la importancia de esa cualquier cosa depende exclusivamente del tiempo, de lo que ocurra, más e incluso también de lo que no ocurrirá.

Mirar su trabajo significa esperar suficiente tiempo a que las cosas sucedan, aunque sucedan todo el tiempo. Cuando te decepcionas esperando a que algo pase es la espera misma la que da sentido del acontecimiento mínimo: la obra de arte, el video. En la espera siempre hay tiempo de más y, sin embargo, paradójicamente falta tiempo. Esta falta sobreabundante de tiempo es la duración de la espera. En la espera, el tiempo que le permite esperar se pierde para responder mejor a la espera. Es el tiempo quien nos da algo que esperar. En la espera, si el tiempo le sigue dando algo que esperar, aunque fuera su propio fin o el fin de las cosas, él ya está destinado a la ausencia de tiempo que desde siempre ha liberado la espera de ese fin y de todo fin. Al respecto Claerbout, señala que el refugio cinematográfico es evitar -el cuento- y así evadir los fines y las discusiones narrativas.

Alrededor de su trabajo David Claerbout construye una obra que viene a ser una relación de lugares espectrales, umbrales y rutas nocturnas que configuran un modo particular de geografía poética, acostumbra utilizar en sus videos arquitecturas modernistas y sobrias, enfatiza la perspectiva de la sombra; con sus personajes

hace una descripción de los ámbitos terrestres totalmente cotidianos que no presuponen origen, utilidad o finalidad alguna.

Sections of A Happy Moment -Secciones de un momento feliz-, 2007, es un filme complejo en su realización pero de apariencia sencilla e hipnótica. Un juego familiar alrededor de un balón genera un momento de felicidad enmarcada que queda suspendida entre la fría arquitectura del espacio, de modernos edificios. Representa un momento único en la vida de una familia china en una plaza iluminada por el sol, rodeado de viviendas sociales limpias. Las figuras -agrupadas en una composición circular alrededor de un balón colgado en el aire- se han visto atrapados en un momento íntimo y familiar por una multitud de cámaras de fotos, colocadas alrededor de la escena. El video se instala a manera de diapositivas: la sucesión de imágenes que se circunscriben el lugar y así, eliminan gradualmente las expectativas del movimiento escasamente cumplido.

Con frecuencia sus trabajos intentan contrarrestar la velocidad con la que se consumen las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación. Frente

al bombardeo de imágenes agresivas y confusas, el artista propone lo opuesto: escenarios pausados, sutiles, poéticos, fantasmales. Enfatiza lo que sucede entre las sombras, su propuesta artística exhibe la sutil voz de un silencio que apenas hace señas, es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída a la noche, una invasión de lo espectral.

En *Man Under Arches* -El hombre bajo los arcos-, 2000, el artista elabora secuencias de video interactivo que se activan mediante un sensor cuando el espectador entra en la habitación. La imagen proyectada es una vista frontal de dos arcos que proyectan fuertes sombras. En la parte izquierda de la composición hay una abertura con una pared inclinada lejos de nosotros, y un personaje, cuando el espectador entra a la sala de exhibición el personaje se moverá y caminará entre las sombras. En algunos casos, el visitante puede ver entrar un que personaje desaparece a lo largo de la oscuridad. Mientras el visitante se encuentra en la sala, el personaje en el video permanecerá inmóvil entre las sombras de los arcos. Cuando el visitante sale de la habitación el personaje comienza a caminar entre los arcos hasta salir de escena.

Sus videos actúan a su vez como personajes, personajes sin historia, exclusivamente sucediendo, verbales, neutros sin sujeto, sin complemento, indican movimientos -formas de actuar- y se pierden entre estos, su fuerza está en realizarse en aparentes afirmaciones de acciones, que sólo sirven para afirmar su inagotable negación de hechos no tan evidentes. Hay algo así como un “campo de fuerza” anónimo: del ser que se afirma sustrayéndose, que aparece desapareciendo, del ser que no es nunca un ser ni una pura ausencia de ser... sino la pasividad del ser o la pasividad del siendo, la fatiga, el aparente “No pasa nada”.

Claerbout sugiere en su trabajo que una manera de NO contrarrestar el cansancio es apreciar que somos un cualquiera, pudiendo ser alguien o más bien nadie.

Rain Down.

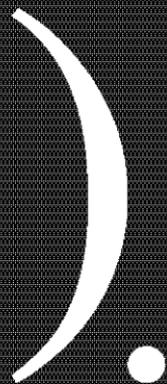
Sostener, sostener por tabulación, por encanto.

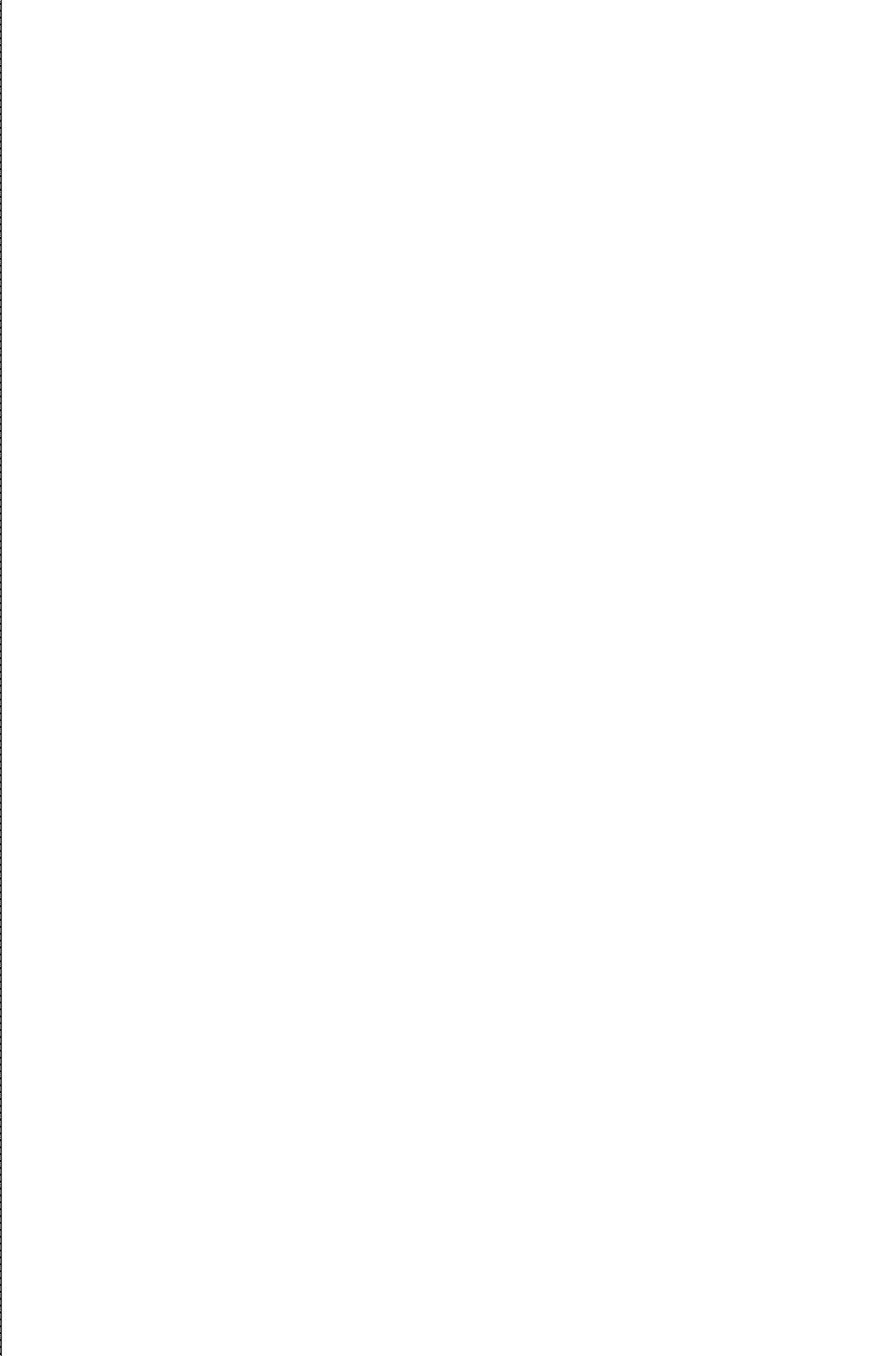
Cualquiera sentado desde una montaña está observando las luces que vienen de los muertos, tal vez de los millones de insectos que han dejado de volar, sus ojos se tensan entre la nada y el infinito, bostezo, de sus rodillas salen figuras geométricas que acuestan en el aire. Alguien más sopla para ahuyentar a las pelusas que vienen a impregnarse de sus secretos, actúa como si todo fuera una gigantesca sospecha, un maligno asomo. Quien sea ya levantó el brazo en dirección al sol y se pregunta si está atrás o delante de él, arriba o abajo, sin llegar a ninguna conclusión. Abre su mano, no sostiene nada, no agarra nada, naturaleza ataviada, voluptuosa, ente esto su cuerpo es perfectamente incapaz, imposible dar un paso, imposible tropezarse, él permanece elevado: sujeto de polvo espacial, sin saber lo que era él: no estaba ni triste ni contento, sus fuerzas lo habían abandonado y yacía ahí, impasible como las hierbas de los pastos, sus esfuerzos se bañaban en su fatiga. El mundo había

