

Exposición: Francis Alys, Política del Ensayo
Mayo 27 – agosto 17 de 2009
Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República,
Casa Republicana, pisos 1 y 2
Con el apoyo del Museo Hammer

Francis Alys, política del ensayo

Russell Ferguson, curador

Texto para el catálogo

Traducción: Germán González

Corrección de estilo: Constanza Padilla

Conocemos las convenciones de la pieza maestra: es una obra de arte totalmente resuelta, a la que no cabe agregársele nada. Como lo dijera Virginia Woolf, “una pieza maestra es algo dicho de una vez por todas, declarada, terminada, de manera que está completa en la mente”.¹ De manera similar Michael Fried ha sostenido con gran convicción que en una obra de arte exitosa:

*En todo momento la obra misma está totalmente manifiesta... es esta presencia continua y completa, que equivale, por así decirlo, a la perpetua creación de sí misma, la que uno experimenta como una especie de instantaneidad, como si sólo uno fuese infinitamente más agudo, como si un simple incidente infinitamente breve fuese suficiente para verlo todo, para experimentar la obra en toda su profundidad y plenitud, para quedar para siempre convencido por ella.*²

Francis Alys, a pesar de haber producido parte del arte más persuasivo de los últimos años, tiene una relación ambivalente con esta idea de completa resolución. Ciertamente él desea que su obra permanezca en la conciencia de quienes la ven. Alys busca las articulaciones más claras posibles de las premisas que desea explorar. En ese sentido está buscando la calidad del presente instantáneo que Fried identifica. Sin embargo, se muestra a la vez muy reticente a traer cualquier trabajo a una conclusión inequívoca. Ciertas ideas y motivos se mantienen abiertos, disponibles siempre a ir en nuevas direcciones, a reconfigurarse para nuevas situaciones. Además, Alys consistentemente ha adoptado un elemento de duración en su trabajo. De hecho, ha descrito explícitamente su trabajo como “una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas, escenificando la experiencia del tiempo en América Latina”.³

Desde el comienzo de su carrera de artista, Alÿs ha adoptado una manera de trabajar que tiende a rechazar las conclusiones y a favorecer, por el contrario, la repetición y la recalibración. Lo que ha hecho es poner la idea del ensayo en el centro de su práctica. Como lo anotara el célebre director de teatro Jean-Louis Barrault, el ensayo es “el período creativo. Para el actor es el momento específicamente creativo. Allí él esboza, borra, repentiza, suscita”.⁴ Este proceso significa que el momento en que las cosas se completan no ha llegado todavía. Cada ensayo terminado abre la puerta para otro ensayo más, para una iteración más en la que las cosas pueden mejorarse, simplificarse o suprimirse. Si una obra sigue en ensayo, entonces puede cambiarse. El momento de su culminación está siempre potencialmente pospuesto. Para Alÿs, entonces, la obra final normalmente se proyecta de alguna forma hacia el futuro, un futuro que avanza invariablemente por delante de la obra. Entre tanto, puede revisarse constantemente, y su presencia puede cambiar permanentemente de forma, no sólo como documentación con fotografías o video, sino también por medio de descripciones escritas o recuentos orales transmitidos boca a boca.

La renuncia al cierre es real no solo para las obras basadas en *performances* sino también para las pinturas, dibujos y esculturas, que muchas veces permanecen durante años en el taller de Alÿs, para ser retomadas y dejadas de nuevo, trabajadas en ocasiones, destruidas en otras, o, a veces, utilizadas como puntos de partida para nuevas obras. Cada postergación para dejarlas salir de sus manos aumenta su potencial para ser reconfiguradas de alguna forma nueva y productiva. Sus dibujos en particular llevan los rastros de una interminable revisión. Al final son palimpsestos de capas superpuestas de papel, sostenidas con cinta. Las obras que son *performativas* pueden probarse constantemente en nuevas situaciones, incluso en nuevos países. ¿Una premisa que funciona en México funciona también en Europa? ¿En Los Ángeles? ¿Y funciona igual, o distinto? Algunas resultan produciendo los mismos efectos; otras cambian radicalmente con el contexto.

El énfasis de Alÿs en el proceso y la respuesta no tiende entonces hacia la resolución inmaculada de la obra maestra. La idea del ensayo contiene sin embargo en sí misma un ideal de lo que posiblemente podría ser el trabajo terminado, incluso si sus encarnaciones continúan titilando y cambiando a la luz del fuego en la caverna platónica. Para Alÿs, ese parpadeo, ese movimiento hacia adelante, atrás y alrededor de una idea, es algo tan productivo como un camino determinado hacia una meta fija e identificable. En algunos casos puede no existir incluso una meta más allá del proceso, que es casi siempre una serie de movimientos más o menos tentativos hacia una idea.

Quizás esta idea sea más explícita en la película *A Story of Deception* (2003-2006), rodada en Patagonia, casi como el subproducto de otro proyecto. Originalmente Alÿs fue allí para filmar esos pájaros parecidos a avestruces conocidos como ñandúes. Lo que motivó ese proyecto fue la historia según la cual el pueblo tehuelche solía cazar los ñandúes siguiéndolos durante semanas, hasta que éstos desfallecían de cansancio. El artista creó una relación entre el acto de caminar y su propio trabajo, pero al final sintió que su película se acercaba mucho a un documental naturalista convencional. Sin embargo, lo que encontró cuando revisó su material fueron espejismos que surgían

a lo largo de los polvorientos caminos que recorría. Al final, el trabajo resultó ser este material fílmico, un interminable espejismo trémulo que está siempre replegándose en el camino justo enfrente del observador. Como dijera Alÿs de esta obra:

Sin el movimiento del espectador/observador, el espejismo sería tan solo una mancha inerte, simplemente una vibración óptica en el paisaje. Es nuestro avance el que lo despierta, nuestra progresión hacia él lo que despierta su vida. Lo mismo que es la lucha lo que define a la utopía, es la vanidad de nuestro intento lo que da vida al espejismo, es por la obstinación de nuestro intento que el espejismo cobra vida, y ese es el espacio que me interesa.⁵

La renuencia del artista a dar una conclusión definitiva a una obra se evidencia incluso en sus títulos. Cualquiera que haya tratado de estudiar la obra de Alÿs rápidamente se enfrenta al hecho de que el concepto mismo del “título” es excepcionalmente fluido para él. No es de sorprenderse entonces que existan títulos en inglés y en español. Además, los títulos cambian con el tiempo. El mismo título puede darse a obras distintas. Algunas parecen tener múltiples títulos. Varias tienen títulos formales, pero también sobrenombres. Las fechas son también bastante elusivas y pueden extenderse a lo largo de varios años, mientras Alÿs continúa haciendo nuevas intervenciones sobre obras aparentemente terminadas.

Incluso su actividad como artista comenzó tentativamente. Solamente al comienzo de sus treinta años, luego de haber estudiado y practicado su profesión de arquitecto y una vez que se trasladó de Bélgica a México, Alÿs comenzó a experimentar con el arte. Empezó, al inicio de la década de los años noventa, con una serie de intentos por abordar su sobrecogedora experiencia en Ciudad de México. Como lo ha descrito, “las primeras —no las llamaría obras—, mis primeras imágenes o intervenciones fueron en gran medida una reacción a la Ciudad de México, una manera de situarme a mí mismo en esta colosal entidad urbana”. Una de las primeras obras consistió en tres piezas de goma de mascar, pegadas a una pared, que seguían la secuencia de colores de la bandera mexicana (*Flag*, 1990). Para Alÿs, una creciente fascinación con las diversas maneras como se desarrollan en México resistencias contra la modernidad occidental iba de la mano con su propia inclinación a evitar las conclusiones definitivas. En Ciudad de México, las varillas de hierro que surgen de los techos en todas partes sugieren a veces una ciudad entera en estado de ensayo, para una presentación que puede o no completarse.

El primer cuerpo de su obra en atraer atención internacional, la serie de pinturas que comenzó a realizar en 1993 en colaboración con los pintores de avisos (rotulistas) de su barrio en Ciudad de México, se basan en una serie potencialmente interminable de revisiones y recapitulaciones. Alÿs la describe diciendo que “encargué a rotulistas que hicieran copias agrandadas de imágenes originales más pequeñas. Una vez que habían completado varias versiones produce un nuevo ‘modelo’ recopilando los elementos más significativos de la interpretación de cada rotulista. Este segundo ‘original’ se usaba a su vez como modelo para una nueva generación de copias de los rotulistas, y así sucesivamente, hasta el infinito”.⁶ En otras palabras, estas copias son

un ensayo interminable, con múltiples *performances* (pinturas) terminados, ninguno de ellos concluido, ninguno de ellos verdaderamente definitivo.

Con este trabajo Alÿs abordó otro aspecto del proceso del ensayo: la colaboración con otros. En el ensayo teatral o musical, una parte esencial de la práctica es el grado en el que los diferentes impulsos y talentos de los distintos participantes operan conjuntamente y se oponen a los de los demás. No importa qué tan determinado o dictatorial pueda ser un autor, director o compositor, siempre existirá un elemento de colaboración que es parte integral del tránsito desde el ensayo hasta la obra terminada. A un año de haber comenzado su proyecto *Rotulista*, Alÿs podía decir de sus colaboraciones con los rotulistas Emilio Rivera, Enrique Huerta y Juan García que “en este momento no importa si estás mirando un modelo, una copia, o una copia de una copia”.⁷ El elemento de colaboración se integraba a la autoría de los trabajos mismos. A la vez, el proceso de ensayo seguía en marcha. Cada conjunto de pinturas estaba completo en sí mismo, y sin embargo las series continuaban siempre incompletas.

