

Laberinto y repetición

I

El arte contemporáneo sabe bien de repeticiones, de insistencias sobre un mismo punto y de resistencia. La repetición consiste en volver a incidir sobre una cuestión, hacerlo una segunda, tercera o enésima vez, verse en la tesitura de tener la posibilidad de mejorar lo realizado en una acción anterior o el intento de revivir una situación irrepetible. En cierto sentido, la validación de la autoría y del culto a la individualidad propiciado desde el entorno artístico, impulsado tanto por la exigencia del mercado como por la avidez de novedades de sus profesionales y usuarios, se asienta en una repetición planteada como necesidad urgente de coherencia: sobre un tema, con una técnica o un lenguaje expresivo concretos y dirigido hacia un fin que remarque las ideas planteadas. Cuestiones como éstas hacen que las prácticas artísticas contemporáneas se relacionen con la obsesión y la conversión del mundo propio en el prisma a partir del cual observar todo lo demás e interpretar lo externo. De ahí deriva la estrecha relación que con frecuencia se establece entre la experiencia vital del autor y su obra artística.

Las insistencias sobre un mismo punto hacen referencia a la perforación del tema principal de la obra¹, mientras que la resistencia sería el aguante que necesita la obra para seguir manteniendo las dos cualidades anteriores, la repetición y la insistencia. Esta triada de aspectos esenciales componen un área desde donde surgen, reposan y convergen, al mismo tiempo, gran parte de los intentos de generar obras artísticas acordes con la contemporaneidad, es decir, no conformes con su tradicional misión de representación de realidad, sino implicadas en la construcción de realidades diversas.

En no pocas ocasiones, el arte contemporáneo ha sido visto y analizado con desconfianza, como si se tratara de un asunto que no ofrece confianza. La imagen exterior que proyecta hacia una parte significativa de la sociedad resulta o bien crítica –debido a su evolución desde el signo al símbolo y de éste a la alegoría– o bien superficial –en parte por su modo de desvelar la forma interna de las cosas y darle un sentido no siempre lógico. En cualquiera de ambos casos, lleva implícita una connotación peyorativa. El público general acude en masa a eventos socioculturales

¹ Este concepto se plantea asimismo en el texto “Reiteración y perforación del tema”, publicado en el catálogo *Sweet Illness* realizado con motivo de la exposición del mismo título de Moisés Mahiques, Sala Parpalló, Diputació de València, junio-septiembre de 2009. También puede encontrarse en: <http://www.alvarodelosangeles.org/?p=213>

como las ferias de arte; en menor medida a los museos contemporáneos y poco, o muy poco, a las galerías privadas, con la excepción hecha del día de la inauguración y en parte debido a la afluencia de agentes implicados en el propio sector y a su carácter de evento social. Todos estos aspectos inciden en la discontinuidad perceptiva del arte contemporáneo, una materia sobre la que cabe estar muy actualizado y donde es importante demostrar una dosis importante de creencia. Es por todo ello que gran parte de su público se acerca al arte por lo que tiene de evento y espectáculo y no tanto intentando entender qué existe más allá de su aspecto externo. Es cierto, por otro lado, que las políticas educativas sobre su función y su papel en la sociedad aún son escasas, casi inexistentes o en algunos casos desacertadas.

A la complejidad de sus contenidos y resultados, acordes con una sociedad cada vez más plural, al arte contemporáneo se le suma una condición hiriente para buena parte de su público potencial, como es la innecesidad de un virtuosismo técnico que se demuestre directamente relacionado con el resultado artístico de la obra. Ante la ruptura de la ecuación “cualidades técnicas igual a obras de arte”, se abre otra más compleja que incluye más elementos. Las cualidades técnicas son requeridas, resultan imprescindibles, pero siempre y cuando esté justificado su uso en pos de una idea, una buena idea, que defina el resultado. En este sentido, la complejidad también aumenta por la ausencia de referentes físicos, contrastables. Mientras un cuadro o una escultura clásicas se podían valorar estéticamente (o así se ha extendido su análisis) por su similitud con el motivo representado, el arte moderno, las vanguardias históricas y, por derivación, el arte contemporáneo huye primero de esa mimesis recelosa con el referente y, después, de la obligación de ser entendido o rápidamente asimilado. Esto no implica en ningún caso que quien lo realiza no desea que se entienda e interprete su obra correctamente, sino que no necesita evidenciar lo que entiende como una consecución lógica de un pensamiento, de una idea que se desenvuelve entre su continuidad investigadora como autor y la pertenencia a una cronología histórico-artística precedente hasta ese momento y posterior desde entonces. La didáctica del arte contemporáneo, asimismo, debiera ir dirigida a demostrar el espacio de libertad que implica su práctica, muy por encima de discusiones estériles sobre la belleza o la fealdad, sobre los gustos personales en definitiva, conceptos entendidos siempre desde posturas netamente románticas y anacrónicas.