desaparecido en un agujero, alguien estaba solo, algo oscuro e informe lo expulsaba a escudriñar con la mirada el horizonte, en la tenebrosa nada se ve algo semejante a las vibraciones del aire. Ante sus ojos, cree contemplar la propia nada entre sus juegos y combates interiores, veía cómo salían y se escondían unas con otras. Una aparición, una forma que tenía el mismo aspecto que los sueños, dijo: “eres tú”. Alguien pensó que él era cualquiera y se echó a temblar de miedo. A alguien más le agobia la muerte y el polvo. Las rocas se ponían en movimiento todas al mismo tiempo, era imposible correr, la diferencia entre los unos y los otros se había disuelto en la oscuridad. El suelo parecía brillar, complicar su polvo con el resplandor de las estrellas: ¿Qué más habría de ver? ¿Habría olvidado ya la diferencia entre lo bajo y alto? ¿Es que acaso no habría nunca más paisaje? ¿Dónde el fin, dónde el comienzo? ¿Es sólo el vapor que sale de la tierra? Poco a poco era cada vez más inocente o es que simplemente había aprehendido a olvidar. Alguien está tomando una taza de café caliente en medio de una ciudad que duerme. Sabe desbordarse, contener la respiración ni los mocos, tiene dilatadas sus pupilas, el sudor no le deja de escurrir, el vapor sale de su cuerpo, no

para, los mocos otra vez, las lágrimas, la orina rueda alrededor de sus miembros que hendían como las olas de las dunas del desierto. El cosmos con su magnetismo paralizador abraza la nuca de algún hombre, en su rostro se perciben la cargas de las exhalaciones del infinito porque su piel ya ha caldo, jirones de carne fueron derribados a sus pies, su cuerpo no quedó exento del desgajamiento del mundo, su dulzura. ¿Qué se dicen las cosas que se aman? Nada. ¡Gracias! Exclama alguien sollozando; hasta las montañas se estremecen con esas inesperadas palabras. Alguien sin dejar de llorar se abraza feliz a las árboles más cercanos al abismo, desde ahí contempla las miradas de los otros. Ante la majestuosidad de los gestos del universo, gestos con olor a sal, alguien se echa a reír de tristeza. En adelante cada presencia será su maestro. Cualquiera lo ha visto volver sano y salvo al bosque, como extranjero con la cabeza erguida como lobo marino presta suma atención a lo que pasa a sus alrededores. Difícil es decir adiós. El mundo sigue cayendo. Tal vez algún día la lluvia vuelva a caer y todo empiece nuevamente.

Frente al trabajo de Claerbout el espectador se enfrenta a una especie de intransmisibilidad, un gesto artístico que conjuga desposeimiento y libertad, singularidad y universalidad, el artista omite toda pragmática comunicacional con fines, prefiere en cambio exponer un gesto que colapsa la luz, la certeza. En oposición a la seguridad de la imagen movimiento como narradora, Claerbout, prefiere detenerse y apuesta por un escenario no clarificante, modesto, pero también vacilante y tembloroso de una libertad de la imagen reflejada en sus videos sin fin y sin metas, el miedo a la libertad de la imagen-movimiento abre la noche a la noche, la disipa y al mismo tiempo precisa que no falta nunca en una especie de distanciamiento que pone entre paréntesis, nuestra relación con el mundo.





Antes de
sumergirse
en la tierra
intenta
conjurarse la
caída a
traves del
cante y del
baile, del
salto deses-
perado
que trata
de burlar
la ley de la
gravedad.

Noticias de una Enana Blanca.

"the reason an object falls"

El verdadero discípulo no se dedica a otra cosa que a ejercitarse en morir y en estar muerto. ¿Cómo iba entonces a afigurarse de que llegase aquello que siempre ha estado persiguiendo y anhelando?

Sócrates en Fedón

Todo comienza con una muerte... ZZZZZZZZZZZZZCHH CRASH! KABUMMM!

El Bing bang, una estrella,

específicamente una Enana Blanca ha muerto y luego "simplemente" estamos nosotros aquí, redactando o leyendo este texto. Mi hermano aseguraba que en toda historia "decente" debería de haber un muerto, él hablaba acerca de las novelas y/o películas policiacas, así, desde una búsqueda criminal se fundamenta la narración; lo poético es, que nunca se persigue victoria alguna incluso y a pesar de que se descubra en un momento del relato al supuesto asesino; todo empieza desde el fin, con un extraño sentimiento de agotamiento, de rendición, de acabamiento o de pérdida. Este texto también comienza con una muerte: la del propio artista, el holandés Bas Jan Ader, quien desapareció en 1975 en circunstancias aún misteriosas a bordo de un minúsculo bote con el que pretendía atravesar el océano Atlántico, en esta historia en particular no hay "otro" a quien culpar, el misterio acaba por resolverse muy pronto o digámoslo de otra manera, demasiado tarde... demasiado tarde para intentar siquiera suponer o explicar sus consecuencias prematuras.



Previamente al mito del artista romántico que acepta las consecuencias de convivir con la naturaleza y que además anhela perderse en ella, existe una relación con lo mundano, éste es, la manera en la que el artista conversa con la materia y hace mundo, la plática o convivencia que supone ir más allá de las palabras y que atrae la naturaleza ilimitada de lo ideal para hacer tierra, es decir en un mecanismo pendular de extrajerismo y propiedad. Como polvo espacial no se sabe de dónde exactamente provenga esa materia, su origen es incierto, pero su presencia en la tierra supone que necesariamente tiene que estar aquí por medio de un movimiento innato y necesario. La gravedad siempre gana. No dudamos de su efecto. Es la variación más natural en función de las fuerzas invisibles que se ejercen sobre los cuerpos.

Lo inevitable

- aquello que simplemente sucede
 - no espera nada del pensamiento
 - no hay derrota, tampoco victoria
 - no hay pasado ni futuro, pero sí grados de vejez y juventud
 - lo distinto respira ahí
 - es instante
 - la tensión actúa, los pesos caen.
 - la atención en la superficie
 - el espacio dice a la materia como curvarse, el tiempo cómo converger.
- la tempestad: una gota de agua en un vaso de agua

- se observan los cambios para darnos cuenta de que en la profundidad todo permanece igual
 - nuestro peso en el mundo
- una voz: el árbol que sea árbol y deje de serlo para seguir siendo árbol.
 - no hay progreso, muestra su retroceso con respeto.