En *Turista* (1994) Alÿs se infiltró entre las personas de la capital y reconoció a la vez que seguía siendo un extraño. Parado al lado de los trabajadores que anuncian con avisos su disponibilidad como plomeros, electricistas o pintores, Alÿs se ofrecía como turista. Obviamente, un turista normalmente no se considera como un trabajador. Sin embargo, como lo ha señalado Cuauhtémoc Medina, aquí hay algo más que ironía autodespectiva: “En su intento por hacer pasar su trabajo como una actividad de ‘observador profesional’ de la vida cotidiana de otras personas, él reflexiona sobre su condición de extranjero y a la vez sobre la ambigüedad de la idea de su ‘trabajo’ como artista”.⁸ “Ser turista no es un trabajo”. ¿Lo es ser artista? Abrogándose el degradado título de turista, Alÿs, de manera característica, está también postergando su presunción del papel de artista. Sigue todavía simplemente observando:

En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de “gringo”. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente?

En una serie de trabajos titulados *Set Theory* (1996), una diminuta figura se encuentra sola y sentada dentro un vaso de agua volteado, de nuevo una imagen de aislamiento. Más adelante, en 1996, justo a la vuelta de la esquina de las rejas donde se había anunciado como turista, un incidente inesperado introdujo un cambio en el papel de Alÿs como observador, y ese preciso instante se encuentra documentado. *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen (Si eres el típico espectador lo que estas realmente haciendo, es esperando que ocurra el accidente)*, 1996, comienza con el artista en su papel de observador por excelencia, grabando en video los movimientos de una botella plástica arrastrada por el viento (y a veces pateada) alrededor del Zócalo, la plaza principal de Ciudad de México. Luego de

diez minutos la acción llega a un final abrupto cuando Alÿs sigue impulsivamente la botella hasta la calle y es golpeado por un auto que pasa. En un instante va de observador a protagonista. El rodar irremediable e interminable de la botella había llevado de hecho a una conclusión. Por una vez, no podía haber más aplazamiento. De repente parecía que toda la observación había estado conduciendo hacia este momento. En efecto, no es posible observar una acción sin afectarla. El observador está siempre involucrado, siempre implicado. De aquí en adelante, no habría un simple ensayo, sino también una política del ensayo.

Ponerlo de esa manera, no obstante, sugiere un esquema de extralimitación mayor al que Alÿs podría admitir. Otra manera en la que se distancia a sí mismo de la integridad de Woolf o de la presencia instantánea de Fried es en su atracción por los fragmentos más que por el todo. Una de sus encarnaciones es ciertamente *The Collector* (1990-1992), un pequeño objeto con forma de perro y llantas de caucho, con el cuerpo imantado, que Alÿs arrastra a lo largo de las calles para recoger, a medida que avanza, trocitos y pedazos de metal. Aquí podemos observar una predilección naciente por lo aleatorio, por las sobras de la ciudad, en lugar del racionalismo modernista y arrollador que había constituido la primera educación de Alÿs como arquitecto. Además, en esta pieza aparentemente simple, podemos percibir los orígenes del futuro de Alÿs como un creador de rumores, de mitos urbanos: el hombre que arrastra un perro magnético de juguete a lo largo de las calles de la ciudad.

Estas historias, sin embargo, son en sí mismas fragmentos, momentos arrancados en mitad de la acción, como podrían ser vividos por un transeúnte. En una ocasión le pregunté a Alÿs si alguna vez había considerado hacer una película con una narrativa de estructura convencional. “Raras veces he manejado más de una idea a la vez”, contestó. “En ese sentido, paradójicamente no soy un contador de historias. Salvo si miras una historia como una sucesión de episodios. Pero si fuera a hacer lo que llamas una ‘historia más completa’ no comenzaría por el inicio o por el final. Tendría que trabajar desde algún punto en el medio, porque allí, en el ‘intermedio’ se halla el espacio donde mejor funciona”.

Re-enactments (2002) puede ser la producción de Alÿs más cercana a una narrativa convencional. Luego de comprar una pistola Beretta de 9 mm en una tienda del centro de Ciudad de México, procedió a caminar por las calles con el arma en su mano, aparentemente sin atraer mucha atención, hasta que finalmente la Policía lo arrestó. Rafael Ortega, colaborador permanente de Alÿs registró el recorrido. Esta narrativa tiene un comienzo y un final claros, y en el intermedio un gran suspenso, ya que el observador espera el epílogo inevitable. Al día siguiente, Alÿs repitió la acción con una réplica de la pistola, y fue grabado nuevamente por Ortega. Esta vez todo fue preparado. Sorprendentemente, incluso los policías que arrestaron a Alÿs el día anterior aceptaron reinterpretar sus papeles. Aunque la repetición de la acción parecería implicar que esta obra es en sí misma una forma de ensayo —y que el incidente real era una especie de ensayo para la reinterpretación— el cierre claro de la narrativa significa que Alÿs la ve de manera un poco diferente. El primer *performance* no fue un ensayo para el segundo. El segundo fue una reinterpretación del primero. La

diferencia es crucial. Para Alÿs, *Re-enactments* no se trata tanto del ensayo como de la manera en que las acciones que se desarrollan en tiempo real son siempre susceptibles de ser recuperadas por su propia documentación.

Quería cuestionar la relación que tenemos hoy con el medio del *performance*, las maneras en que ha llegado a estar tan intervenido por los otros medios, el cine y la fotografía en particular, y cómo estos pueden distorsionar y dramatizar la realidad inmediata del momento, cómo pueden afectar tanto la planeación como la lectura siguiente de un *performance*. Lo que se supone que es exclusivo del *performance* en su condición subyacente de inmediatez, el sentido inminente de riesgo y fracaso, etc.

Re-enactments se muestra como una proyección doble, en la que los dos *performances* tienen lugar simultáneamente, uno al lado del otro. Cuál de ellos muestra a Alÿs con una pistola real no es sin embargo necesariamente claro. Alÿs ha realizado inmensamente el factor de riesgo, no para crear un *acto performático* espectacular sino principalmente para explorar el grado en el cual la documentación del mismo disiparía ese elemento de riesgo. Por riesgo quiero referirme no solo al peligro real al que se expuso Alÿs, sino también al sentido de incertidumbre y desastre potencial que es inherente a cualquier *performance* en vivo.

El problema real con *Re-enactments* sólo surgió para Alÿs más adelante, cuando la obra se mostró fuera de México. En ese momento fue asociada con estereotipos de ese país como un semillero de crimen y violencia. El trabajo parecía haberse convertido más en algo sobre crimen que sobre *performance*. “Olvidé una regla básica”, dice Alÿs ahora. “Cuando un trabajo se produce dentro de un contexto muy local, fácilmente puede adquirir afuera una lectura totalmente distinta, de manera que los parámetros para la obra necesitan tener en cuenta su posible vida como un producto de exportación. Tuve un problema parecido con el proyecto de la pintura de los avisos. Muchas veces este se redujo a un ejercicio exótico de estilo”.

Re-enactments en sí misma sigue siendo una pequeña pieza de narrativa bastante básica, pero la mayoría de las historias de Alÿs son incluso más episódicas, fragmentadas en pequeñas piezas como las que *The Collector* atrae. Como lo expresara Michel de Certeau, “las historias sobre lugares son cosas improvisadas, están hechas de los residuos del mundo”.⁹ Pero de tales residuos surgen cosas. En *61 out of 60* (1999), sesenta pequeñas figuras de yeso de luchadores zapatistas de Chiapas se rompieron en pedazos; los trozos se combinaron luego para crear sesenta y un guerrilleros. De nada no surge nada. De esos fragmentos salió otro guerrero. Todas las figuras están ahora un poco incompletas, les falta algo, pero de alguna manera ha surgido algo más grande que la suma de las partes.

61 out of 60 es inusual en el trabajo de Alÿs de los años noventa en el sentido de que allí es fácil leer un significado específicamente político en la obra, aunque ciertamente no solo en esta. Tanto *Housing for All* (1994) como *Cuentos patrióticos* (1997) hacen también referencias políticas abiertas. En *Housing for All*, Alÿs construyó una especie

de tienda con pancartas electorales, algunas de ellas con el lema del título, y la instaló en el Zócalo el día de las elecciones: la tienda se mantenía elevada por el aire caliente que soplaba de un respiradero del metro. *Cuentos patrióticos* hacía referencia a una manifestación política de 1968.

Más típica es, sin embargo, la película animada *Song for Lupita* (1998), cuya acción consiste simplemente en una mujer que vierte agua de un vaso a otro y de nuevo al primero. Alÿs ha descrito este trabajo como “una suerte de demostración del dicho mexicano ‘el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo’, que representa una especie de resignación en un presente inmediato, y que induce a una hipnosis completa en el acto mismo, un acto que era flujo puro, sin comienzo ni fin”. Todavía más sencillo es el video *Perro y pelota* (2000), que documenta el lanzamiento de una bola a un perro que la trae de vuelta, una y otra vez. El motivo expresado aquí en su forma más directa es uno del que Alÿs se ha valido en muchas formas distintas: ir en una dirección, luego regresar, luego repetir, evidenciado más recientemente en *Rehearsal 2* (2001-2006) y *Politics of Rehearsal* (2005-2007), donde una desnudista se viste y se desviste. *Caracoles* (1999), precursora de *Rehearsal 1* (1999-2004), muestra a un niño pateando una pelota en una calle empinada, para luego dejarla rodar de regreso. Un trabajo igualmente simple, pero de una manera muy distinta, es *Déjà Vu* (1996 al presente): una pintura y su copia exacta instaladas por separado en una exposición, de manera que el observador ve la pintura una vez, y esta reaparece luego inesperadamente un poco más adelante.

Tanto el trabajo aparentemente político, como el que no lo es, está conformado no obstante por un amplio interés en los repetidos intentos por imponer en América Latina un concepto del Norte sobre lo que es la modernidad. En el discurso de posesión como presidente de los Estados Unidos en 1949, Harry Truman anunció que “se embarcaría en un nuevo y audaz programa para poner los beneficios de nuestros avances científicos y del progreso industrial al servicio del mejoramiento y el crecimiento de las regiones subdesarrolladas”.¹⁰ Esta fue una versión sincera de ese impulso que llevó, de cierta manera, a Alÿs a México. Sin embargo, el programa del norte para la modernización y el crecimiento ha encontrado una resistencia consistente, a pesar de haber sido adoptado con entusiasmo por los sectores de la élite. Carlos Monsiváis ha señalado cómo esta tendencia ha sido seguida con una intensidad casi religiosa: “La utopía de este siglo —aquella deseada por encima de todo lo demás, y deseada con mayor intensidad— ha sido la modernización del cuerpo y el alma... La eficiencia y la productividad se han convertido no solo en el requisito de la supervivencia industrial, sino también en un llamado al rescate de ese nuevo Santo Grial, el Crecimiento, ahora en manos de infieles cuya mayor herejía es la improductividad”.¹¹ Sin embargo, de acuerdo con la descripción hecha por Medina de los resultados de esta cruzada:

Las economías de los países del Sur son la expresión constante del fracaso de la modernización. No es casual que parezcan estar bajo la maldición de un eterno regreso: comenzar una y otra vez cada cinco o diez años un proceso de desarrollo, y dejarlo inconcluso luego de toparse con nuevos obstáculos.