II

El laberinto implica un enigma y un peligro. El enigma tiene que ver tanto con su estructura física como con la posibilidad o no de encontrar la salida. El peligro es perderse, pero también parte de su finalidad, pues el extravío es una actitud funcional con la que poder encontrarse a sí mismo. Le debemos a Jorge Luis Borges una variedad morfológica del laberinto que comprende desde la trama de las calles de ladrillo de Londres o el lugar más repleto de ornamento y adornos, hasta el jardín fielmente ejecutado y conservado; también el desierto, donde el laberinto es entendido como gran vacío sin ni siquiera un minotauro que indique el centro, o incluso, como paradigma de la abstracción, una línea recta subdividida infinitamente, a modo de límite matemático. La imagen del laberinto toma mil formas y se convierte en una obsesión para quien lo habita, lo persigue o lo atrapa. Como indica Iván Almeida en su texto *Borges, o los laberintos de la inmanencia*, en la obra borgesiana los paradigmas geográficos aparecen (...) como potentes matrices de conceptualización. Los mapas (*orientación*), por un lado, y, en sus antípodas, los laberintos (*extravío*), ofrecen los dos esquemas más elocuentes de figuración dentro de este campo.”² Existen opiniones que defienden que el escritor argentino nunca fue una apuesta decidida para conseguir el Nobel de literatura porque su obra estaba asentada en tres o cuatro ideas repetidas hasta la saciedad, como una obsesión. (Hay quien opina, sin embargo, que lo que le alejaba hacia el final de sus días de este galardón sobredimensionado era la aceptación explícita de ciertos gobiernos dictatoriales latinoamericanos). Sea lo que fuere, esa obstinación por unos cuantos temas, lo que en su obra alguien quiso verlo como un impedimento o una muestra de reiteración –y puede que también de limitación creativa– es cada vez más, en el ámbito de las creaciones visuales, sinónimo de solidez conceptual y un valor en sí mismo demandado y casi exigido.

El laberinto de Francisco Acosta es un espacio natural definido como taller; muy grande para ser un taller, desde luego, pero lo suficientemente concreto para convertirse en una obsesión. Este espacio ocupa unos veinticinco kilómetros cuadrados de terreno casi desértico en la isla de Lanzarote cuyos lindes, en palabras del artista, son: “Al norte mira hacia la población costera de Famara y La Graciosa, al oeste linda con un pueblo de cabreros y agricultores de secano llamado Soo, al sur con Tinajo, población mayor, y al este con el mar y el pueblo de pescadores de Caleta Caballo y La Santa”. El artista

² Este texto puede encontrarse en: <http://www.borgesian.com/SP/> y www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/labirinto.pdf, entre otros sitios web.

puede ser que vaya allí a encontrarse, lo que implica que el hecho posee la cualidad de la orientación (mapas), pero es posible que también acuda para perderse, lo que indicaría que poseería también la del extravío (laberintos).

También Borges concibió un tipo de laberinto que no sólo tuviera la cualidad de ser un espacio construido para perderse, sino uno que se perdiera, literalmente: “En el laberinto hay algo muy curioso, porque la idea de perderse no es rara, pero la idea de un edificio construido para que la gente se pierda, es una idea rara. La idea de construir un edificio de una arquitectura cuyo fin sea que se pierda la gente o que se pierda el lector, es una idea rara, por eso sigo siempre volviendo al laberinto.” Es representativo que el cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”, incluido en el volumen *El Aleph*, acabe con la venganza del rey árabe de dejar a su adversario, el rey de Babilonia, en medio del desierto, un laberinto peor incluso que el construido con pasadizos y dédalos, del que no puede finalmente escapar. De ahí deriva la idea de laberinto con forma de libro o, de otro modo, el concepto de libro como laberinto adonde perderse y con el que encontrarse. Para el argentino, *El Quijote*, *Las mil y una noches* y *Ulises*, eran ejemplos paradigmáticos de laberintos realizados con la complejidad de novelas y el aspecto de libros.