Un breve viaje para un largo regreso, lo que comienza con la vuelta. Un avión que despegó del aeropuerto de Frankfurt con destino a México, una pequeña muerte anunciada previamente, un cuerpo cansado al que no le responden ni las pupilas ni los intestinos mucho menos las piernas. El shock, la derrota, la convivencia con los seres queridos, como si todo fuera en reversa -están también y mucho más pesadas- las despedidas a la llegada de los amados, los adioses totales: la inmovilización absoluta.

Las cosas caen por y con su mismo peso. La palabra gravedad proviene del latín y significa pesadez y/o atracción. Es una de las leyes de la naturaleza descubierta en el siglo XVII y es afectación inevitable del espacio sobre los cuerpos. El universo mismo parece que flota a consecuencia de este efecto. La gravedad actúa, la teoría Física la cataloga como una fuerza débil, debido a la consecuencia de sus efectos: imaginemos el peso de la masa de toda la superficie



de la tierra, comparada con la fuerza de atracción que ejerce sobre cualquier cuerpo es muy escueta, es decir una masa con mucho menos peso, una canica puede separarse de su atracción y salir al espacio con el simple hecho de aventarla hacia arriba, una morona de pan, lo hace también, ambas masas comparadas con el peso de la tierra son minúsculas, por eso la gravedad es una fuerza débil porque su peso de atracción es menor incluso comparado con la pestaña de un camello flotando en el espacio: saltos, lanzamientos de cohetes, globos flotando, bolas de béisbol en lo alto de un estadio, árboles que crecen hacia arriba y burbujas de jabón en el espacio ponen en evidencia este hecho.

... Sin embargo el mundo no flota del todo, no. Sucede con la gravedad al igual que con la debilidad, algo mucho más emocionante, algo necesario y certero: pasa simplemente lo inevitable....

Y lo inevitable es también lo que no puedes comprobar a futuro, es lo que simplemente sucede. Algunos eventos a veces rompen nuestros ritmos de vida y son tan dolorosos que tal vez nos preguntemos porqué y bajo que circunstancias inexplicables nos están pasando a nosotros, sin embargo, no podían suceder de otra manera, por más que tratemos de cambiar una situación ésta vuelve a afectarnos y a su vez a mimetizarse con el resto de otras acciones generadas por alguien más, así el mundo palpita, entonces lo que pareció ser una tragedia carece de importancia y sólo alimenta un movimiento aún mayor que no podemos siquiera suponer controlar, esa es la razón por la que las cosas seguirán cayendo...

Aquí ¿Qué me queda?

Como las zarihueyas que fingen su muerte cuando su cuerpo registra el peligro hay que aventurarnos al vencimiento, a la rendición, a aquello que sugiere no estar ni siquiera compitiendo o esperando una victoria. Y no hay que ver

la rendición como un asunto marginal, es más bien el paso de un estado a otro, una transición natural como la transformación del hielo al agua, o el bocado que cae a nuestro estómago y luego es molido, también muchas otras dinámicas que finalizan a la inversa: pasando del desastre a la aventura, a la manera de pan untado de miel o el excremento de un marsupial que se convierte en una taza exquisita de café. Sucede que las cosas y las actividades cotidianas no se pueden conservar fijas del todo y mucho menos pretender que son inmutables... la montaña parece que no cambia, pero es sólo que no hemos aprendido a observar su velocidad lenta, por el contrario es tan rápido el movimiento de las partículas químicas del vapor que las vuelve casi invisibles a nuestros ojos.

Bueno, pero capturar una fuerza invisible no es fácil. Nada atrae más que la nada.

La obra del artista holandés señala su propia complicidad con la gravitación espacial, desde un punto de vista un abismo, una aproximación cada vez más y más profunda que paradójicamente se



logra a través de la levedad que está entre tantas cosas, una falta de importancia

“Yo no hago escultura del cuerpo o body art o funcionamiento del cuerpo.

Cuando me caí del techo de mi casa, o en un canal, fue porque la gravedad se hizo

el amo de mí, ésta arrastra todo hacia el suelo”,

cada vez que Ader cae, experimenta contundentemente el espacio.

En sus videos aparece un hombre que conduce una bicicleta por una banqueta y luego se avienta con ella hacia el río, ese mismo hombre sujeto con la manos de la rama de un árbol hace el intento por mantenerse en esa posición hasta que es vencido por su propio peso, el artista también se balancea de izquierda a derecha en el cruce de un camino siguiendo la dirección del viento hasta desvanecerse,

Ader está sentado en el punto más alto de un tejado,

su cuerpo reclina la silla y cae rodando del techo hacia unos arbustos de la planta baja; dentro de un sótano dos focos colocados en el suelo alumbran sobriamente toda la habitación,

entre tanto un hombre mantiene extendidas sus dos manos, cada una de ellas sujeta un tabique, después de un tiempo tratando de mantener la misma postura y debido

al cansancio la mano derecha deja caer un tabique y rompe un foco, a los pocos

minutos la sucede lo mismo de la otra mano y la imagen cede su presencia

a la oscuridad, este último video lleva por titulo *Nightfall*, Cae la noche de 1971.

¿Cómo mirar una obra en total oscuridad? ¿qué pasa cuando cae la noche?

Un punto final, una oscuridad dentro de una oscuridad, un marinero que se pierde en altamar, una luz tan luminosa, incluso, que no se pueden ver más que manchas,

es el efecto de ver al sol directamente, es como llegar a un estado donde no hay nada más salvo el predominio del negro absoluto, pero también un punto inicial donde cualquier cosa puede suceder, es un estado cósmico propicio para la producción de cualquier acontecimiento sin efecto de atención mucho menos de comprobación. Un libro titulado *Night visit to the National Gallery*, La noche visita la Galería Nacional, 1974, del artista húngaro Entre Tót es una obra específicamente para ser leída como libro de artista, Tót compra una guía del museo y luego cubre completamente con tinta las fotografías de las obras expuestas en el museo, conservando únicamente sus márgenes, así como la identificación y el texto que acompaña la pieza, la oscuridad a manera de sombra se revela en cada una de las piezas de la colección que aparece en el catálogo.

Así la noche aborda lo que sucede virtualmente la oscuridad del museo cuando no hay observador y entonces el presentimiento de que hay algo más cuando cierras los ojos es realmente improbable.

**Leo en interes por mera casualidad o por coincidencia:
Sabiduría es duelo. Bendito los que están de luto, debajo de la
cita un nombre: J. Keruac, al mismo tiempo y sin la idea
de esperanza un mail: la tormenta pasará y sólo sentirás
una gota sobre tu hombro**

Hay un punto ciego en toda obra de arte, el trabajo de Ader parece insistir sobre ello, toda suposición carece de importancia pero



al mismo tiempo revela un pensamiento y más aún un acontecimiento.

“Hablaré de cosas que a veces por casualidad son verdad”, dice.

Un primer encuentro con la obra de Bas Jan Ader es el video *Untitled*, Sin título, 1973, una inmensa neblina abordando a un sujeto sentado de espaldas sobre una silla, al mismo tiempo meneando su brazo sujetado un pañuelo de un lado a otro, casi como despidiéndose de la toma y a su vez de nosotros como espectadores. Pero ésta es una despedida tranquila, diríamos artificial, un adiós sin decir verdaderamente adiós, dejándose llevar por los elementos del paisaje que a simple vista parecen desapercibidos es sólo un instante pronto tal vez, después es todo blanco, la neblina lo ha cubierto todo, cubre por completo la montaña, la toma y también el artista desaparece.