Cuando esto sucede en condiciones de inequidad, degradación y coerción, la economía no logra nunca avanzar. Hay razones más que suficientes para esto; las heridas que deja la explotación hacen imposible que la gente crea en una ética del trabajo y la extracción neo-colonial de la riqueza no genera mercados activados por la seducción del consumismo —por no mencionar que la inversión y el capital del Norte encuentran en realidad muy rentables estos fracasos periódicos—. ¹²

Este contexto —social, político, económico y psicológico— está en la base y da forma a toda la estructura de repetición y ensayo con la que Alÿs trabaja. Frente al dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha puesto anécdotas, gestos y parábolas. En este contexto, el agua vertida una y otra vez en *Song for Lupita* puede ser, como lo describiera Alÿs, “una reflexión sobre la batalla contra las presiones para ser productivos”. ¹³

Una de las fascinaciones de Alÿs ha sido la acción, en ocasiones prolongada enormemente, que no produce un resultado identificable. *Paradox of Praxis 1* (1997) es el registro de una acción realizada bajo el sello de “a veces hacer algo no conduce a nada”. Durante más de nueve horas, Alÿs empujó un bloque de hielo a lo largo de las calles de Ciudad de México, hasta que se derritió por completo. En cierto nivel, como lo explicara Alÿs, esto era “un ajuste de cuentas con la escultura minimalista”. ¹⁴ Al igual que muchos artistas de su generación, quizás en especial Félix González Torres, Alÿs sentía la necesidad de (literalmente) abrirse camino a través del poderoso legado del movimiento artístico dominante de la generación anterior. Y fue así que hora tras hora luchó con ese bloque de hielo intrínsecamente mínimo hasta que se redujo finalmente nada más que a un cubo apenas apto para un *whisky* en las rocas, tan pequeño que podía patearlo despreocupadamente por la calle. Sus horas de trabajo se condesaron en un video de tan solo cinco minutos de duración.

Más allá de la relación específica con el minimalismo, también existe algo casualmente despreocupado acerca del *performance* de Alÿs. En un contexto árido como este, hay algo de dandismo en la decisión de Alÿs de invertir horas de esfuerzo para producir un resultado que es, literalmente, casi invisible. Como escribiera el gran teórico del dandismo Jules Barbey d'Auberville, “Un *dandy* puede pasar diez horas al día vistiéndose, si así lo desea, pero una vez vestido deja de pensar en ello”. ¹⁵ De manera que el *dandy* puede dedicar una enorme cantidad de energía a una actividad, pero si pareciera que lo ha hecho, o que de alguna manera le preocupaba el resultado, el efecto se desvanecería. Gran parte de la práctica de Alÿs refleja un deseo comparable de minimizar los resultados de su trabajo intensivo. Haciendo que muchas veces algo conduzca a nada.

La actividad más reciente de Alÿs para hacer algo que no lleve a nada, *Rehearsal 3* (2006-2007), se relaciona de hecho con una antigua idea de generar algo a partir de nada. Alÿs y sus colaboradores han estado trabajando en su estudio con modelos de máquinas de movimiento perpetuo, hasta el momento sin éxito. La idea utópica de una máquina que produjera energía sin consumirla ha sido durante siglos el sueño de

científicos e ingenieros, de cierta manera como la alquimia. Para Alÿs, con la misma sinceridad con la que produce los modelos de madera basados en dibujos de antiguos textos o a partir de diseños de su propia invención, este trabajo es igualmente una continuación de la crítica a la modernidad en su carácter utópico de panacea que supuestamente cura todos los males.

El principal vehículo de Alÿs para la exploración de hacer algo para producir nada ha sido no obstante el acto de caminar. “Caminar”, propone Alÿs, “sin un rumbo fijo en particular, o pasearse, es ya —para la cultura de la velocidad de nuestra época— una especie de resistencia. Pero resulta ser también un método muy inmediato para desplegar historias. Es un acto fácil y barato de representar”. Durante muchos años Alÿs mantuvo en su estudio un tablero de poliuretano (“*As Long as I am Walking...*”, 1992) en el que aparece el siguiente texto:

Mientras esté caminando, no estoy escogiendo
“ “ , no estoy fumando
“ “ , no estoy perdiendo
“ “ , no estoy haciendo
“ “ , no estoy sabiendo
“ “ , no estoy cayendo
“ “ , no estoy pintando
“ “ , no estoy escondiéndome
“ “ , no estoy contando
“ “ , no estoy sumando
“ “ , no estoy llorando
“ “ , no estoy preguntando
“ “ , no estoy creyendo
“ “ , no estoy hablando
“ “ , no estoy bebiendo
“ “ , no estoy cerrando
“ “ , no estoy robando
“ “ , no estoy burlándome
“ “ , no estoy afrontando
“ “ , no estoy cruzando
“ “ , no estoy cambiando
“ “ ,
“ “ ,
“ “ , no repetiré
“ “ , no recordaré

Hay varios elementos significativos en este texto. Lo primero que Alÿs declara que deja de hacer mientras camina es escoger. Caminando él puede aplazar una gran cantidad de cosas, pero la primera de ellas es tener que tomar una decisión, hacer algún compromiso. Como en el ensayo, puede haber un plan, pero la resolución final se retarda indefinidamente. En realidad, el hecho mismo de caminar puede considerarse como una especie de ensayo preliminar, un tiempo en el que las ideas se ponen en

orden, se reúnen las imágenes y las impresiones para su posible uso, no de una manera sistemática sino como parte de una integración de las ideas con el entorno.

Debe advertirse también que en este trabajo relativamente temprano Alÿs se encuentra todavía en el papel de observador y no de actor. Ninguna de estas actividades o no-actividades es específica para algún lugar particular. Alÿs ha dicho de sus primeros años en México que “pienso que mi condición de inmigrante me libraba de mi propio y pesado bagaje cultural, o de mi deuda con este, si lo prefieres”. Sin embargo, no estaba tan dispuesto todavía a involucrarse con la nueva cultura en la que estaba viviendo. En *“As Long as I am Walking...”* sigue siendo un forastero sin compromiso, una posición a la cual tiende a volver, a pesar incluso de que con el transcurso de los años su obra se ha vuelto continuamente más explícita en su compromiso social y político. Con todo, en algún lugar de la obra queda un deseo por mantener el mundo a una prudente distancia. Esta calidad de renuncia no puede evitar que recordemos al homónimo del artista, San Francisco de Asís, quien afirmó que “de nada sirve caminar hacia algún lugar a predicar si nuestra marcha no es la prédica misma”, un sentimiento que hace eco a Alÿs. Y, por supuesto, el santo fue famoso por su afinidad con los animales, un atributo que el artista también comparte; pensemos por ejemplo en *Sleepers* (1999-2006), en donde hombres y perros reciben el mismo trato de simpatía, durmiendo plácidamente en la calle. Pero, de otro lado, Alÿs tiene mucho cuidado de *no* predicar. No camina para adoctrinar.

¿Es entonces Alÿs, en sus caminatas, un *flâneur*? En la conocida caracterización que hace en “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire escribió que:

“Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un enorme disfrute establecer su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y reflujo del movimiento, a medio camino entre lo fugaz y lo infinito. Alejarse de su hogar y sentirse a la vez en casa en cualquier lugar; ver el mundo, ser el centro del mundo, y permanecer sin embargo oculto del mundo —tales son unos cuantos de los ínfimos placeres de aquellas naturalezas independientes, apasionadas e imparciales”.¹⁶

A pesar de que podemos ver en Alÿs la condición de mantenerse uno mismo aparte, el placer de ser un forastero, en especial en sus primeros trabajos, él no tiene nunca la calidad aristocrática, despreocupada, que Baudelaire otorga al *flâneur*: “El espectador es un *príncipe* que se regocija dondequiera con su anonimato”.¹⁷ Para Alÿs “el *flâneur* es un personaje muy propio del siglo diecinueve europeo, que se mueve con una especie de romanticismo que no tiene mucha cabida en un lugar como Ciudad de México”. Lo más cerca que Alÿs ha estado del papel de un verdadero *flâneur* es con su reemplazo, Mr. Peacock; el pavo real que envió en representación suya a la Bienal de Venecia de 2001 (*The Ambassador*). Alÿs se mantuvo alejado. En gran parte, la trayectoria de su trabajo ha sido ir más allá del distanciamiento del *flâneur*, sentirse en casa no en el sentido del “hombre de mundo” para el que *cualquier lugar* es su casa, y no quedarse tampoco como un simple observador, sino estar lo suficientemente en casa con su propio papel, en contextos específicos que pueda realmente intervenir.

Casi al final de su lista, Alÿs promete no repetir. Por supuesto que repetirá; él repite, pero en cada repetición hace algo distinto. Y no recordará, dice. Pero lo hará. Y es la repetición la que posibilita el recuerdo, no solo para el artista sino para el público, mientras continúa el patrón de circulación. En 1995 Alÿs realizó *The Swap*, parándose todo el día en una estación del metro de Ciudad de México a intercambiar un objeto por otro con los transeúntes. Empezando con sus lentes de sol, adquirió y se deshizo de una variedad de objetos, incluyendo zapatos, una linterna, un sombrero y una bolsa de maní. Obviamente esta es una acción que podría extenderse potencialmente de manera indefinida. Es una versión de la renuncia franciscana a la economía de mercado, en la que cada objeto que uno descarta reaparece convertido en otro. De manera similar, en *The Seven Lives of Garbage* (1995) Alÿs tiró a la basura siete pequeñas esculturas de caracoles en bronce. Más tarde encontró en la calle dos de ellas puestas en venta, desechadas pero de todas maneras de nuevo en circulación. Alÿs compró una. Las otras continúan su lento viaje a través del mercado.

