

**La recontextualización del discurso del desplazamiento  
en la obra de Francis Alÿs.  
Hacia una resignificación del arte urbano**

**Tesis que la alumna María Paz Amaro Cavada  
presenta para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A David, siempre*

*A Guido y a Tomás, por la gran experiencia*

## Agradecimientos

Hace más de cinco años, asistí a una conferencia magna sobre la obra *Cuando la fe mueve montañas* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Alcancé a divisar a Francis Alÿs, de espaldas, apenas abandonaba el edificio, seguramente de camino a su estudio en las calles del centro de la ciudad. Ese día, también, al escuchar la ponencia de Cuauhtémoc Medina, curador y co-creador del proyecto, percibí internamente, un cambio que dio paso a una decisión de vida: hacer del conocimiento del arte una de las razones principales de mi existencia.

Desde entonces, la obra de Alÿs me ha sorprendido como la de pocos creadores. Para él, este humilde esbozo, un pequeño acercamiento a parte de su obra.

Aunque pequeño, este trabajo fue el resultado de un gran esfuerzo. Sin el apoyo de las siguientes personas, esta investigación jamás hubiera visto la luz. Gracias infinitas a todas ellas:

A Laura González, Álvaro Vázquez, Olivier Debrouse (†) y Luz Ma. Sepúlveda, lectores y correctores desde su primera versión.

A Monique Landesmann, gracias a cuyas sugerencias y préstamo de lecturas, di con la valiosa opinión de Régine Robin.

A David Miklos, siempre presente en esta última fase del proceso de titulación, por sus constantes lecturas, sugerencias y correcciones.

A los profesores de prerequisites y créditos de la maestría que marcaron la diferencia con su visión única: Durdica Segota, Pablo Escalante, Elia Espinosa y Laura González.

A Daniel Garza y su incalculable ayuda y generosidad, sin cuya directriz hubiera hecho de ésta, una investigación menos meritoria.

A Cuauhtémoc Medina, motivo de inspiración perenne como profesor, investigador, creador y persona.

A Concha Ruiz y Clara Rojas, por su ayuda incondicional en todo momento y a toda hora.

A Corina Acosta, Alejandro Araujo, Jorge Brozon, Laura Espinosa, Fernando García, Karla Jasso, Armando Martínez, Ale de la Puente, Jorge Villalobos y Juan Antonio Sánchez. Ellos son mi banda, mi raza, mi familia, mi fuego y mi fuero interno.

A Estrella López, por haber llegado a aquello que soñábamos. Juntas, cruzamos un nuevo umbral.

A Tania Aedo y Alejandra Vega, mis hermanas de corazón.

A Francis Alÿs, de nuevo, por supuesto. Una y cien mil veces. Sin él, es obvio, nada de esto hubiera sido posible.

# Índice

## 1.- Introducción

### 1.1.- Presentación

### 1.2.- Francis Alÿs: Breve semblanza de su obra respecto a los proyectos en torno al desplazamiento

### 1.3.- Presentación de las hipótesis

## 2.- Francis Alÿs y la reflexión sobre *el andar*

### 2.1.- El sentido del *flânerie* en la obra móvil de Francis Alÿs

#### 2.1.1.- El *flâneur* decimonónico y las acciones de Alÿs en la actualidad

### 2.2.- Nómadas contemporáneos

#### 2.2.1.- *Stalker* y Francis Alÿs

#### 2.2.2.- El caso particular de *nomadismo* en Francis Alÿs

### 2.3.- El Turista

#### 2.3.1.- Los accesorios propios del viajero

## 3.- Epílogo

Me parece que siempre podría estar mejor donde no estoy,  
y esta pregunta sobre el moverse es una de las que discuto incesantemente con mi alma.  
CHARLES BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*