Cuadro blanco sobre fondo blanco, 1913 y Cuadro Negro sobre fondo negro, 1923 ambos del artista ruso Kasimir Malevich, intiman con el arte en medios diferentes pero con posturas semejantes a las de Ader. En el primero se revela una opción y es la de hablar de la pintura desde la pintura misma, ya les decía siglos atrás

Ingresa a sus discípulos después de su viaje a Marruecos: ¡pongan blanco en el blanco!, píntenlo, sin darlo por hecho y sin figuración y más allá aún de esto, a través de un cuerpo -el de la pintura- sin secretos ni tapujos, pleno de sí mismo: el blanco y el negro a sus anchas por el mundo, libres, sin ataduras de ningún tipo, sin líneas intermedias ni figuras que redefinan su actuar ni tampoco que cierren sus territorios (tal vez únicamente delimitados por el bastidor que los sostiene), pero ambos cuadros lejos de ser una abstracción

se reconocen únicamente por lo que son -negro sobre negro y blanco sobre blanco-, el peligro absoluto, donde la cercanía ejerce su poder y fulmina, sin más y sin temor de un artificio, este punto que parece ser lo más abstracto en la pintura es simplemente la bienvenida a lo real, la bienvenida, que para Ader culminó con la desaparición de su cuerpo en alta mar.

Y es que parafraseando ese Negro que todo lo vuelve negro y ese Blanco que a su vez todo lo vuelve Blanco, tal vez la insinuación de Ader sea la del peso sobre el peso, la de un cuerpo sobre el paisaje, sobre la tierra, sobre el río y desde luego sobre el océano. Después de todo en la obra del holandés hay una necesidad por esa intimación, llamémosla profundidad, que no es otra cosa que el hecho del encuentro con la superficie misma, es decir, con la gravedad que nos liga a las leyes fundamentales del universo y que de la misma manera hace posible nuestro estar y también nuestro no estar en este planeta.

Entre Ader y Kasimir, entre la pintura y la acción hay una conexión aún más reveladora, es la obra titulada *Le Saut Dans Le Vide*, El salto a la vida también llamada Salto al vacío, de 1960, publicada originalmente en un periódico local en cuyo pie de foto se leía "el pintor del espacio se arroja al vacío". Se dice que una mañana de aquel año, el artista francés Yves Klein despertó con un propósito, el mismo que se había convertido en su principal obsesión vital, artística y espiritual desde hacía bastante tiempo -el ir más



allá, atrapar el espacio o entregarse a él-; subió a la planta superior de su residencia, se encará a la ventana y sin pensárselo dos veces, saltó. Su compañero, desde la calle tuvo el suficiente tiempo para retratar ese instante con su cámara fotográfica. El francés tal vez acabó con el cuerpo magullado, luego se iría a casa para se echarse a dormir o quizá contó con la ayuda de Harry Shunk y John Kender para que registraran la acción ensayada semanas antes, y lo que al parecer no se ve en la fotografía publicada era, posiblemente, un grupo de estudiantes que recogerían a Klein evitando su contacto con el suelo.

Un movimiento en serpentina.

Un extranjero en el cuerpo, un tatuaje, la utopía de un cuerpo nuevo.

Las notas del cuaderno de apuntes de Klein manifiestan este mismo hecho: "El artista sólo tiene que crear una obra maestra: con él mismo, constantemente".

Su revelación es simple: habitar el espacio, habitarlo y habitarnos, crear habitaciones en medio de los paisajes, no para limitarlos, ni dis-poner de ellos como sujetos, sino para hacer con-posiciones, conexiones por muy lejanas que estas sean;

desdordes de esos espacios a través de su tránsito y también, de su descanso. Porque hay acciones para abismarse, sí, para perderse, aún más, y muchas otras también para para encontrarse.

¿De donde esta pesadez?

El trabajo de Ader está atrapado en el horizonte, él adopta una mirada fija que insiste en hacer tierra, una aventura de baja temperatura, fría diría Vassily Kandisky.

Lo explica como una línea

horizontal que contraría a la línea vertical que se dirige al sol, es cálida y tiende a crear vida, levantamos nuestros brazos cuando celebramos un gol, al mismo tiempo que la energía es más rápida y genera calor; en cambio, cuando estamos cansados, nos acostamos y hacemos horizonte, lo que se coloca en el suelo habla de un fin, como las serpentina tiradas en el suelo, el índice que sugiere que la fiesta ha terminado, de que no hay nada más que festejar, hacer tierra es hacer muerte, su extremo: el enterrar.

En ocasiones hay que tener cuidado de modificar la composición de los espacios porque alguien antes que nosotros puede habitar ese mismo sitio. La mayoría de las relaciones

buscan trascendencia, Pero eso no es más que ego, ego de ellos, ego de mi. Estoy hasta de eso, de no poder ni desear ser simplemente nada para nadie. Pero también hay algunas relaciones que no buscan trascendencia. Esas, me parece son las más bondadosas.



En 1967, Bas Jan Ader decide dejar Europa definitivamente y se traslada a Estados Unidos, encontró un panorama artístico en ese entonces estaba dominado principalmente por representantes del autollamado Arte conceptual, artistas abogando en toda creación de obra de arte por el concepto que se diferencia de la idea según Sol LeWitt: "El concepto y la idea son diferentes. El primero implica una dirección general mientras que el segundo es el componente". Las ideas implementan al concepto, así la ingeniería de las posibilidades sobre-expresivas está siempre de más, aunque no por ello deja de haber una preocupación por la formalidad de la pieza, inclusive por aquella que se decide dejar de lado, continuando con LeWitt: "Para cada obra de arte que se vuelve física hay muchas variaciones que no lo hacen. Cuando se observan estas variables detenidamente, todo objeto salta de la lógica al sentido".

Tal vez el trabajo de Ader no tan alejado de esta corriente -como podría suponerse-, plantea un encuentro basado en estas variaciones que no suceden del todo, aquellas que se concretan justo en un final que fracasa y espantoso en términos de la intensidad del esfuerzo equivocado, que poco se sabe de su fortuna o bien el éxito nunca logra, salvo en sus propios términos en los de nadie más.

In *search of the miracoulus (Night in Los Angeles)*, En busca del milagro (Una noche en Los Angeles), de 1973, ofrece 14 vistas nocturnas urbanas: una autopista, un paso subterráneo, muros y calles a la distancia y casas emergen de la oscuridad

bajo la luz de un escaso alumbrado público. Garabateado en manuscritas en la parte inferior de cada imagen está la letra de una canción de un grupo norteamericano *rhythm and blues* de los años sesentas llamado The Coasters, se lee:

*Gonna find her
Gonna find her
Gonna find her*

*Well now if I have to swim the ocean you know I will
And if I have to climb a mountain you know I will
And if she is hiding up on blueberry will
Am I gonna find her still
You know I will cause I've been Searchin
On yeh Searching my goodness
Searching everychich way
No matter where she's a hiding
You know I'll bring her in some day*

Va a encontrarla
Va a encontrarla
Va a encontrarla

Bien ahora si yo tengo que sumergirme al océano que conoces,
lo haré



Y si tengo que escalar la montaña que conoces, lo haré
Y si ella se esconde en la colina de arándanos
aún la voy a encontrar
Sabes que lo haré porque he estado buscándote
Buscando a cada uno a su manera
No importa dónde se esconda
Tu sabes que la tendré algún día.

El cuadro final de la pieza muestra al artista solo en la costa con la lámpara ya apagada, encima de él las luces de la ciudad de Los Angeles atravesadas con un ligero chisporroteo de fondo, el tiempo de ir a casa... Hay profundidades que no se conquistan, el arte conceptual lo deja claro en su primera sentencia: Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Saltan a conclusiones que la lógica no puede llegar. Ader es un artista conceptual, también es un artista sentimental y estos no son opuestos, muy por el contrario, lo que a simple vista parece un territorio racional, metódico y cerrado es también un lugar incierto, inhóspito, una experiencia cósmica que le promueve cualidades formales a la obra; como imagen, es, lo queda después de una coalición de conceptos y materia, como una galaxia o el primer átomo respirado.