Afín con la idea de la circulación como una manera de aplazar la conclusión está *The Loop* (1997). Para la exposición "inSITE", realizada en San Diego y Tijuana, la contribución de Alÿs fue un viaje que comenzó en Tijuana y terminó en San Diego. Sin embargo, Alÿs hizo el trayecto sin cruzar la frontera entre México y Estados Unidos que separa las dos ciudades. En lugar de eso, se embarcó en un viaje de seis semanas que lo llevó desde Tijuana hasta San Diego, pero sólo después de haber pasado por Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Santiago, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shangai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles, circunnavegando el globo terráqueo para llegar a un lugar distante solamente unos cuantos cientos de metros del lugar de partida, al otro lado de la cerca. El viaje, una versión global de una caminata alrededor del barrio, fue una manera altamente elaborada de producir un resultado absolutamente mínimo, el paso entre Tijuana y San Diego. Debido a la tensa naturaleza de los debates estadounidenses sobre la inmigración de trabajadores mexicanos indocumentados en los Estados Unidos, este trabajo enfrentó inevitablemente un conjunto de connotaciones de contenido político. Aunque Alÿs mismo se aseguró de *no* articular ninguna de ellas, estas fueron sin embargo insoslayables. Desde la larga serie de renunciaciones documentadas en 1992 en "*As Long as I am Walking...*" hasta *The Loop*, un proyecto realizado cinco años después de un viaje en apariencia deambulante, pero cargado políticamente, Alÿs ha aprendido a dar a sus interminables procastinaciones un sentido político.

Cuentos patrióticos acude a la idea de la circulación, pero esta vez alrededor del asta de la bandera en el centro del Zócalo en Ciudad de México. Alÿs camina en torno al asta seguido por una oveja. Cada vez que da una vuelta, otra oveja se le une, hasta verse seguido por una larga fila de estas, formando un círculo. Una vez que se ha completado la cadena, la primera oveja que entró deja la escena, seguida por la segunda, y así sucesivamente, hasta que Alÿs se ve siguiendo a la última oveja alrededor del asta. Este trabajo utiliza la especie de estructura repetitiva que Alÿs ha hallado útil en otras partes, pero aquí, una vez más, existe una referencia política específica. En 1986, ha descrito Pablo Vargas Lugo, "cientos de burócratas fueron

conducidos al Zócalo para manifestarse a favor del gobierno. Para mostrar su frustración, en un acto rebelde y ridículo a la vez, los manifestantes dieron la espalda a la tribuna oficial y comenzaron a balar como un rebaño de ovejas.¹⁸

A finales de los noventa, Alÿs comenzó a examinar específicamente los mecanismos del ensayo como tal. Su película *Rehearsal 1* muestra un Volkswagen rojo tratando de alcanzar la cima de una colina empinada en Tijuana. Al mismo tiempo suena una pista, con la música de un danzón tocado por una banda de vientos, que Alÿs grabó en Juchitán unos meses antes. Los dos elementos están de hecho sincronizados. Alÿs escuchaba la música con audífonos mientras conducía. Cuando los músicos están tocando, el carro sube la cuesta. Cuando pierden el ritmo y se detienen, el carro se detiene. Y mientras ellos afinan sus instrumentos y hablan entre sí, el carro retrocede cuesta abajo. Alÿs ha descrito este trabajo diciendo que “el efecto de la repetición obstinada alude a una historia que está constantemente pospuesta, y en la que el intento de formular la historia toma la iniciativa sobre la historia misma. Es una historia de pugna más que de logro, una alegoría en proceso más que una búsqueda de la síntesis”.¹⁹ El ensayo real de la banda resultó ser el vehículo perfecto por medio del cual articular un proceso que inevitablemente involucra una repetición incesante. “Había una manera muy física de interpretar este alejamiento constante del momento final, o clímax, o conclusión”. Al mismo tiempo, no obstante, se pone de manifiesto la colaboración explícita de varias personas que resulta en cambios pequeños pero incrementales orientados hacia una mejor presentación.

Centrarse en el ensayo mantiene el proceso mismo en un primer plano, y difiere cualquier conclusión. Alÿs ha sido explícito acerca de la motivación para este trabajo:

“La intención detrás de estas cortas películas era interpretar la estructura del tiempo que he encontrado en México, y en alguna medida en Latinoamérica. Recuerda también el escenario muy conocido por todos, de una sociedad que quiere permanecer en una esfera de acción indeterminada para poder funcionar, y que necesita posponer cualquier marco formal de operación para definirse a sí misma frente a la imposición de la modernidad occidental”.²⁰

La naturaleza política del tema del tiempo en México la aclara el subcomandante Marcos, líder de la guerrilla zapatista de Chiapas, quien dijo de su conflicto con el entonces presidente de México, Vicente Fox, que era “una lucha y una disputa entre un reloj que chequea el horario de ingreso de los empleados de una empresa, que es el reloj de Fox, y el nuestro que es un reloj de arena. La disputa es entre que nosotros nos acomodemos a ese reloj de chequeo y Fox se acomode al reloj de arena”. Marcos se refirió también a su renuencia a tomar el poder en Chiapas, diciendo que “lo que nosotros tenemos que contar es la paradoja que somos. Por qué un ejército revolucionario no se plantea la toma del poder, por qué un ejército no combate si ese es su trabajo”.²¹ Bueno, quizás uno podría decir aquí, “algunas veces, hacer nada conduce a algo”, el principio que Alÿs usó en *Looking Up*(2001), una acción en la que congregó a una multitud, simplemente parándose en una plaza pública y mirando fijamente hacia arriba.

Rehearsal 1 fue el primero de una serie de trabajos marcados por el sello del ensayo, aunque el uso que Alÿs ha hecho del verdadero ensayo no se limita de ninguna manera a esa serie. En la colaboración con el director de cine Alejandro González Iñárruti, en 2001, empleó por primera vez el título *Politics of Rehearsal* (el nombre completo es *Política del ensayo (o lo que hace que el trafico se mueva a las 6 pm un viernes en Ciudad de Mexico)*). Este trabajo utilizó como materia prima material fílmico de ensayo de la película *Amores perros* (2001) de González Iñárritu. En la producción posterior de Alÿs *Ensayo sobre la película "Amores perros"* (2003-2007), una sola escena breve se actúa desde múltiples perspectivas, visibles todas por medio de pasos sucesivos: desde el primer ensayo con los actores leyendo sus partes en la oficina del director, luego parados, luego en el set, más tarde con el vestuario y pasando a través de las diferentes tomas del rodaje final. Lo único que falta es la escena como aparece finalmente en el corte de la película que hizo el director. Todo está incluido, menos la ficción oficial.

Alÿs ha desarrollado en realidad un repertorio completo de maneras de repetir. Su animación *The Last Clown, (el último payaso, 2000)* muestra una interminable repetición: la obra es una iteración sin comienzo ni fin. *Cantos patrióticos* es una iteración que avanza, se superpone a sí misma y crea interferencia. *Rehearsal 1* se basa en el movimiento pendular: "Como un péndulo que se balancea hasta final de su oscilación, regresa al centro, y cobra velocidad en el camino, la vacilante melodía controla el ciclo del carro, llevando al conductor casi a un estado de suspensión, hipnotizado en el acto que se repite, transmitiendo una especie de elasticidad, de absorción paciente o frustrada".²² *R.E.H.E.A.R.S.A.L* (2000) muestra a un animador trabajando sobre la palabra "rehearsal" misma. Se muestra una estructura piramidal que avanza lentamente letra por letra hasta la palabra completa y luego desciende de nuevo. En *Rehearsal 2* (2001-2006), una desnudista realiza un zig-zag avanzando y retrocediendo a lo largo de su *performance* constantemente pospuesto. Para Alÿs, "es una metáfora de la ambigua aventura de México con la modernidad, siempre incitante, y sin embargo postergando siempre el momento en el que sucederá".²³ A diferencia de *Rehearsal 1*, *Rehearsal 2* alcanza finalmente su clímax, aunque luego de retrasos aparentemente interminables. El video *Politics of Rehearsal* (2007, que se incluye con este catálogo) muestra los rodajes en bruto para este trabajo —en esencia un ensayo para un ensayo— mientras que la pista sonora consiste en una conversación entre Alÿs y Medina acerca del tema de la modernidad en México. La estructura de *When Faith Moves Mountains (Cuando la fe mueve montañas, 2002)* es la de un patrón de onda en movimiento. La de *Tornados* (título provisional, 2000- hasta el presente), en la que Alÿs avanza con una cámara de video directamente hacia los tornados, es una espiral en expansión. Todas son potencialmente extensibles y repetibles.

Alÿs es muy circunspecto frente a cualquier impacto político directo que su obra pueda llegar a tener:

Lo político podría leerse en el sentido griego de la *polis*, la ciudad como un lugar de sensaciones y conflictos de donde se extraen los materiales para crear las

ficciones o los mitos urbanos. Pienso que al estar establecido en Ciudad de México, y operando en Latinoamérica o en otros lugares donde uno se ve confrontado con continuos conflictos económicos, sociales, políticos o militares, el componente político es un ingrediente obligado para abordar esas situaciones. Pero sería muy difícil decir hasta qué punto el acto de uno puede tener un eco real en ese tipo de situaciones, y aún más, hasta qué punto existe alguna relevancia para que se dé un acto poético.