## **1.- Introducción**

### **1.1.- Presentación**

Este trabajo se concentra en el análisis de ciertas obras de Francis Alÿs, circunscritas en el ámbito de la reflexión contemporánea relativa a las nociones del desplazamiento, en las que determinados significados se recrean o en las que dichas obras adquieren nuevas referencias. Desde el inicio de su carrera artística, Alÿs ha trabajado diversos formatos, además de híbridos particulares que son el resultado de la recurrencia a disciplinas distintas de manera simultánea. El presente proyecto de investigación retoma algunas de estas obras como ejemplos de lo que deseo afirmar. Su común denominador no reside en el hecho de que, en su mayoría, se refiera al análisis de acciones artísticas pues, de igual modo, se incluye cierta obra pictórica, escultórica, videos y fotografías, entre otros, donde la noción del desplazamiento se hace presente.

El intento por clasificar la obra de Alÿs dentro de una acepción única es una labor prácticamente imposible, razón de más para analizar la serie de calificativos y referentes alrededor de la misma, dentro de los que destacan, para uso de esta investigación, los términos “flâneur”, “nómada” y “turista” o “viajero”, concretamente. El análisis de éstos, constituye, de hecho, uno de los objetivos primordiales de este texto.

La serie de obras que se presentan en el siguiente apartado, son aquellas creadas por Alÿs en donde la noción del desplazamiento se hace presente. No sólo se describen los casos estrictos donde Alÿs produce previos itinerarios a seguir, similares a los propios de un viajero. Con “desplazamiento” me refiero a toda acción que incluya el

movimiento de un lugar a otro, ya sea corporal (el artista o sus colaboradores desplazándose), material (la movilización de objetos creados muchas veces para tal efecto: artefactos y juguetes, además de cuadros y esculturas; residuos como polvo, basura, arena; asentamientos naturales gigantescos como dunas y bloques de hielo que pierden su forma durante el recorrido) o, inclusive, la alusión a la noción misma de traslado, inherente a ciertas obras concretas.

## **1.2 Francis Alÿs: Breve semblanza de su obra respecto a los proyectos en torno al desplazamiento**

Tras doctorarse en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia con una tesis sobre la representación y el papel de los animales en las ciudades prerrenacentistas,<sup>1</sup> Francis Alÿs se adhiere a un programa francés de ayuda para la construcción de acueductos en el estado de Oaxaca y, de ese modo evita la realización del servicio militar en Bélgica.<sup>2</sup> Una vez en México, cambia su apellido, De Smedt, por Alÿs, para ahorrarse problemas legales con las autoridades belgas. Es así como establece, accidentalmente, su residencia definitiva en este país a partir de 1986.<sup>3</sup>

Fábula, mito o realidad, los datos biográficos anteriores se antojan fragmentos de los pasajes narrativos que Alÿs construye en sus propias obras.<sup>4</sup> Podría elucubrarse que, en parte, fueron las circunstancias las que determinaron su viaje y que fue el viaje mismo el que lo llevó, de ingeniero y arquitecto, a ser artista.

Alÿs se ha referido en reiteradas ocasiones a la creación de gran parte de sus proyectos como la invención de una serie de narrativas que tienen como consecuencia el seguimiento de

---

<sup>1</sup> C. Lampert, *El profeta y la mosca*, p. 86.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>3</sup> C. Medina, "Fable power", en C. Medina, R. Ferguson y J. Fisher, *Francis Alÿs*, p. 63.

<sup>4</sup> C. Basualdo, "Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance".

múltiples objetivos. Así sucede en el instante iluminado en que una práctica estética se vuelve la alegoría de una realidad económica y política, reflejada en el cubo de hielo que se convierte en agua tras un extenuante paseo ciudadano.

Durante la década de los noventa, Alÿs llevó a cabo numerosos proyectos que aludían directamente a la situación presente en América Latina, en donde conceptos como la producción y la eficiencia se desviaban de los objetivos perseguidos por las grandes economías neoliberales, convirtiéndose, de este lado del mundo, en acciones que se deslindaban de dichos propósitos, y que el artista enmarcó bajo las palabras “A veces el hacer algo no lleva a nada”. *Paradojas de la praxis I* (Ciudad de México, 1997) fue una de ellas: Alÿs empujó un gran bloque de hielo a través de las calles durante todo un día hasta que el bloque desapareció. El esfuerzo invertido no correspondía al resultado, volviéndose así, una metáfora poderosa de la realidad de nuestros países.