**El sol es muy acogedor, los gatos se posan en el lugar justo
donde descansa el rayo, el único espacio iluminado de todo el piso, te sonríes
y no puedes dejar de poner atención de tu gravedad en el mundo, por otro lado**

también y a pesar de su belleza es muy legítimo también el sentimiento de que es una de esas tardes, en las que parece que no perteneces ahí.

La gravedad nos permite excursionar, la obra *In search of the miraculous* es la consecuencia de la realización de una idea romántica: el encuentro a través del viaje. Pero el miedo de ese andar, también se llama seducción, y también -si limpiamos la palabra de todo el desdén que la aflige- histeria. Porque el Ader que huía de la adherencia del mundo, bien hubiera podido decir simplemente "quiero estar solo", y sin embargo dijo lo contrario: *Please don't leave me* (por favor no me dejes), de 1975. Esto ¿Es un crimen? No, es mucho más y mucho menos: es una utopía y al mismo tiempo un impedimento. Buscando el milagro en la tierra y su continuación, en la segunda versión en altamar marcan por un lado la vulnerabilidad del sujeto enfrentado a la incertidumbre y el poco alcance de su dominio; subrayan su propia paradoja: la experiencia al mismo tiempo de sentirse atrapados acompañados siempre

del sentimiento de sentirse también perdidos. El espacio artístico es quizás límbico; como un término medio entre el ser visceral de la vida "auténtica" y el otro, un no ser que ofrece la mirada capturada en un infinito absoluto.

El encuentro visto como un andar, nuevamente buscando que suceda un milagro, su última y tal vez más conocida versión es aquella en la que decide embarcarse -con el conocimiento de un marinero de



competencia- en un pequeño bote llamado "Ocean wave"
Ola oceánica, con la intención de cruzar el atlántico desde Cape cod, Massachussets hasta Falmouth, Inglaterra, el artista muere a consecuencia de esta acción. Cuando se dio constancia de su desaparición, su hermano encontró en el escritorio de Bas en la Universidad de California, donde era maestro, una copia del libro *The strange last voyage*, El extraño último viaje, de Donald Crowhurst, el diario de un marinero que emprende un solitario viaje alrededor del mundo y de cómo pierde el juicio y también la vida, esto hizo suponer que Ader mismo sabía que pretendía realizar un viaje sin retorno.

No se sabe si en alguna de estas dos versiones de la pieza el artista finalmente encuentra el prometido milagro, y me parece que tampoco es trascendente, lo que es cierto es que el cuerpo de Ader practica insistentemente el estar muerto,
en esos encuentros el artista habla como así lo declara de cosas que a veces por casualidad son verdad, de eventos cuya importancia no radica en un resultado práctico, sino en situaciones que por sí salen al encuentro, que in-terminan su propio andar. El propio artista escribe: "el mar, la tierra, el artista, tristemente saben que ellos, no serán más".

Schiller en su texto titulado La puesta del hombre del cosmos, decía que hacer arte es darse cuenta que venimos al mundo a hacer tierra y no he dejado de fabular alrededor de este asunto. Desde cualquier punto donde escojamos pararnos podemos

observar que estamos todo el tiempo frente a lo demás, la materia es tácita, simplemente está y con ello el universo se despliega en todas direcciones, es posibilidad. Nos encontramos en la superficie con una pasividad tal que no hace otra cosa sino conmover. Un hacer tierra es un insistir de los cuerpos sobre la superficie -por muy profunda que ésta sea-, acerca de cómo elegimos componer el mundo con el simple hecho de estar, de hacer geografía, de construir habitaciones inclusive sin tomar conciencia sobre ello, todo el tiempo existe una organización gratuita del mundo, algo que no depende de nosotros para existir, algo que con o sin nuestra colaboración crece, una autocostrucción, basta con mirar las cosas de nuestra casa ¿nosotros colocamos en un preciso lugar un mueble o es que este decidió llegar ahí? Pues así como disponemos de los elementos del mundo ellos a su vez disponen de nosotros, se activa el universo con pautas simples de conducta: organizaciones, roces, saludos, caídas, invocaciones, apuntes, repeticiones, separaciones, olvidos, recolecciones, imitaciones, suspensos, y pérdidas. Estamos repletos de estas fuerzas.

unos melones reposan sobre una mesa, las moronas de pan descansan sobre una servilleta y esta a su vez sobre un plato, el plato sobre una silla y esta sobre el piso, el piso sobre otro piso, y el dificio sobre la banqueta, ésta sobre la tierra y la tierra sobre la tierra misma, alguien cuele un jugo, algunos trabajadores sujetan sus bolsas de plástico de los árboles, otros deciden poner mantelitos en



**sus mesas, y tal vez algún desconocido observó
algo en nuestros zapatos que modifíco por completo su vida.**

El universo gesticula, es, ante todo un gesto. Gestus palabra que tiene su origen latino y que, además de movimiento o ademán significa administración, procuración y manejo, El gesto es el vacío expresivo que permanece en el núcleo de todo discurso, la imposibilidad de alcanzar una comunicación plena. Ni un medio hacia un fin, ni un fin en sí mismo, sino un medio puro. El trabajo de Bas Jan Ader, es, me parece, este mismo gesto: el estado de las cosas que expresan un mundo según la relación de los otros cuerpos con el suyo y el gesto expresa también este mismo mundo de acuerdo a la relación de las partes de su cuerpo entre sí, el hecho es que el mundo está configurado por correspondencias por eso es que no hay individuos estables sino singularidades particulares, relaciones en el espacio ante la única certeza: su caída, después de todo una constancia de todo tiempo.

El gesto es aquel ejercicio hecho de memoria sin porvenir, es la puesta que exige encontrar un punto dudable de experiencia, el gesto era para Kafka sin duda lo más inabarcable.

Cada duda significaba un nuevo telón, Kafka retira los soportes tradicionales del ademán para quedarse con un objeto de gesticulación interminable. Lo que continua sin meta ni beneficio, pero lo que en algún momento decide mostrarse.

Los piedras se van soltando por inercia o decisión. ¿Entre ellas y yo que hay? Un enorme espacio de cosas desatadas pero extrañamente más vinculadas conmigo como nunca antes. Hay muchos tipos de relaciones entre los cuerpos en el espacio, a veces son planas, pesadas, livianas, elásticas, profundas, superficiales, ninguna es mejor que otra; porque simplemente habitamos el mundo de maneras diferentes, todos esperamos cosas muy distintas. Ante todo eso nuevamente el espacio entre las piedras y yo, una libertad en la que me veo rebasada. Aprender a dejar... a dejar... a dejar... Aprender a decir adios amorosamente sin ningún chantaje y sin dejo de egoismo pero también y ante todo, sin ninguna ventaja.

Bas Jan Ader se expone a ser mirado, no sólo es un artista, es una persona, con derecho a exhibir en su estado artístico, lo amoroso, lo patético incluso lo estúpido, a mostrar una organización emocional basada en experiencias íntimas y herméticas presentes en cada uno de sus videos, su cuerpo habita esta ligera frontera en que la obra se legitima a través de la presencia del

artista y por el otro lado la ostentación de sus insignificantes y a veces torpes sentimientos humanos que lo vuelven semejante a todos los demás.

Un hacerse el idiota, la apuesta por lo ya perdido, por lo que no promete porvenir, pues es la acción del organismo directa sin esperar el éxito, es el cuerpo pensándose así mismo, disuelto.



Herida o felicidad? Pregunta El joven Werther:
me dan ganas de abismarme... y
así continua

Esta mañana -en el campo- el día es gris y hermoso. Sufro -no sé porqué incidente-. Una idea de suicidio se presenta, limpia de todo resentimiento -ningún chantaje a nadie-; es una idea insulsa; no rompe nada -no quiebra nada-, se adapta al color -al silencio, al abandono- de esta mañana. Otro día, bajo la lluvia, esperamos el barco a las orillas del lago; de felicidad, esta vez el mismo ataque de anonamiento me domina. Así, a veces, la desdicha o la alegría caen sobre mí sin que sobrevenga ningún tumulto: tampoco ningún pahos: estoy disueto, no despedazado; caigo, me deslizo, me consumo. Este pensamiento acariciado, probado, tanteado -como se tantea el agua con el pie- puede regresar. No tiene nada de solemne.