En este sentido vale la pena comparar dos versiones de lo que podría considerarse de cierta manera como un mismo trabajo. En *The Leak* (1995), Alÿs recorrió las calles de São Paulo sosteniendo en la mano un tarro de pintura perforado que iba dejando tras de sí una delgada y trémula línea azul. El trabajo era un simple gesto, una manera de convertir el acto de caminar en algo físico, más perdurable que la marcha misma. Cuando Alÿs volvió a este trabajo en 2004, el contexto fue muy distinto. Esta vez recorrió la llamada Línea Verde, el límite trazado antes de 1967 entre las secciones este y oeste de Jerusalén. Alÿs usó pintura verde, interpretando literalmente no solo el hecho de su recorrido sino también la idea de la Línea Verde misma, llamada originalmente así porque en 1984 Moshe Dayan usó un lápiz de este color para trazar la frontera sobre un mapa de Jerusalén. En la práctica esta línea verde no existe más, pero a ella se refieren constantemente las distintas facciones del conflicto actual. Difícilmente podría hallarse un ejemplo más claro de la infusión de nuevo sentido en una antigua pieza. Aunque *The Leak* continúa siendo una obra completa en sí misma, también ha sido reconfigurada como un ensayo para la nueva versión. En el título, Alÿs reconoce el cambio que dio al nuevo trabajo: *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic (Hay veces hacer algo poético puede tornarse político y otras veces hacer algo político se puede volver poético, 2004)*. Como lo ha dicho él mismo, “he llegado a un punto en el que no puedo seguir ocultándome tras la ambigüedad de las metáforas o de la licencia poética. He desarrollado una necesidad personal de confrontar una situación que podría haber abordado soslayadamente en el pasado”.²⁴ Claramente, la versión “poética” original de la obra se ha vuelto “política” en virtud del contexto altamente cargado en el que se insertó. Es importante, sin embargo, reconocer que no se trata tan solo de politizar un trabajo anterior. La segunda parte del título es igualmente importante: la inserción de un gesto esencialmente poético en una situación que casi siempre es vista a través del lente de la política. “No soy un militante”, insistía Alÿs. Todos los elementos gestuales “poéticos” se han preservado en la más reciente versión. No obstante, el trabajo se ha tornado más complejo, ya que él ha agregado capas de significado adicional a la acción original. No obstante, como siempre, Alÿs evita el didactismo. Él se pregunta en un texto que acompaña a *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, ¿cómo puede mantener el arte su importancia política sin asumir un punto de vista doctrinario o aspirar a convertirse en activismo político?

La respuesta a esa pregunta parece estar en que asuma una existencia como historia. Alÿs siempre desea que exista allí una especie de versión ideal de cada pieza, que contenga dentro de sí un núcleo lo suficientemente simple y relevante para que pueda

potencialmente seguir circulando más allá de la órbita de la acción misma realizada. Como él lo señala, “trato siempre de mantener la trama lo suficientemente simple para que esas acciones puedan ser imaginadas sin una referencia obligada o sin acceso a lo visual... de manera que la historia pueda repetirse como una anécdota, como algo que pueda ser robado, o que viaje oralmente y, en el mejor de los casos, que ingrese a ese territorio de los mitos o las fábulas urbanas menores”. En este contexto, Alÿs citaba los primeros *performances* de Chris Burden como ejemplos de trabajos que circulaban tanto de boca en boca como a través de cualquier imagen o documento. Burden, el artista que hizo que le dispararan, o el Burden que se hizo sacrificar sobre un Volkswagen: imágenes que mucha gente conoce solo por haber escuchado hablar de ellas, y que por esa razón le fascinan a Alÿs. ¿Es la historia potencial lo suficientemente buena para sustentarse de esta manera? “Si la historia es suficientemente buena”, explica Alÿs, “volverá a uno o alcanzará su forma por sí misma. Si no lo es, mejor que se desvanezca”.

El modelo de la historia que pasa de boca en boca es, por supuesto, oral. De Certeau ha descrito las tradiciones orales, cada vez más amenazadas, como “las frágiles formas en las que el cuerpo se hace oír en el lenguaje, las múltiples voces que la conquista triunfal de la economía ha dejado de lado y que, desde el comienzo de la ‘edad moderna’ (es decir, desde el siglo XVII o XVIII), se ha dado a sí misma el nombre de escritura”.²⁵ Es, sin embargo, en las historias que pasan informalmente de una persona a otra donde persiste una gran reserva de resistencia ante el poder. “Ese es un aspecto fundamental de una estrategia política al hacer arte”, sugiere Alÿs, “porque las instituciones y la estructura de poder tratan siempre de minimizar las anécdotas. Las anécdotas traman el tejido de nuestra existencia social”.²⁶ Los episodios de Alÿs no son historias, porque las historias tienden hacia la resolución. Los eventos de la historia narrativa llevan hacia alguna conclusión que, está implícito, es el resultado inevitable de las acciones descritas. De cierta manera, los relatos de Alÿs se asemejan más a la tradición más antigua de la crónica, una serie de eventos que pueden o no relacionarse entre sí, transmitidos de una persona a otra. En la crónica no hay un final implícito, porque existen siempre eventos adicionales posibles que pueden agregarse.

Por otro lado, existe también una diferencia entre la idea de la crónica y la del ensayo. Una crónica es finalmente una serie de eventos consecutivos. Puede que no haya una resolución final, pero una cosa sigue inequívocamente a otra y está antes de la siguiente. El mecanismo del ensayo propone una estructura cronológica no consecutiva. No se llega necesariamente a una conclusión, ni tampoco es un proceso rígidamente secuencial. En cambio, los intérpretes, lo mismo que nosotros como público, podemos retroceder y avanzar en el tiempo, comenzando y deteniéndonos y empezando de nuevo.

A menudo se relaciona la persistencia de una cultura oral con la supervivencia de los viejos mitos. Para 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”.²⁷ Con todo, Alÿs se muestra más interesado en la creación de nuevos mitos que en la persistencia de los viejos. Esto exige convencer al

público de su obra para que participe en una relación genuinamente interactiva con ella. “El mito no tiene que ver con la veneración de ideales —o de dioses paganos o de una ideología política— sino más bien con la práctica interpretativa realizada por el público, que debe dar al trabajo su significado y su valor social”.²⁸ Es decir, el trabajo del artista puede avanzar sólo hasta allí, hasta el punto previo a la entrada en acción de la respuesta del público. Es a través del público que la obra continúa su camino hacia el futuro, y su narrativa es ensayada una y otra vez mientras que la historia siga circulando, cambiando un poco con cada relato pero conservando un núcleo de significado. La obra necesita sustentarse a través de un proceso interactivo que la mantenga viva y en circulación. Esta idea la expresó Alÿs con mucha sencillez en la pintura *La leçon de musique (La clase de música, 2000)*, en la que dos hombres se sientan a una mesa. Entre los dos se encuentra suspendida una hoja de papel que sostienen en posición vertical, soplándole desde cada lado. La hoja es frágil y sostenerla exige una cooperación constantemente reequilibrada.

En un caso inusual, Alÿs logró generar un objeto, un cartel, creando primero una historia, un rumor.

En 1999 fui a quedarme en un pequeño pueblo al sur de Ciudad de México, y con la ayuda de tres personas de allí —los agentes de la propagación— comenzamos a preguntar a la gente “por esta persona (un personaje ficticio) que había salido del hotel la noche anterior a dar una caminata y no había regresado”... Además de las preguntas y sugerencias que hacían las personas consultadas, comenzaron a hacer de manera natural un retrato del perdido (sexo, edad, fisonomía, vestimenta, razón o causa de su desaparición, etc.) y poco a poco este personaje inventado fue tomando un carácter cada vez más real por medio del rumor público, hasta que, creo que después de unos tres días, la policía local publicó un cartel con un “retrato hablado” de la persona perdida. En ese punto, cuando el rumor había producido una evidencia física de su existencia, consideré que mi participación en el proyecto había concluido y dejé el pueblo.²⁹

Este rumor es sin duda uno de los ejemplos más contundentes de la capacidad de Alÿs de poner a circular una historia. En este caso, es claro que la historia fue suficiente. Incluso en algunos casos en los que se realizó una acción muy elaborada, la historia podría haber bastado. “En el caso del viaje alrededor del mundo, *The Loop*”, Alÿs dijo, “muchas gente sospechaba que nunca cumplí el contrato, es decir, que no hice el viaje”. Pero, insistía, “la obra habría existido de igual manera; en realidad no importaba si había dado o no la vuelta al mundo”.³⁰

En el caso de *When Faith Moves Mountains (Cuando la Fe Mueve Montañas)*, una de las obras más ambiciosas de Alÿs hasta el momento, el trabajo tuvo sin embargo que hacerse. Su realidad física era crucial para su existencia futura como algo que sucedió de manera real e incuestionable. Quinientos voluntarios con palas se reunieron en una enorme montaña de arena en las afueras de Lima, en Perú, y en el transcurso de un día la movieron varios centímetros. Alÿs concibió esta idea después de visitar Lima en

octubre de 2000. El contexto político era ineludible. “Esto fue durante los últimos meses de la dictadura de Fujimori. Había una gran agitación en Lima, con choques en las calles, una tensión social evidente, y un incipiente movimiento de resistencia. La situación era desesperada y requería una respuesta épica: representar una alegoría social que se ajustara a las circunstancias parecía más apropiado que meterse en un ejercicio escultórico”.³¹ El principio que animó *When Faith Moves Mountains* fue “máximo esfuerzo, mínimo resultado”. Se efectuó el cambio aparentemente más imperceptible, por medio del más masivo de los esfuerzos colectivos.

En un sentido formal, al igual que *Paradox of Praxis* tiene una relación con el minimalismo, con *When Faith Moves Mountains* Alÿs tenía en mente la tradición del movimiento artístico Earthworks y de otras intervenciones sobre el paisaje.

When Faith Moves Mountains es mi intento por desromantizar el Land Art. Cuando Richard Long hizo sus caminatas en el desierto peruano, buscaba una práctica contemplativa que lo distanciaba del contexto social inmediato. Cuando Robert Smithson construyó el *Malecón espiral* en el Gran Lago Salado de Utah, estaba transformando la ingeniería civil en escultura y viceversa. Aquí, hemos tratado de crear una especie de Land Art para los sin tierra, y, con la ayuda de cientos de personas y palas, creamos una alegoría social. Esa historia no está validada por ningún vestigio físico o adición al paisaje.³²

La acción misma, como quedó documentada en fotografías y videos, es extraordinariamente imponente, pero en última instancia la “alegoría social” se impone sobre la innegable presencia formal de la obra.