Otra de las acciones devino en la paráfrasis contemporánea de un antiguo mito, *El Banquete* de Platón, mediante la conformación del paseo, el encuentro y la unión de dos mitades hasta entonces inútiles pero que, unidas, recobran el sentido de su existencia: en 1999, Alÿs, en colaboración con Honoré D’O, realizó una acción artística, *Dueto*, consistente en unir las dos mitades de una tuba luego de un extenso recorrido por las calles laberínticas de Venecia. Una vez encontradas y ensambladas las piezas, la tuba emitió un largo sonido.

Alÿs construye fábulas que se retroalimentan. Por ejemplo, al retomar el pasado mítico de los antiguos pobladores de la Patagonia, quienes lograban cazar ñandús gracias a una agotadora persecución que dejaba al animal exhausto: en un intento por verificar el antiguo relato, Alÿs viaja al sur del hemisferio; su único objetivo claro es la filmación de la ruta del desierto patagónés. En medio de ese paisaje, la visión del futuro llega a su encuentro: espejismos en sustitución de figuras. Un horizonte derretido que permanece impávido,



inamovible conforme se avanza hacia él, en clara correspondencia con la realidad argentina y la de gran parte de los países latinoamericanos, incapaces de cambiar su destino económico bajo la acción de artillugio alguno.<sup>5</sup> Sobre dicho proyecto, Alÿs dice: “Tardé en comprender, o en ver, que lo que buscaba se situaba en algún lugar de una visión periférica, en los bordes de la imagen, en un punto impropio más allá del horizonte, ahí donde se producen los espejismos.”<sup>6</sup>

Tomados en cuenta los casos anteriores, es evidente que la práctica del desplazamiento se ha convertido en un sello distintivo, a la vez que identificable, de gran parte de la obra de Alÿs, quien recorre las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México en busca de cualquier incidente que sirva de punto de partida a un nuevo proyecto. También, circunnavega el globo terráqueo con el fin de trasponer la línea divisoria entre Tijuana y San Diego. Tal y como Russell Ferguson arguyó durante una entrevista con Alÿs, la idea de “Máximo esfuerzo, mínimo resultado” se refrendó una vez más en la acción *The Loop* (Tijuana-San Diego, 1997), en la que el artista trazó una ruta de viaje que evitara cruzar la frontera México-Estados Unidos, en alusión directa a la problemática de migración entre ambos países. Para ello, Alÿs se trasladó por vía aérea desde Tijuana, pasando por ciudades como Panamá, Santiago de Chile, Sydney, Bangkok, Seúl y Anchorage, logrando cerrar, de manera circular, el periplo que finalizó en San Diego más de treinta días después.

Alÿs también caminó las calles de Copenhague durante una semana bajo el influjo de una droga distinta por cada día transcurrido, con el objeto de estar “físicamente presente en un lugar, pero, mentalmente, en cualquier otro”<sup>7</sup>; o bien, coordinó la minúscula movilización de una duna en las afueras de Lima. En el año de 2002, con motivo de la III Bial Latinoamericana de Lima, quinientos voluntarios, en su mayoría estudiantes universitarios

---

<sup>5</sup> Acción artística *Historia de una decepción: Patagonia* (Argentina 2003-2006).

<sup>6</sup> *Historia de una decepción. Patagonia 2003-2006*, p.11

<sup>7</sup> Acción artística *Narcotourism* (Copenhague, 1996).

equipados con palas, se trasladaron a las afueras de la ciudad de Lima con el férreo objetivo de desplazar la duna elegida, de su posición original. La acción se tituló *Cuando la fe mueve montañas*. Momentos antes del derrocamiento del régimen de Fujimori, esta acción constituyó lo que Cuauhtémoc Medina describe como “un desplazamiento físico infinitesimal, mas no sus implicaciones metafóricas.”