Los idiotas, 1998, del director danés Lars von Trier narra la historia de un grupo de personas con capacidades estándar que se reúnen tras una acción singular: vivir como si fueran retrasados mentales. Una casa en espera de ser vendida, con amplio jardín es su base de operaciones. Allí, ellos se babea, deambulan absortos, fingen no poder caminar, balbucean frases, repiten tics, lloran, patalean, murmuran, escupen comidas, corren desnudos, practican orgías ... hacen de idiotas por las calles del vecindario, en los restuarates, fábricas, cantinas y centros

recreativos. Los personajes parecen moverse entre entre la falsa inocencia, en la inmediata proximidad de sí mismos y el inquietante y no por eso menos ambiguo efecto de la angustia y la risa.

Karen: -No me parece gracioso lo que hacen, se mofan de los retasados-
Stoffer: -ellos son los que mofan de nosotros-

El límite o el éxito de sus prácticas depende de llevarlo a cabo en la vida cotidiana -más allá de este lugar de retiro-, es mostrarse como idiotas, sin tapujos en su propia comunidad, con gente que les importa y por los que tienen cierta consideración y se han ganado su respeto, digamos, con sus compañeros de trabajo, familiares, jefes, hijos, seres queridos. La mayoría fracasan. El director declara: En las películas, el idiota del pueblo es el que lo sabe todo y el hombre que sabe es el que no sabe. Y si el idiota no es idiota, solo un idiota idiotizado?. Eso le haría ser el hombre que sabe menos o el idiota que sabe más?. Probablemente nada de todo esto, pero es divertido pretender lo contrario.

Untitled -Teaparty-, Sin título -fiesta de te- (1972) comparte un sentido similar de la conclusión de Trier. Video en donde la cámara se acerca lentamente a un claro iluminado por el sol en un bosque donde Ader, vestido formalmente, toma el té en el pasto sobre un mantel -al estilo de campo inglés -, sobre de él hay una caja de cartón



sostenida de una de sus puntas por un palo a manera de trampa. La cámara se aleja de nuevo y la trampa tras detectar los movimientos del artista lo captura como un ratón en una jaula, ahí termina el video, con el artista atrapado artificialmente en una ligera caja de cartón que en esa condición de ninguna manera imposibilita su huida.

En esos tempranos años de producción al artista holandés aún no le interesaba construir una relación resonante entre el hecho de representar la caída o la captura y el momento en vivo y real de perder el control como sucede en otros videos donde Ader somete su cuerpo a un morir anticipado aún antes de su muerte física, dice Susuki: Mientras vives se un muerto, totalmente muerto; y haz lo que quieras y todo está bien. Y más aún para Rene Chair "No tenemos más que un recurso frente a la muerte: hacer arte antes de que llegue". Los efectos emocionales de este estar muerto, son por un lado una necesidad y al mismo tiempo un impedimento, ambos coinciden en un punto de atracción, en donde admitámoslo, el sujeto no se encuentra ya acompañado por nadie, es una travesía en absoluta soledad aún cuando vaya de la mano de alguien más, ahí nadie cuida esos caminos, se busca el misterio en oposición a la comodidad aquel sentimiento que empuja hacia desconocidas regiones lejanas ¿acaso será un estado de inconformidad, de pesadez en este mundo?.

Monsieur Blancsubé retomando los textos de Vincent La Soudière, cita: "Solo, puedes levantar el mundo. En pareja, siempre llega un momento en el que

tienes que cargar al otro, que pesa entonces más que el mundo”. Sin pesos aprendemos otro modelo de andar ¿has notado la elegancia del perezoso? es como si camináramos lunarmente, como si los pies no tocaran el suelo. Es como llegar en un instante a lo alto de el señor montaña.

La atracción es el primer momento de la hipnosis en el que se pierden todos los personajes románticos: la seducción (miedo-amor) del vértigo, tal vez por esa razón en mediana escala Ader eligió la inseguridad de la ciudad donde residió sus últimos años, dice: Me encantan Los Ángeles. Me encanta el entorno salvaje del océano, el desierto y las montañas y me abrume su enorme escala. Me gusta la belleza solitaria de las autopistas por la noche. Y hasta los desastres como los incendios o los terremotos me aferran a esta ciudad más que me separan. Admito estar constantemente fascinado por la constante amenaza que supone la naturaleza para nosotros. Adoro esta metrópolis de extremos, romántica y salvaje.

Su trabajo se dirige siempre a un mismo punto, todo parece concentrarse ahí en la misma gravedad de un hoyo negro que jala todo hacia sí mismo. Los hombres primitivos que salen a cazar mantienen sus ojos en la mira, atentos solo a su presa, todo queda borrado a su alrededor por un motivo fundamental porque cualquier movimiento involuntario cualquier despiste haría que el animal saliera corriendo y sería



verdaderamente una tragedia, no habría alimentos en muchos días. Los marineros por su parte dependen enormemente de su vista para sobrevivir cuando están en medio del mar utilizan sus ojos como un elemento muy preciso para saber como será el tiempo o dónde se encuentran,

la sobrevivencia en gran medida depende la vista.

Existe una mirada atenta en lo natural que le otorga al hombre libertad, pero por el otro también causa captura una atención sumamente fija para que no se desvanezca la imagen, para que no se pierda de su poder de seducción.

De golpe la niebla nos aborda, no distingo a nadie de los otros que venían a mi lado, ni siquiera veo mis manos, debido al frío mis piernas tiemblan, mis ojos lagrimean y de mi nariz sale un líquido viscoso, no puedo seguir caminando más.

Hay una alianza milenaria entre el artista y la naturaleza, recordemos por ejemplo la atención sobre la oscuridad en Heráclito, o el proceso de imitación Aristoteles, estatuillas primitivas acerca de cultivos y formas estelares y temas importantes como lo huidizo en los cielos de Giotto o el uso del detalle natural "que viene de otra parte" en las pinturas de Fra Angélico, el ímpetu de Giorgione, hasta los textos duros de Kant que oponen la belleza a lo natural a priori, las observaciones sobre micología del pintor Carl Gustav Carus e inclusive las de de Joseph Beuys sobre el mismo tema, el movimiento meteórico de las pinceladas de Turner, por supuesto todos los artistas Land Art (Richard Long,

Smithson, Robert Morris) y los intentos de communion de Artaud, Michaux, Bataille, Keruac, Nauman y la "encantadora" Fata morgana de Werner Herzog.

Aquí nos detenemos un poco, lo que de golpe pareció una pérdida de visión, empieza a volver los objetos y sensaciones a mi alrededor más transparentes. Aún tengo un poco de miedo, reconozco esas fuerzas que nos atrapan pero no logro apaciguar su golpe.

Aquel fenómeno óptico por el que se maravillaban los marineros del Mediterraneo, ciudades y castillos flotantes que aparecían de la nada en medio del mar, pero en la medida en que se acercaban a la imagen ésta desaparecía por completo, se pensaba que era un truco realizado por la bruja celta Morgana le Fay, quien poseía la cualidad de cambiar de forma, a esta cualidad visual se le llamo Fata Morgana, siglos más tarde se demostró que la ilusión se produce como resultado de un proceso de inversión térmica haciendo que, a veces, objetos situados sobre el horizonte, desde barcos a islas o ciudades lejanas, aparezcan "reflejadas" en el aire, saliendo como fantasmales visiones flotantes. Sin una afección mayor, en los marineros quedaba solo como un acto de memoria.

Un hechizo fugaz, con consecuencias menores. El trabajo de Ader expone este acto de la mirada, hipnotizada, sonámbula, dirigida exclusivamente a un punto infinito para quien está capturado pero



del que los otros-nosotros no tenemos noticia alguna. Cual espejismo, es, en ese momento cuando empieza hacerse evidente el fracaso de la imagen y de lo que esperamos ver o tal vez lo contrario, justo aquello que evidencia que no es lo que es.