La acción fue completamente transitoria. Al día siguiente nadie podría saber que la enorme duna de arena se había movido. La verdadera repercusión de la obra radica en las ondas de anécdota e imagen que irradió. “Estábamos tratando solamente de sugerir la posibilidad del cambio”, dijo Alÿs, “y provocó, aunque fuera por un día esta ilusión de que las cosas podrían acaso cambiar”. En ese sentido, *When Faith Moves Mountains* es un verdadero ensayo para eventos que todavía son potenciales, cosas que pueden o no suceder en el futuro. Mirando el video de los cientos de voluntarios que trabajan juntos con las palas a través de la duna, podríamos pensar también en la sugerencia del subcomandante Marcos de que el poder dominante podría algún día tener que acomodarse “al reloj de arena”.

CRONOLOGÍA DE EXPOSICIONES SELECCIONADAS Y BIBLIOGRAFÍA

Francis Aljys

Nacido en 1959, Amberes, Bélgica; vive en Ciudad de México.

EDUCACIÓN

Institut d'Architecture, Tournai, Bélgica, 1978- 1983

Istituto Universitario di Architettura, Venecia, Italia, 1983- 1986

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2007

Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic, David Zwirner, Nueva York (Catálogo de exposición).

Francis Aljys, Museo de Arte, Lima.

2006

A Story of Deception, Patagonia 2003-2006, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires (Catálogo de exposición).

A Story of Deception, Portikus, Frankfurt, Alemania (Catálogo de exposición).

The Sign Painting Project (1993-1997): A Revision, Schaulager, Basilea, Suiza (Catálogo de exposición).

Black Box: Francis Aljys, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Diez cuerdas alrededor del estudio, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México.

2005

Francis Aljys: (con continuación) 1992-, Artspace, Auckland, Nueva Zelanda.

Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political an Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic, The Israel Museum, Jerusalén.

Seven Walks, Artangel y National Portrait Gallery, Londres (Catálogo de exposición).

2004

Walking Distance from the Studio, Kunstmuseum, Wolfsburg, Alemania; viajó al Mesée des Beaus Arts, Nantes, Francia; Museu d'Art Contemporani, Barcelona, España (Catálogo de exposición); y al Museo San Ildefonso, Ciudad de México (Catálogo de exposición).

The Prophet, Lambert Collection, Musée d'Art Contemporain, Avignon, Francia.

BlueOrange 2004: Francis Aljys, Martin-Gropius-Bau, Berlín (Catálogo de exposición).

2003

Francis Aljys: la obra pictórica, 1992-2002, Centro nazionale per le arti contemporanee, Roma; viajó al Kunsthau, Zürich, Suiza; y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Catálogo de exposición: *Francis Aljys: The Prophet and the Fly*).

The Leak, Musée d'Art modern de la Ville de Paris, París.

2002

Francis Aljys: The Modern Procession, Project 76, The Museum of Modern Art, Nueva York (Catálogo de exposición).

Matrix.2, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia.

Walking a Painting, The Project, Los Ángeles.

When Faith Moves Mountains/Cuando la fe mueve montañas, 3 Bienal Iberoamericana, Lima (Catálogo de exposición).

2001

Francis Aljys, Musée Picasso, Antibes, Francia (Catálogo de exposición).

1-866-FREE-MATRIX, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.

L'attente, Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Suiza.

Amores Perros vs. Camera in Collaboration with Alejandro González Iñárritu, Kunst-Werke, Berlín.

Douglas Gordon, Francis Aljys, Lisson Gallery, Londres.

2000

Francis Aljys: The Last Clown, Fundació "la Caixa", Barcelona, España (Catálogo de exposición); viajó a la Gallery en la Universidad de Québec, Montreal, Canadá; y al Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg, Canadá (Catálogo de exposición).

1999

The Thief, proyecto de ahorrador de pantalla para sitio Web, Dia Center for the Arts, Nueva York.

Standby, Lisson Gallery, Londres.

Drawings, ACME, Los Ángeles; Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Suiza; Galería Mario Flecha, Girona, España.

1998

Le temps du sommeil, Contemporary Art Gallery, Vancouver, Canadá; viajó al Portland Institute for Contemporary Art, Portland, Oregón.

1997

Francis Aljys, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; Jack Tilton Gallery, Nueva York.

1996

ACME, Santa Mónica, California; Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca, México.

The Counterfeit Subject (con Yishai Judisman), Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder, Colorado.

1995

Opus Operandi, Gante, Bélgica.

El soplón, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil (Catálogo de exposición); Jack Tilton Gallery, Nueva York.

1994

The Liar/The Copy of the Liar, Galería Ramis Barquet, Monterrey, México; viajó al Arena México Arte Contemporáneo, Guadalajara, México (Catálogo de exposición).

1992

Galería Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

1991

Salón de los Aztecas, Ciudad de México.

EXPOSICIONES EN GRUPO

2007

The Eventual, FRAC Bourgogne, Borgoña, Francia.
Mapping the City, Stedelijk Museum, Ámsterdam.
Dibujos animados, Fundación ICO, Madrid.
Commitment, Centro Cultural, Strombeek, Bélgica.
Doppelgänger, Museo Marco, Vigo, España.
IL Biennale di Venecia, Venecia, Italia (Catálogo de exposición).
Idille, National Gallery, Praga; viajó a Domius Artium 2002, Salamanca, España.
Acquisitions of the Collection, Tate Modern, Londres.
La era de la discrepancia, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de México.

2006

A Show of Prints, James Kelly Contemporary, Santa Fe.
Ideal City/Invisible Cities, Zamosc, Polonia; viajó a Postdam, Alemania.
Snafu: Medien, Mythen, Mind Control, Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.
Watch Out, Beaumontpublic, Luxemburgo.
Raconte moi/Tell me, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxemburgo.
Faces of a Collection, Kunsthalle, Mannheim, Alemania.
Dark Places, Santa Monica Museum of Art, Santa Mónica, California.
MODERN@ITE # II, Le Grand Café, Centre d'art Contemporain, Saint-Nazaire, Francia.
Satellite of Love, Witte de With, Rotterdam, Holanda; viajó al TENT Center for Visual Arts, Rotterdam, Holanda.
Die 90er, Neues Museum Weserburg, Bremen, Alemania.
Tokyo Blossoms: Deutsche Bank Collection Meets Zaha Hadid, Hara Museum of Contemporary Art, Tokio.
Bin Beschäftigt, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen, Alemania.
Version animée, Centre pour l'image contemporaine, Ginebra, Suiza.
Printemps de septembre 2006, Les Abattoirs-Fonds Regional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse, Francia.
Sisyphé, Musée des Arts Contemporains Grand Hornu, Hornu, Bélgica.

2005

Small Pictures, The Cartin Collection, Hartford, Connecticut.
Monopolis-Antwerp, Witte de With, Rotterdam, Holanda.
Performa 05: The first Biennial of New Visual Art Performance, Nueva York.
Rock: Daros Latin American Collection, Irish Museum of Modern Art, Dublin.
Goetz Meets Falckenberg: obras de las colecciones Goetz y Falckenberg, Sammlung Falckenberg, Hamburgo, Alemania.
Early Work, David Zwirner, Nueva York.
Eindhoven/Istanbul, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda (Catálogo de exposición).
Ecstasy: In and About Altered States, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (Catálogo de exposición).
Strata: Difference and Repetition, Fondazione Davide Halevim, Milán, Italia.
War is Over 1945-2005: The Freedom of Art from Picasso to Warhol and Cattelan, Galleria d'Arte Moderna, Bérgamo, Italia (Catálogo de exposición).
Crowd of the Person, Contemporary Museum, Baltimore.
Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art-inSite 2005, San Diego Museum of Art, San Diego.

- General Ideas: Rethinking Conceptual Art 1987-2005*, CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco.
- Roaming Memories*, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemania.
- Here Comes the Sun*, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo.
- Desenhos: A-Z*, Porta 33, Madeira, Portugal; Glasgow International, Glasgow, Escocia.
- Irreducible: Contemporary Short Form Video*, Miami Art Central, Miami.
- Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"*, With Columns, Nueva York (Catálogo de exposición).
- Police*, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, Austria.
- Point of View: A Contemporary Anthology of the Moving Image*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.
- Theorema: Une collection privée en Italie, la collection d'Enea Righi*, Collection Lambert, Aviñón, Francia.
- Wath's New Pussycat?*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemania.
- 25_ Twenty-Five Years of the Deutsche Bank Collection*, Deutsche Guggenheim, Berlín (Catálogo de exposición).
- Realit;-)t*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, Suiza.
- 2004**
- Time Zones: Recent Film and Video*, Tate Modern, Londres.
- Dedicated to the Proposition*, Extra City, Center for Contemporary Art, Amberes; Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.
- Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, BAK, Basis voor Actuele Kunst, Utrecht, Holanda.
- Uses of the Image; Photography, Film and Video in the Jumex Collection*, Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.
- 30 años Galería Luisa Strina*, Galería Luisa Strina, São Paulo, Brasil.
- Hypermedia*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, California.
- Die zehn Gebote*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, Alemania.
- On Reason and Emotion*, 14th Biennale, Sydney, Australia (Catálogo de exposición).
- 20/20 Vision*, Stedelijk Museum, Ámsterdam.
- Communaute 1 + 2*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Francia.
- "Densité ± 0", FRI-ART Centre d'Art Contemporain, Kunsthalle, Fribourg, Suiza; viajó a la Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, París
- Point of View: An Anthology of the Moving Image*, New Museum of Contemporary Art, Nueva York; viajó al Hammer Museum, Los Ángeles.
- Soziale Kreaturen: Wie Körper Kunst wird*, Sprengel Museum, Hanover, Alemania.
- Colección de fotografía contemporánea*, Fundación Telefónica, Madrid; viajó al Museo de Arte Contemporáneo, Vigo, España.
- Made in Mexico*, Institut of Contemporary Art, Boston; viajó al Hammer Museum, Los Ángeles (Catálogo de exposición).
- Artist's Choice: Mona Hatoum, Here is Elsewhere*, MOMA QNS-The Museum of Modern Art, Long Island City, Nueva York.
- Cordially Invited*, Centraal Museum, Utrecht, Holanda.
- 0 Zero*, Oficial para Proyectos de Arte, Guadalajara, México; Triennale Poligráfica, San Juan, Puerto Rico.
- Gelegenheit und Reue* (con Rafael Ortega), Kunstverein, Graz, Austria.
- Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Fundación Telefónica y Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires (Catálogo de exposición).
- 26th São Paulo Bienal, São Paulo, Brasil.
- Dimension Folly*, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italia.