En su deambular, Alÿs despliega todo el potencial de la acción: es él quien recorre y vive las consecuencias de su recorrido, por ejemplo, al ser arrestado luego de caminar por las calles del Centro Histórico con una Beretta calibre 9 mm. en la mano;<sup>8</sup> o bien, cuando es mordido por perros callejeros que lo detectan como un extraño que invade su territorio.<sup>9</sup> Alÿs crea objetos que se mueven con él y que son influidos por su recorrido, como cuando recoge cualquier residuo metálico a su paso con los *zapatos magnéticos* que emplea durante la V Bienal de La Habana, o con el célebre juguete en forma de perro llamado *Colector* que utiliza en varias acciones artísticas entre 1990 y 1992. Ciertas prendas se ven también afectadas por este recorrido, como en *Cuentos de hadas* (Estocolmo 1994), acción en la que su suéter se va destejiendo poéticamente mientras avanza por los parques de Estocolmo; en el otro extremo, una anciana recupera accidentalmente el hilo de la madeja sin advertir el origen de su hallazgo. En otras ocasiones, Alÿs imagina desplazamientos: sueña con ovejas que pastorean en un círculo infinito alrededor del asta bandera, en directa alusión a los incidentes ocurridos en el movimiento ciudadano de 1968.<sup>10</sup>

En 1992, de vuelta en Bélgica, Alÿs presentó una instalación en la Galería L’Escale, en la que cientos de caracoles vivos habitaban el área demarcada por una línea color verde brillante hecha con jabón, similar a las líneas que limitan nuestro acercamiento a la obra en los museos, evitando así cualquier violación del paso, tanto de los visitantes al interior de la

---

<sup>8</sup> Acción artística *Re-enactments* (Ciudad de México, 2000).

<sup>9</sup> Acción artística *Gringo* (Epazoyucan, Hidalgo, 2003).

<sup>10</sup> Acción artística *Cuentos Patrióticos* (Ciudad de México, 1997).

obra, como de los caracoles al resto del espacio. En 2001, Alÿs decidió enviar a la 49ª Bienal De Venecia a un pavorreal en su representación (acción artística *El Embajador*). Ese mismo año, liberó un ratón en los galerones que albergan la colección privada Jumex. Tres años después, en 2004, se registraron en video las andanzas de un zorro liberado ex profeso al interior de la National Portrait Gallery en Londres. En todas estas acciones, dichos animales se convierten en moralejas aleccionadoras en torno a los usos y costumbres de las distintas clases de público que asiste a tales espacios.

Igualmente, Alÿs trabaja con animales imaginarios: forja caracoles en pequeñas esculturas de bronce y las arroja en basureros, para luego rastrearlos en distintos sitios de la ciudad.<sup>11</sup> En dichos traslados se originan pérdidas a la vez que se generan trueques: Alÿs crea eslabones de intercambio, y refleja así la manera en la que los objetos se desplazan en las sociedades tercermundistas, donde cambian de una mano a otra, invirtiendo su valor y su calidad de artículo de uso común en reliquia de colección.<sup>12</sup> Sin siquiera proponérselo, Alÿs retoma en estas acciones los principios citados por Walter Benjamin que vislumbran la obsesión del coleccionista en tiempos modernos, como una suerte de cazador que rastrea objetos azarosamente en mercados de pulgas; es decir, el valor del uso imaginativo en la búsqueda de lo específico:

El más profundo hechizo para el coleccionista es el encierro de *items* individuales dentro de un círculo mágico en el que éstos son establecidos como la emoción final; el estremecimiento de la adquisición pasa por encima de ellos. Todo lo recordado y pensado, todo lo consciente, se vuelve el pedestal, el marco, la base, la cerradura de su propiedad. El periodo, la región, la habilidad en el oficio, los anteriores dueños; para un verdadero coleccionista, todos los antecedentes de un artículo lo hacen sumarse a una enciclopedia mágica cuya quintaesencia es la suerte del objeto. En esta área circunscrita, entonces, deben vislumbrarse como los grandes fisonomistas –y los coleccionistas son los fisonomistas del mundo de los objetos– que se vuelven los intérpretes de la suerte. Uno tan sólo debe observar al coleccionista manipulando los objetos en su estuche de cristal. Mientras los toma entre sus manos, pareciera estar viendo su pasado distante a través de éstos como si ello lo inspirara. Así en lo relativo al lado mágico del coleccionista; su imagen de vejez, la llamaría.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Acción artística *Los siete niveles de la basura* (Ciudad de México, 1995).

<sup>12</sup> Acción artística *Trueque* (Ciudad de México, 1995).

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Illuminations*, p. 62.

Sin formar parte de la escena configurada por él, Alÿs elabora estrategias para coordinar desplazamientos de arena o de basura. Similar en términos físicos al objetivo ínfimo de la acción *Cuando la fe mueve montañas* (Lima, 2002), el proyecto *Barrenderos* (Ciudad de México, 2004, en colaboración con Julián Delvaux) recrea el mito de Sísifo –quien es condenado a prolongar una determinada faena sin conseguir objetivo alguno– a partir de la acción donde una línea de barrenderos se remonta a empujar una masa de basura en la oscuridad de la madrugada. La continuación de la labor se verá impedida de avanzar cuando es frenada por un montículo de basura de dimensiones equivalentes.

Alÿs también enfila una serie de ciento cincuenta barcos en línea precisa y de manera simultánea en Cayo Hueso, Florida, y en Santa Fe, La Habana, “para proyectar un puente flotante entre Cuba y Estados Unidos”,<sup>14</sup> o toma como pretexto el traslado temporal de las obras del Museo de Arte Moderno de Nueva York al suburbio de Queens para celebrar la entrada del *mainstream* a la periferia de las obras canónicas dotadas de aura por la institución del museo, mudadas al espacio vulgar en una peregrinación que evoca las procesiones religiosas, enfatizando el carácter sagrado del acto, a la vez que diluyendo las fronteras elitistas demarcadas por el peso que provee la tradición histórica y estética.<sup>15</sup>

### 1.3. Presentación de las hipótesis

Pese a ser estacionaria, existe una obra que lleva implícito el afán por la práctica deambulatoria: en 1994, Alÿs se detiene y aguarda pacientemente a las afueras de la Catedral Metropolitana, en medio de la línea que forman carpinteros, plomeros, electricistas y otros desempleados, para ofrecer sus servicios de “turista”:

Cuando en 1994 regresé y me mantuve parado afuera de la Catedral, al lado del Zócalo con un letrero a mis pies donde se leía “turista”, estaba denunciando, a la vez que sometiendo a prueba mi propio estatus, el de un extranjero, un *gringo*. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿Qué tanto lo puedo juzgar? ¿Acaso soy un participante o sólo un observador? Ofreciendo mis

---

<sup>14</sup> Acción artística *Puente*, en colaboración con Taiyana Pimentel y Cuauhtémoc Medina (Florida, 2006).

<sup>15</sup> Acción artística *La procesión moderna* (Nueva York, 2002).

servicios como turista en medio de la línea de carpinteros y plomeros, yo estaba oscilando entre el ocio y el trabajo, entre la contemplación y la interferencia.<sup>16</sup>

Sería reduccionista darse a la tarea de rastrear la génesis de su obra relacionada con el deambular, en las circunstancias particulares que lo trajeron a dicho quehacer. Sin embargo, es algo que, a mi juicio, puede dar motivo a una investigación cuyo punto de partida ineludible es el hecho de ser un artista extranjero en el punto del planeta donde decide operar: Nueva York, Londres, Jerusalén, La Habana. Alÿs es, una y otra vez, la metáfora de una realidad global en un mundo globalizante.