Inundado en las meditaciones del tiempo

y el espacio, el artista holandés elabora una relación fonética importante, entre las voces fall (caer) y fail (errar, fracasar) y -agregaría- faith (fe), todas ellas coinciden en este punto infinito en el lugar donde no hay consideración por dar una respuesta, es, un andar ex-clusivo, diríamos incluso autista. En La princesa Brambilla del escritor E.T.A Hoffman leemos: Nada es más aburrido que estar radicado en el suelo y tener por ello que atender a cada mirada. a cada palabra...

El poeta romántico Novalis se pregunta a su vez:

¿De qué nos sirve recorrer

con grandes trabajos el sombrío universo de las cosas visibles? Es más puro el mundo que yace en nosotros, en el centro de esa fuente. Ahí se revela el verdadero sentido del gran espectáculo, multicolor y confuso, y cuando, embebidos en esa visión, penetramos en la naturaleza, reconocemos todo en ella, poseemos el conocimiento seguro de cada forma. Ninguna búsqueda preliminar es necesaria; una rápida comparación, unos pocos trazos en la arena, es todo lo que hace falta para lograr nuestro deseo.

De manera que todo es para nosotros una gran escritura, cuya clave no poseemos.

La naturaleza es lo más tácito, es la expresión corporal y viva del mundo arquetípico e ideal pero también es el soporte de toda realidad posible; es, el conocimiento humano (la idea de bienestar y progreso) lo que parece la encoje, gracias a la arquitectura, los automóviles, el cine y los aviones; tanto más, más y más se relativiza, a su vez, el concepto de lo natural.

Frecuentemente el viaje

y en mucha medida la contemplación como deseo de ese otro espacio resultan situaciones incomparables para estar en un lugar distinto del que uno ocupa habitualmente. Cumplen su decisiva función como transformación espacial, como cambio temporal o decisivo.

La obra de arte también captura este sentido, el deber de ir más allá de sus propios márgenes, marco, papel, o el propio cuerpo y Bastian Johan Christiaan Ader, el Holandés nacido en abril de 1942 en un pequeño pueblo llamado Winschoten, cerca de Groninga, Bastian quien también fue hijo de predicadores

(y tal vez de ahí sus preocupaciones artísticas acerca de la espiritualidad), decide hacer un personaje de sí mismo: Bas Jan

Ader, quien con los recursos propios de una época artística multidisciplinaria crea su propio papel, el del artista viajero cuyo sueño es trascender las fronteras basadas en el espectáculo y la ficción que les ofrece la sociedad y la abandonan a favor de un encuentro "real" que se supone ofrece la naturaleza.



En la fotografía *Farewell to Faraway Friend* (Adios a un amigo lejano), 1971, la silueta del artista aparece de espaldas, desde la costa, mirando el horizonte oceánico en lo que -dada las condiciones de luz- parece ser un ocaso. Es muy estrecha la conexión entre esta pieza y algunas pinturas emblemáticas del pintor alemán Kaspar David Friedrich tales como *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (El viajero sobre la niebla), de 1918, las dos versiones de *Mondaufgang am Meer*, (La salida de la Luna sobre el mar) de 1918 y 1921, *Gebirgige Flusslandschaft (Nachtvision)* (Paisaje del río de montaña-visión nocturna-), de 1935.

Todos los personajes de las obras citadas incluyendo la del propio Ader, coinciden en darle la espalda al espectador, en este acto de mirada concentrada, perdida, de suprema intimidad donde todo lo demás se expulsa: es tal vez ese punto blanco aún más blanco y eso negro todavía más negro. Pero la cercanía de Bastian y de las figuras de Friedrich quedan un poco en deuda, ambas son sólo una ilustración. Años más tarde las consecuencias de esta aspiración son contundentes.

En este sentido, uno de los videos más convincentes de este anhelo de Bastian, y en el que es más explícita está la idea del caer, *The Boy Who Fell Over Niagara Fallses* (El niño que cayó sobre las Cataratas del Niágara, de 1972. En esta obra, el artista está sentado en una silla cerca de una mesa en la que se colocan una pequeña lámpara y un vaso de agua. Sin mirar a la cámara,

el videoartista lee un artículo Reader's Digest de un niño que sobrevivió después de caer por las cataratas del Niágara.

Lee la historia lentamente, haciendo breves pausas entre frase y frase para tomar una copa de agua.

Cuando la historia llega a una conclusión, el vaso de agua también se termina, se levanta y se mueve fuera de la pantalla. Se pensó en una continuación de este proyecto que finalmente nunca se logra: enviar unas postales a sus amigos con la leyenda: Saludos cordiales de Ader, desde las hermosas cataratas.

Este trabajo, sin duda, contiene los elementos que fueron importantes para Ader en la última fase de su obra: la caída, el agua, el tiempo y el riesgo de muerte.

Una idea de riesgo presente también en su obra más temprana, *Implosion / The Artist Contemplating the Forces of Nature*, Implosión, El artista contemplando las fuerzas de la naturaleza, de 1967, Ader se deja ver sentado en una silla sobre el tejado de su casa, fumando un puro mientras contempla plácidamente el paisaje, y no se sabe si está mirando a la distancia una tormenta de rayos, un remolino, un torbellino, una lluvia o si simplemente está presenciando unas nubes pasar, los efectos del mundo natural aún quedan inciertos.

**No busco razones de porque te haces presente de esta forma,
en la pura coincidencia.
Estoy claramente convencida**



de tu presencia y la razón está siempre demás. Me estorba. ¿Ahora mismo no sé si te estás riendo o estás llorando?

En su posterior producción Ader decide dejar la silla y aventarse al vacío de esa atracción, es posible que por tal razón haya elegido el video para dar el paso de los temas conceptualmente estáticos al movimiento que surge de la decisión de emprender el viaje. Aquí, sin duda, tiene lugar un movimiento que elude el significado y se aproxima cada vez más a un movimiento puramente autoreferencial: errante. No se sabe a bien a donde va, pero lo hace con rigor.

El andar de Ader es como caminar en la luna, en este sentido también hay fuerzas no terrestres que nos jalan, la palabra lunático tiene su origen en el siglo XVII, es un hecho científico que la luna cuando se acerca a la tierra tiene una influencia sobre las mareas del océano, el cuerpo humano es 80 por ciento agua y también sufre las influencias del acercamiento de la luna, las historias populares dan cuenta de ello, los hombres lobos, los mitos acerca de lo que no se debe hacer en luna llena, etc; estar lunático es someterse a las influencias de estas fuerzas en menor o mayor grado, es no tener pertenencia o propiedad del cuerpo a cambio de abismarse por alguna otra fuerza.

¿Dónde termino? ¿Dónde comienzo?

La mirada de Ader se hace cada vez y más y más táctil. Como cuando dos pares de ojos coinciden, aunque sea de manera fugaz, se produce el justo abismo del

espacio intermedio, es decir, el encuentro, interesado o indiferente, entre dos seres.

No se trata aquí de parodiar la proximidad de la primera vista o algo por el estilo, sino de ahondar sobre ese fenómeno tan característicamente humano como principal

sospecha de jugar a adivinar qué contiene, qué captura. Así como en alguna ocasión el cineasta, actor y dibujante francés Jean Cocteau reclama: Espejo: No te vendría mal reflexionar antes de devolverme mi imagen.

El sujeto por alguna razón ya no está más.

La fortuna del trabajo de Ader tiene su origen en el abandono de la esperanza, puesto que el fin que viene, el fin que comienza, no es otro que la verdad a secas. Y esa verdad revelada, se trata del reconocimiento tajante, duro, descarnado, y al mismo tiempo liberador, de la propia muerte.