El artista inglés Hamish Fulton, referencia clara y reconocida de Francisco Acosta, realiza un tipo de trabajo artístico donde prima el acto de caminar. La acción en sí misma es más importante que el trayecto que se realice, el paisaje que se recorra o las obras derivadas en forma de dibujos, textos manuscritos o fotografías que se completen tras el recorrido. La consciencia del caminar inicia todo y, al mismo tiempo, le otorga un sentido final y la necesidad de volver a empezar de nuevo cada vez. Al margen de las magníficas instalaciones murales donde convergen perfiles montañosos, pequeñas esculturas o fotografías con pie de foto donde el texto sitúa y asienta lo visual, el artista inglés camina con la ilusión inalterable de un montañero, la perseverancia de un atleta y la mirada afilada de un artista. A principios de 2008, Fulton propuso realizar una acción junto con un grupo de personas en una plaza de la Ciutat Vella de Valencia con motivo de su exposición en la Galería Visor *Walking is an art form in its on right*. La plaza Miracle del Mocadoret es un rectángulo con dos lados más largos y dos más cortos a la que se accede a través de un pasaje privado de uso público y tres calles estrechas. En esta plaza se escuchan a la perfección las campanadas de la catedral que marcan las horas y sus cuartos intermedios. La acción colectiva consistía en recorrer el perímetro de la plaza en una hora, haciendo coincidir la señal de cada cuarto con la culminación

de cada uno de sus lados. Es importante incidir sobre lo que sin duda resulta una obviedad: que la intención del recorrido era cuestionar la administración espacio-temporal de cada uno de los caminantes para un mismo espacio, que aquí se convertía en motivo de análisis del movimiento y de la gestión del tiempo. Por lo tanto, la pretensión era cuestionar ese espacio, muchas veces atravesado en diagonal por algunos de los participantes en la acción, que conocían y hacían uso de la plaza, y percibir el paso del tiempo ralentizado en el ámbito de una ciudad contemporánea, repleta de prisas y escasa de momentos para detenerse y pensar, o sentir, sin la necesidad de producir más que una experiencia efímera. El título de la acción es, en sí mismo, su descripción. La inclusión dentro de su enunciado (“Andar es una forma de arte en sí mismo”) de la experiencia alcanzada tras realizar la acción refuerza esa sensación de consciencia del cuerpo, del medio natural (o urbano en este caso) y del tiempo, aquí expresado, reconocido y anunciado por las campanadas.

La relación de Francisco Acosta con el terreno más o menos deslindado de su taller-laberinto posee la importancia de las experiencias vitales. La realización de dibujos, fotografías y vídeos representa la consecución registradora de esa vivencia, de su ir y venir, de su estancia. Los dibujos parecen reflejar las evoluciones en el paisaje, el viento arremolinando la arena y levantando alguna rama pequeña, el cielo y el mar como fondos de un escenario desértico salpicado de briznas, rocas y piedras volcánicas. Los gestos sobre un papel desean reflejar no tanto lo que está delante, inmutable, como sí aquello que ocurre un instante y que se ha repetido de forma nunca idéntica muchas veces. La experiencia encierra también una mirada que ha ido aprendiendo a fijarse en el movimiento veloz de los objetos ligeros, del polvo y la arena principalmente. La utilización de cuadernos de dibujo relacionan su labor con la de un cartógrafo que quiere retener las sensaciones, no tanto reproducir la orografía del terreno. En otras palabras, podría decirse que no le interesa dibujar mapas o planos del paisaje, sino que pretende fijar aquello que se mueve e interactúa con y dentro del paisaje. Siguiendo el símil entre la búsqueda y el extravío, éstos serían laberintos en busca de uno mismo pero, y esto es determinante, en relación con lo circundante como medida de su experiencia real, palpable. El artista, al llenar los cuadernos de dibujo, ansía acumular en un espacio reducido la inconmensurabilidad del viento azotando la orilla o la calma del mar en un día caluroso, seco, sin viento. Hay que ser conscientes, sin embargo, de que estas palabras aquí escritas no son sino el deseo insatisfecho de quien no ha podido sentir lo que sintió el artista al realizar sus dibujos. La insuficiencia que demuestra la

interpretación de una experiencia devenida dibujo, o esquema o mapa. Estas obras no son documentos, pero tal vez lo sean para la memoria de su autor, que puede revivir en algún trazo significativo un momento preciso, un olor recuperado, la sensación repetida derivada de alguna particularidad del paisaje.

III

Otro asunto distinto son las fotografías y los vídeos. Su condición primera es documentar, en el sentido de registrar aquello que ocurre de un modo y en un momento precisos. Las imágenes fotográficas de Francisco Acosta permiten varios acercamientos a un mismo motivo, que es el paisaje delimitado pero ilimitado de la zona de Lanzarote antes descrita. Por un lado, las fotografías individuales se demuestran como un todo, incluso cuando lo que representan es un fragmento pequeño, bien la tierra agrietada bajo los pies, bien la rama pequeña de un arbusto cuya apariencia pudiera simbolizar la perseverancia diversa de la naturaleza. Tras una mirada más detenida, más pausada y también más experimentada, las fotografías individuales van ofreciendo pistas suficientes para detectar la presencia del autor, que es asimismo caminante, viajero y habitante de un trozo de mundo que pareciera suyo propio o una derivación de su cuerpo. Así, vemos su sombra proyectada sobre el suelo pedregoso, predominantemente árido o, en otra, una tela roja destacando sobre los pardos de la tierra, los verduzcos de la vegetación y el azul intenso del cielo, que parece esconder algo: tal vez el mundo necesario y ambulante del autor. En otras imágenes se observan formaciones de piedras y rocas, recordando obras de Richard Long o de Robert Smithson en miniatura, de las que no sabemos –ni tampoco nos importa– si han sido reunidas o no por él, o si se compusieron en ese momento, antes de realizar la fotografía o en un momento anterior aprovechando otra estancia, otra búsqueda de sí mismo, dejando que el tiempo las integre dentro de su espacio.