Gegen den Strich, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Alemania.
Communauté II, Institute d'Art Contemporain, Villeurbanne, Francia.
Communauté, Institute d'Art Contemporain, Villeurbanne, Francia.
Treble, Sculpture Center, Long Island City, Nueva York.
Edén, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México; viajó a la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
Nouvelles Collections, Centre PasquArt, Biel, Suiza.
Revolving Doors, Fundación Telefónica, Madrid.
Elsewhere, here, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.
Moving Pictures: A Video Installation Survey, Artcore/ Fabrice Marcolini, Toronto, Canadá.
Faces in the Crowd: Image of Modern Life from Manet to Today, Whitechapel Art Gallery, Londres; viajó a Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia.

2003

Outlook: International Art Exhibition Athens 2003, Arena-Society for the Advancement of Contemporary Art in Athens, Atenas (Catálogo de exposición).
Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video, International Center of Photography, Nueva York (Catálogo de exposición).
Terror Chic, Galerie Sprüth Magers, Munich, Alemania.
The Distance Between Me and You, Lisson Gallery, Londres.
Stretch: Artists from Canada, USA, México, Cuba, Guatemala, Colombia and Brazil, The Power Plant, Toronto, Canadá.
Somewhere Better Than This Place: Alternative Social Experience, Contemporary Arts Center, Cincinnati.
In Light, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.
LisboaPhoto, Centro Cultural de Belém, Lisboa.
Peter Kilchmann, Vacío 9, Madrid.
4^{ta} Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
Stenenwechsel, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemania.
Bienal, Jafre, España.
Multitudes-Solitudes, Museum of Modern and Contemporary Art (Museion), Bolzano, Italia.
The Labyrinthine Effect, The Australian Center for Contemporary Art, Southbank, Australia.
Art>Panama-Radical International Urban Art Event, Ciudad de Panamá.
Killing Time and Listening between the Lines, La Colección Jumex, Ciudad de México.
El aire es azul/the air is blue, Casa Museo Luis Barragán, Ciudad de México.
Animation, Kunst-Werke, Berlín.
Mexiko City: Eine Ausstellung über die Wechselkurse von Körpern und Werten, Kunstwerke, Berlín.
Mexico: Sensitive Negotiations, The Institute of Mexico in Miami, Miami.
Inter. Play, The Moore Building, Miami.
Shanghai Biennale 2002, Shanghai, China.
Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera, Institute of Contemporary Arts, Londres.
Structures of Difference, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.
20 Million Mexicans Can't Be Wrong, South London Gallery, Londres; viajó a la John Hansard Gallery, Southampton, Inglaterra.
Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, Nueva York; viajó a Kunstwerke, Berlín; Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.
Multiplicity/Ciudad Múltiple, Ciudad de Panamá.
Imágenes en movimiento/Moving Pictures, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; viajó al Museo Guggenheim, Bilbao, España.

Fast forward: Media Art, Sammlung Goetz, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Alemania; viajó al Centro Cultural Conde Duque y al Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid (Catálogo de exposición).

2002

Hello There!, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.

Super Studio, Galerie Yvon Lambert, París.

En Route, Serpentine Gallery, Londres.

Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions, San Diego Museum of Art, San Diego, California.

The 8th Baltic Triennial of International Art, Vilnius.

Sunday Afternoon, 303 Gallery, Nueva York.

in aktion-performance heute, Kunstverein, Hamburgo, Alemania.

2001

Videoserie in der Black Box: 6 Künstler-6 Positionen, Sammlung Goetz, Munich, Alemania.

Unexpected Encounters, Galleria Prisma, Bolzano, Italia.

A Walk to the End of the World, Foksal Gallery Foundation, Varsovia, Polonia.

Höhere Wesen befehlen: Anders malen!, SMART Project Space, Ámsterdam.

Loop, Kuntshalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, Alemania; viajó al P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, Nueva York.

The Big Show, New International Cultural Center, Amberes, Bélgica (Catálogo de exposición).

7th International Biennial on the Run, Estambul.

God is in the details: Films et vidéos d'animation, Centre d'Art Contemporain, Ginebra, Suiza.

Looking at You: Kunst Provokation Unterhaltung Video, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania.

Francis Alj's/Rafael Ortega, Pierre Huyghe, Beat Streuli, and Gillian Wearing, Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra.

Squatters, Museu Serralves, Porto, Portugal; viajó a Witte de With, Rotterdam, Holanda.

Black Box, Kunstmuseum, Berna, Suiza.

IL Biennale, Venecia, Italia.

Galleria Prisma, Bolzano, Italia

Da Aversida de Vivemos, Lateinamerikanische Künstler, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París.

Cuentos patria (Multiplication of the Sheep), Sammlung Goetz, Munich, Alemania.

Do You Have Time?, LieberMagan Gallery, Nueva York.

Painting at the Edge of the World, Walker Art Center, Minneapolis.

Exploding Cinema/Cinema without Walls, Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Holanda.

Drawings, ACME, Los Ángeles; viajó a sommercontemporaryart, Tel Aviv, Israel.

2000

Tout le Temps/Every Time, Biennale, Montreal, Canadá.

Mixing Memory and Desire-Wunsch und Erinnerung, Kunstmuseum, Lucerna, Suiza.

Erste Arbeiten bei Kilchmann, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.

Making Time, Institute of Contemporary Art, Palm Beach; viajó al Hammer Museum, Los Ángeles (Catálogo de exposición).

Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture, Museum of Contemporary Art, Chicago.

Dream Machines, Dundee Contemporary Arts, Dundee, Escocia; viajó a la Mappin Art Gallery, Sheffield, Inglaterra; y al Camden Arts Centre, Londres.

Dirty Realism, Robert Pearre Fine Art, Tucson.

Urban Hymns, Harriet and Charles Luckmann Fine Arts Gallery, California State University, Los Ángeles.

Out of Space, Kunstverein, Colonia, Alemania.
9 Kean Street, Lisson Gallery, Londres.
Latin America, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Residue, Kunsthalle Exnergasse, Viena.
7th Bienal, La Habana.
Fuori Uso 2000, The Bridges, Pescara, Italia.
Art 21/00, Section Art Unlimited, Basilea; Switzerland International Contemporary Art Biennial;
Ekby Qvarn Art Space, Uppsala, Suecia.
Europe: Different Perspectives Painting, Museo Michetti, Francavilla al Mare, Italia.
Versiones del Sur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1999

Mirror's Edge, BildMuseet, Umeå, Suecia; viajó a la Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá;
Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia; Tramway, Glasgow, Escocia; y
el Museo Carrillo Gil, Ciudad de México.
The passion and the wave, 6th International Biennial, Estambul.
Reality and Desire, Fundación Joan Miró, Barcelona, España.
XLVIII Biennale, Venice, Italia.
1st International Biennial, Melbourne, Australia.
Drawn By, Metro Pictures, Nueva York.
Thinking Aloud, Hayward Gallery, Londres.
Stimuli, Witte de With, Rotterdam, Holanda.
Go away; Artists and Travel, Royal College of Art Galleries, Londres.
Rewriting the City, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva
York.
Mario Flecha Galería, Girona, España.
Drawings, ACME, Los Ángeles.

1998

Roteiros, XXIV Bienal de São Paulo, Brasil.
Insertions, Arkipelag, Estocolmo.
Loose Threads, Serpentine Gallery, Londres.
1^{er} Salón Internacional de Pintura, Museo de la Ciudad de México, Ciudad de México.
Longitud de onda, M.A.O., Caracas.
III Bienal Barro de América, Caracas.
Imaginarios Mexicanos, Musée de la civilisation, Quebec, Canadá.
Mexcellente, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco.
Situacionismo, Fotoseptiembre, Galería OMR, Ciudad de México.
Play Mode, Art Gallery, University of California, Irving.
Cinco continentes y una ciudad, Museo de la Ciudad de México, Ciudad de México.
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.
Museo Regional, Guadalajara, México.

1997

InSITE 97, San Diego Museum of Art, San Diego; Centro Cultural, Tijuana, México.
Antechamber, Whitechapel Art Gallery, Londres.
Body Double, Winston Wächter Gallery, Nueva York.
Addenda, Museum Dhont-Dhaenens, Deurle, Bélgica.
Primera Bienal Tridimensional, Ciudad de México.
2nd Biennial, Saaremaa, Estonia.
Así está la cosa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

1996

NowHere, Louisiana Museum, Copenhagen (Catálogo de exposición).

Latin American Contemporary Artists, R. Barquet/R. Miller, Nueva York.

Pintura, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia.

Galeria Froment & Putman, París.

Interiors: Francis Alÿs, Kevin Appel, Robin Tewes, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles.

1995

Longing and Belonging, SITE Santa Fe, Santa Fe.

This Is My World..., ACME, Santa Mónica, California.

Espace 251 Nord, Liege, Bélgica.

1994

Foodhouse, Santa Mónica, California

V Bienal, La Habana.

Galería OMR, Ciudad de México.

1993

Lesá Natura, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

1992

México hoy, Casa de las Américas, Madrid.

Rueda como naturaleza, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México.

Espace L'Escaut, Bruselas.

1991

Galería Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

Blue Star Art Space, San Antonio.

Latitude 53 Gallery, Edmonton, Canadá.