Es el hombre -encandilado

por el resplandor de la fatalidad, a la que decide ver de frente aunque lo enceguezca- el que admite su propia fecha de vencimiento, cuando acepta que ya ha sido atrapado, ni más ni menos.

**Hay una serie de poderes invisibles que ya te capturaron,
es como cuando
alguien entra a tu casa y de golpe, solo sabes que huele bien,
te dices: no sé
cómo que espero de todo esto pero soy tuyo, así sin
proponértelo ya estás prendado...**



En esta situación hay algo de inaprensible, una lengua que no tiene la capacidad de contarlo: *I'm too sad to tell you*, Estoy tan triste para decírtelo, 1970, un espacio-señal que se abre y se hace vulnerable, que se encuentra ubicado en la ambivalencia de los lugares comunes: entre la ironía y un acto de sinceridad, entre el concepto intelectual y las emociones sentidas, entre lo heroico y lo patético.

En primer plano el artista se filma nuevamente a sí mismo, ahora encuadrando exclusivamente su rostro, sus gestos son confusos, hace muecas y se limpia el rostro con su mano, no se sabe en primera instancia si está riendo o llorando, es irónico en el sentido que se muestra afectivamente con dos caras; una íntima que es la seriedad y otra externa que se comporta graciosamente. El video es todo broma y seriedad, es un humor nostálgico que es candorosamente franco y profundamente simulado, entre ambos estados queda la incompetencia y la necesidad de una comunicación incompleta, de un diálogo inconcluso.

Ader penso completar *I'm too sad to tell you* con una serie de fotografías que mostraban el gesto del artista registrado en los fotogramas de la cinta cinematográfica, mismas que enviaría a sus amigos más cercanos donde agregaría además:

'I am still alive' "todavía estoy vivo".

La mayoría de los "videos" de Bastian filmados con una cámara de cine de 8 mm, son pobres en cuanto a los usos del lenguaje

cinematográfico, siempre es una toma fija, no hay movimientos y tampoco acercamientos ni alejamientos,

lo que sugiere tal vez que se filmaba a sí mismo con la ayuda de un tripie.

Esta condición técnica al mismo tiempo es una decisión de carácter conceptual que reafirma una justa intimidad, un propio un jugar a solas, aquella actividad que se realiza en la total soledad, en la casi total cancelación de las cosas que nos rodean, en el casi total olvido de sí; se juega a solas como una práctica monológica y cosmológica por excelencia, una introducción explícita del uso de la simulación; simulación que en muchos casos es un conjunto innumerable de actos de fe y de complicidad, por supuesto. Ader, se detiene, nos mira para hacernos partícipes de su juego cada vez más y más inefable.

Y no jugamos a solas con un acto de reacción y desagrado del mundo que nos rodea, no, éste es un acto de placer, de bondad, para lo cual es necesario un estar enamorado, poseso hacia lo otro, sí, a veces lloramos, pero porque nopodemos contener tanta alegría, y otras tantas ocasiones reímos a carcajadas por que las lágrimas aún no nos agobian, lo más fascinante es que éstos dos estados totalmente opuestos pueden suceder al mismo tiempo, en el mismo lugar, en el mismo instante y a la misma persona y también a todos a la vez. En realidad jugar a solas como vehículo de complicidad es una acción de lo más común y proxima al hombre,



lo que sucede es que es tan inmediato, tan cercano, que ya no significa nada más, simplemente es, es lo místico, el funcionamiento mismo del universo.

Alguien me dijo una vez, dice el artista: Me imagino que usted está tan obsesionado con la caída, eso es debido a que su padre fue asesinado. Eso es para mí obviamente una interpretación demasiado anecdótica. Todo es trágico porque la gente siempre pierde el control de procesos, de la materia, de sus sentimientos. Esto es una tragedia mucho más universal, y que no se puede visualizar en una anécdota”.

El límite de la experiencia, más allá de la experiencia particular.

De hecho, la mayor parte del trabajo de Ader oscila entre lo intensamente personal y la arbitrariedad “cósmica” que no es estrictamente narrativa. *All my Clothes*, Toda mi ropa (1970), es una obra igualmente melancólica cuyo sinopsis lo dice todo: ropas personales que el artista avienta encima del techo de su casa de Los Angeles; es como dejar sueltas las maletas, como emprender el viaje sin pesos de esta manera la decisión surge sin planearla, en un momento inesperado en el que tienes que echarte a correr saliendo exclusivamente con lo más necesario y sin pensarlo dos veces dejando atrás todo... como los últimos vestigios sobre la playa de un nadador en el mar. Todo esto callendo, asegura el artista.

El recurso del techo aparece en muchas de sus obras, tiene una doble función, es por un lado una especie de mirador pero también y sobre todo su plataforma de despegue,

la resorte que jala e impulsa eso que viene desde fuera,

una forma de actuar que no es poder ni apropiación. Un gesto que atraviesa lo posible, sin deseos de posesión del otro, que así, sin más, experimenta la condición de abrirse temblando al quizás.
Se evoca la promesa de la aventura de un trabajo de deseos y dudas, de frases sueltas no por azar
(por favor no me dejes y estoy muy triste para decírtelo).

¿Qué provocas en mí? ¿Porque quieres alejarme de todo?

Muchos animales quedan atrapados por la luz,
las luciérnagas copulan iluminadas, frecuentemente los conejos se quedan hipnotizados por las luces de los automóviles en la carretera y mueren atropellados,
los peces de las profundidades marinas
se valen de su propio recurso lumínico para cazar a otros seres marinos
y alimentarse de ellos, una sapo gigante de las amazonas desprende una baba fosforescente que atrae a diversos roedores
y su vez son devorados en segundos, sin ir más lejos, los insectos mueren atrapados en nuestras lámparas caseras;
sin necesidad deluz,
en las alturas, las personas quedan también quedan atrapadas por el sentimiento de vértigo, Nietzsche escribe: si miras al abismo por mucho tiempo él mirará también dentro de ti.
Bas Jan Ader jamás ha rehusado entregarse en sus videos



a ese vértigo que implica el indagar a través de la obra y finalmente de su propia presencia, su fragilidad humana desde una mirada seductora y concentrada aspira a lo "real".

"¿Qué es real?" preguntó un día.

"¿Significa tener cosas que zumban dentro tuyo y una cuerda?"

"Real no es cómo estás hecho," -le dijeron-. "Es algo que te pasa. Cuando te aman por un largo, largo tiempo, no sólo para jugar, sino que realmente te ama, entonces te vuelves real."

"¿Duele?" -preguntó nuevamente-

"A veces," -le contestaron, pues siempre le decían la verdad-. "Cuando eres real, no te importa que te lastimen."

"¿Ocurre de repente, como si te dieran cuerda?," - preguntó-, "¿o poco a poco?"

"No ocurre de repente," le respondieron. "Te transformas. Lleva un largo tiempo. Por eso no le ocurre a menudo a la gente que se rompe fácilmente, o tiene bordes afilados, o que tienen que ser cuidadosamente conservados."

Generalmente, para cuando eres real, la mayoría de tu pelo se ha caído, y se te han salido los ojos y se te aflojan las articulaciones y te pones andrajoso.

Pero estas cosas

no importan para nada, porque una vez que eres real no puedes ser feo, excepto para la gente que no entiende."

"¿Supongo que tú eres real?" pregunto de nuevo. Y luego deseó no haberlo dicho, pues pensó que el otro con quien platicaba podría

bien cuando a su vez nosotros preguntamos por Ader el parece mostrar sus
heridas con respeto, parece sonreir y también
sólo alejarse; como una enana blanca explotando,
con un pasado que ya terminó por suceder pero dadas las condiciones de
espacio tiempo apenas estamos viendo, Bas Jan Ader,
también mantiene su propia distancia con nosotros.

¿Es que todo esto ya ha quedado simplemente atrás?.

dedicado especialmente a Frankenstein y a todos los personajes
de películas que se alejan majestuosamente en el horizonte y no
regresan jamás