Cuando las fotografías se reúnen en paneles de gran formato parecen buscar una totalidad. Los fragmentos, en este caso, son parte integrante de un todo. En el mayor de ellos, formado por setenta fotografías reunidas en diez columnas y siete filas, cada imagen individual adquiere el aspecto entrecortado y figurado de una secuencia exenta ya de movimiento. No son fotogramas *strictu senso*, pero su recorrido, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, nos indica una aproximación desde lo más lejano (la línea del horizonte entre el cielo y las redondeadas lomas) a los más cercano, las botas del autor integradas en el suelo, casi mimetizadas en él. En otros dos casos, los paneles

plasman al detalle los restos encontrados. Cada uno de ellos representa un díptico compuesto por veinticuatro imágenes en cada lado. Aquí encontramos huesos pulidos, piedras y ladrillos erosionados, ramas exentas, briznas, restos metálicos oxidados, calzado abandonado... y otra vez, como una marca que de nuevo siempre aparece, la sombra del fotógrafo, las botas del caminante.

Otro grupo de imágenes fotográficas en blanco y negro, que están realizadas con técnica analógica pero impresas digitalmente, apuntan sus intenciones y su resultado formal hacia otros territorios. La interpretación sobre las imágenes en blanco y negro difiere de la que es posible realizar con las realizadas en color al menos en una cosa, que traducen por dos veces la realidad que representan. Mientras que las de color toman directamente, de manera más documental, un fragmento de la realidad que muestran, las de blanco y negro no sólo hacen esto, sino que también añaden la traducción en una gran variedad de grises de eso que observamos en millones de colores. De esta forma, los mismos elementos fotografiados resultan diferentes en su análisis semiótico. Un díptico muestra en su parte izquierda los restos del paso de animales humanos por el paisaje: platos y cubiertos de plástico junto con varias botellas de vidrio, seguramente de cerveza. En su parte derecha, la rueda delantera de una bicicleta, con parte de su estructura metálica, está plantada sobre la tierra, como si emergiera de ella. Una primera mirada denuncia un hecho incontestable: la ausencia de cuidado por la naturaleza que ejemplifican parte de los humanos y la perplejidad de que estos comportamientos sigan extendiéndose, sin fin. Desde una mirada construida desde el arte contemporáneo, este díptico también puede verse como homenaje a la obra de dos artistas: la parte izquierda recuerda las esculturas de Toni Cragg realizadas con objetos, juguetes y desechos de plástico de colores, en ese caso montadas verticalmente sobre muros. La imagen de la derecha evoca claramente la escultura de Marcel Duchamp a la que parecen haber liberado de su taburete-peana y convertido en escultura pública.

Otras fotografías o grupos de ellas, formando dípticos o trípticos, reinciden en los grandes temas de Francisco Acosta; el entorno natural con sus micro- y sus macro-relatos; es decir, la vida que ocurre tanto en un paisaje que incluye un llano con las montañas en el horizonte, postales de una magnitud sólo aprehensible en la contención de una imagen fotográfica, y, en su opuesto, el detalle de una rama seca o el hueso de animal exento, separado de su esqueleto. Algunos trípticos interpretan el paisaje hasta conferirle otra forma al horizonte. Es el caso de aquéllos donde el contorno de las lomas y las montañas se unen en el espacio de representación de sus fragmentos para generar

una cordillera que no existe o conformar una armonía repetitiva inaudita. De nuevo, hay que constatar entre éstos la sombra del fotógrafo, la presencia del viajero, generando en ocasiones, como en uno de los trípticos, una dualidad de su silueta que enmarca todo el paisaje, el propio y el imaginado, como dos cariátides hechas de sombra. En este lugar caben todos los demás, incluso sus contrarios u opuestos, pues la verdadera razón de ser del trabajo consistente, coherente, asido con firmeza por el artista, es encontrar un espacio propio como prolongación de sí mismo. Perderse una y otra vez en el laberinto construido por él, encontrarse una y otra vez, eternamente, y no ser nunca más el mismo.

Álvaro de los Ángeles