CATÁLOGOS Y MONOGRAFÍAS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- BlueOrange 2004: Francis Alÿs* texto de Alÿs, Hubert Beck, Klaus Biesenbach, Christopher Pleister y Luminita Sabau, Berlín, Martin-Gropius-Bau, 2004.
- Francis Alÿs*, Francia, Musée Picasso, Antibes, 2001.
- Francis Alÿs*, Lima, Museo de Arte, 2007.
- Francis Alÿs*, texto de Alÿs, Russell Ferguson, Jean Fisher, Cuauhtémoc Medina, y Augusto Monterroso, Londres, Phaidon, 2007.
- Francis Alÿs: La obra pictórica, 1992-2002*, Roma, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, 2003.
- Francis Alÿs. L'etemps du sommeil*, texto de Kitty Scout, Vancouver, Canadá, Contemporary Art Gallery, 1998.
- Francis Alÿs. The Last Clown*, texto de David G. Torres, Barcelona, España, Fundació "la Caixa", 2000.
- Francis Alÿs. The Last Clown*, texto de Michèle Thériault, Montreal, Canadá, Galerie de l'UQAM, 2000.
- Francis Alÿs: The Modern Procession*, textos de Tom Eccles *et al.*, Nueva York, Public Art Fund, 2004.
- Francis Alÿs: The Prophet and the Fly*, textos de Alÿs y Catherine Lampert, Roma, Turner, 2003.
- Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, texto de Annelie Lutgens *et al.*, Osfildern, Alemania, Hatje Cantz, 2005.
- Francis Alÿs: Walks/Paseos*, textos de Alÿs, Bruce Ferguson, e Ivo Mequita, Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, 1997.
- The Liar, The Copy of the Liar*, texto de Thomas McEvilley, Monterrey, México, Galería Ramis Barquet; Guadalajara, México, Arena México Arte Contemporáneo, 1994.
- Projects 76. Francis Alÿs: Modern Procession*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2002.
- Seven Walks (2004-05)*, textos de Alÿs, Robert Harbison, James Lingwood, y David Toop, Londres, Artangel y National Portrait Gallery, 2005.
- Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, Nueva York, David Zwirner, 2007.
- A Story of Deception / Patagonien 2003-2006*, Frankfurt, Alemania, Portikus and Revolver, 2006.
- A Story of Deception / Historia de un desengaño, Patagonia 2003-2006*, textos de Alÿs, Eduardo F. Costantini, Olivier Debrouse y Marcelo E. Pacheco, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006.
- Walking Distance from the Studio*, texto de Cuauhtémoc Medina, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- When Faith Moves Mountains*, textos de Susan Buck-Morss, Gustavo Buntinx, Lynne Cooke, Corinne Diserens, Cuauhtémoc Medina y Gerardo Mosquera, Madrid, Turner, 2005.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES EN GRUPO Y OTRAS PUBLICACIONES

- Art Works: Place*, textos de Tacita Dean y Jeremy Millar, Londres, Thames & Hudson, 2005.
- Carnegie International*, textos de Laura Hoptman *et al.*, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 2004.
- Cinema Without Walls*, Rotterdam, Holanda, 30th International Rotterdam Film Festival, 2000.
- Ecstasy: In and About Altered States*, textos de Paul Schimmel *et al.*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 2005.
- Edén*, editado por Patricia Martin, Ciudad de México, La Colección Jumex, 2004.
- EindhovenIstanbul*, texto de Kerry Greenberg y Eva Meyer-Hermann, Eindhoven, Holanda, Van Abbenmuseum, 2005.
- Goetz Meets Falckenberg*, Hamburgo, Alemania, Kulturstiftung Phoenix Art, 2005.
- Made in Mexico*, texto de Gilbert Vicario, Boston, Institute of Contemporary Art, 2004.
- Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"*, editado por Jeffrey Kastner, Sina Najafi, y Frances Richard, textos de Jeffrey A. Kroessler y Frances Richard, Nueva York, Cabinet Books; Queens, Nueva York, Queens Museum of Art; Nueva York, White Columns, 2005..
- Other People's Cities, Other People's Work*, texto de Kurt Hollander, São Paulo, Brasil, Galeria Camargo Vilaça, 1995.
- Parkett: 20 Years of Artists' Collaborations*, texto de Mirjam Varadinis, Zurich, Suiza, Kunsthaus and Parkett Publishers, 2004..
- Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video* textos de Walter Benjamin, Georg Simmel, *et al.*, Nueva York, International Center for Photography; Göttingen, Alemania, Steidel Verlag, 2003.
- Tercera Bienal Iberoamericana de Lima*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2002.
- Tokyo Blossoms: Deutsche Bank Collection Meets Zaha Hadid*, texto de Ariane Grigoreit, Toshio Hara, Tessen von Heydebreck, Christiane Meixner, Jonathan Napack y Mark Rappolt, Frankfurt, Alemania, Deutsche Bank Art, 2006.
25. *Twenty-five Years of the Deutsche Bank Collection*, textos de Ariane Grigoreit *et al.*, Frankfurt am Main, Alemania, Deutsche Bank Art, 2005.
- Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex*, textos de Carlos Basualdo *et al.*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, La Fundación/Colección Jumex, y Espacio Fundación Telefónica, 2004.
- WAR IS OVER: 1945-2005. The Freedom of Art from Picasso to Warhol and Cattelan* editado por Giacinto Di Pietrantonio y M. Cristina Rodeschini Galati, Milán, Italia, Silvana Editoriale; Bérgamo, Italia, Galleria d'Arte Moderna, 2005.

NOTAS

- ¹ Virginia Wolf, "Carta, 1 de enero de 1933", en: Nigel Nicolson (ed.), *The Sick Side of the Moon: The Letters of Virginia Wolf*, vol. 5, 1932-1935, Londres, Hogarth Press, 1979.
- ² Fried, "Art and Objecthood" (1967), reimpresso en *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 167.
- ³ Francis Alÿs, entrevista con el autor, Ciudad de México, 2005. Una versión editada de la entrevista aparece en *Francis Alÿs*, Londres, Phaidon, 2007. Todas las demás citas de Alÿs están tomadas de esta entrevista, a menos que se indique de otra manera.
- ⁴ Jean-Louis Barrault, "The Rehearsal The Performance" (1946), *Yale French Studies* 5, 1950, p. 3.
- ⁵ Alÿs, "Fragments of a Conversation in Buenos Aires", en: *Francis Alÿs: A Store of Deception*, Frankfurt, Revolver, 2006, p. 99.
- ⁶ Alÿs, citado por Corine Diserns, "La Cour des Miracles", en: *Francis Alÿs: Walking Distance From the Studio*, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2004, p. 139.
- ⁷ Alÿs, en: *Francis Alÿs: The Liar, the Copy of the Liar*, Guadalajara, Arena; Garza García: Galería Ramis Barquet, 1994, p. 43.
- ⁸ Alÿs, en: *Diez cuerdas alrededor del estudio/ Walking Distance From the Studio*, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 2006, p. 26.
- ⁹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press.
- ¹⁰ Harry S. Truman, discurso inaugural, 20 de enero de 1949, publicado en: *Inaugural Addresses of the Presidents of the United States*, Washington, D.C., U.S. G.P.O., 1989.
- ¹¹ Carlos Monsiváis, "Millenarisms in México", en: *Mexican Postcards*, traducido por John Kraniauskas, Londres, Verso, 1997, p. 136.
- ¹² "Maximum Effort, Minimum Result", en: Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *When Faith Moves Mountains*, Madrid, Turner, 2005, p. 178.
- ¹³ Alÿs, en: *Diez cuerdas alrededor del Studio*, p. 68.
- ¹⁴ Alÿs, en: Saul Antón, "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains*", *Artforum* (verano de 2000), p. 147.
- ¹⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *Dandysm* (1844), traducido por Douglas Ainslie, Nueva York, PAJ, 1988, p. 53. Nota: puede que el *dandy* no sea la primera figura que nos llegue a la mente al pensar en Alÿs, quien nunca se ve demasiado vestido. Pero como escribiera también Barbey d'Aurevilly, "uno puede ser un *dandy* con la ropa arrugada... Aunque pueda sonar increíble, los *dandies* alguna vez mostraron capricho por la ropa rota". (31, nota) Se dice que Baudelaire gastaba sus trajes para que no parecieran demasiado nuevos. Ver Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traducido y editado por Jonathan Mayne, Nueva York, Da Capo, 1986, p. 27 N° 2.
- ¹⁶ Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), en Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, p. 9.

¹⁷ *Íbid.*

¹⁸ Pablo Vargas Lugo, en: Alÿs, *Diez cuadras alrededor del estudio*, p. 54.

¹⁹ Alÿs, "Politics of Rehearsal", en: *blueOrange 2004: Francis Alÿs*, Berlín, Martin-Gropius-Bau, 2004, p. 10.

²⁰ *Íbid.*

²¹ Marcos, en: Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, "The Punch Card and the Hourglass. Interview with Subcomandante Marcos", *New Left Review* 9 (mayo-junio de 2001), publicada por primera vez en Revista Cambio, Bogotá, marzo 26 de 2001.

²² Alÿs, "Politics of Rehearsal", p. 10.

²³ *Íbid.*

²⁴ Alÿs, citado en Martin Herbert, "The Distance Between: The Political Peregrinations of Francis Alÿs", *Modern Painters*, Marzo de 2007, p. 87.

²⁵ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, p. 131.

²⁶ Alÿs, en: David Torres, "Francis Alÿs, simple passant, Just Walking the Dog", Art Press, abril de 2001, p. 23.

²⁷ De Certeau, *op. cit.*, p. 131.

²⁸ Alÿs, en: Anton, "A Thousand Words", p. 147.

²⁹ Alÿs, en: James Lingwood y Alÿs, "Rumours", en: Alÿs, *Seven Walks (2004-05)*, Londres, Artangel, 2005, p. 24.

³⁰ Alÿs, en: "Shoulder to Shoulder: A Conversation between Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina", en: Alÿs y Medina, *When Faith Moves Mountains*, p. 68.

³¹ Alÿs, en: Alÿs y Medina, *When Faith Moves Mountains*, p. 18.

³² Alÿs, en: Anton, "A Thousand Words", p. 147.