Por encima de todo, nuestra noción de movilidad compromete un nuevo contexto hoy en día, en el que las necesidades y circunstancias individuales apremian a cambiar localidades y reacomodar tiempos: migraciones internas, turismo, éxodos, la condición nómada de los artistas contemporáneos, comunicaciones, asilos voluntarios, procesos de asimilación e hibridación cultural.<sup>17</sup>

La estructura del trabajo que a continuación presento pretende afirmar las hipótesis que formulo en torno a los términos que son el objeto de estudio. Estos son, concretamente, *flâneur*, *nómada* y *turista* o *viajero*, estos dos últimos utilizados de manera indistinta para dicho propósito. Está claro que, directa o indirectamente, el análisis y la referencia a las obras es inherente al propósito de la tesis. Sin embargo, no se trata de un análisis directo a las mismas sino, más bien, del análisis de ellas en función de estos términos, los cuales se han utilizado numerosas veces para describirlas, explicarlas, clasificarlas o acotarlas.

La preocupación respecto al estatus de identidad en virtud de su “ser extranjero” se vuelve en Alÿs un proceso de reflexión, presente en algunas de sus obras, al igual que para críticos y curadores en torno a dichas prácticas. Aunado a los títulos de las mismas – *Gringo*, *Turista*–, quienes valoran su obra han aplicado otras tantas denominaciones y han relacionado su quehacer artístico con las experiencias del *flâneur*<sup>18</sup> de Baudelaire y de

---

<sup>16</sup> R. Ferguson, “Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs”, en *Francis Alÿs, op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> P. Porraz, introducción al catálogo de la exposición *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el Arte Contemporáneo Mexicano*, p. 16.

<sup>18</sup> A partir de este punto, utilizaré el término *flâneur* sin su traducción literal, tal y como se encuentra en los textos críticos existentes en torno al término inicialmente acuñado por Baudelaire. Sin embargo, las acciones que se desprenden del mismo y refieren el acto de callejear, de deambular sin un objetivo aparente, tales como *flâner* o *flânerie*, serán traducidas al español y puestas en itálicas para su mejor comprensión.

Benjamin, los paseos de dadaístas, surrealistas, situacionistas y minimalistas. Y también hay quienes, *a posteriori*, han intentado deslindar sus acciones artísticas de cualquiera de las aquí mencionadas.

Un ejemplo de lo anterior es la amplitud de relaciones que se elaboran a partir del término “nómada”: por la cabeza del público y de la crítica, cruzan los beduinos del desierto como representación del modelo idealizado de movimiento basado en un perpetuo desplazamiento;<sup>19</sup> el *nómada* de Baudrillard presente en *América y Cool Memories*, que opera en función de la diferencia, frente, a través y en contra de la otredad (el otro género, la otra raza, las otras naciones y culturas); el *nómada* de Deleuze y Guattari contenido en *Rizoma y Mil mesetas*, que lleva consigo el fenómeno de la desterritorialización como ideal y única posibilidad de plantear la alteridad. Alrededor de las distintas nociones se añaden, además, los diferentes usos y recreaciones del término, cifrados por artistas, sociólogos y curadores, entre otros y, de nueva cuenta, las acotaciones que los especialistas aconsejan para futuras formulaciones.<sup>20</sup>

Similar es el caso, como anteriormente se mencionó, de las expresiones “flâneur” y “turista” en relación con la obra de Alÿs. La primera, interpretada por Benjamin (a raíz del término acuñado inicialmente por Baudelaire, quien desentrañó las nuevas *fisiologías* de los personajes pertenecientes a la entonces nueva realidad citadina, posterior a la remodelación parisina comandada por Haussmann), como aquel ente capaz de agenciarse un medio infalible de curar el aburrimiento al observar la nueva vida que se desarrolla en el pasaje y el bulevar;<sup>21</sup> el vagabundo cuya naturaleza incógnita en medio de la muchedumbre

---

<sup>19</sup>C. Kaplan, *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, p. 66.

<sup>20</sup> Durante la segunda edición de Transito, Bienal de arte electrónico y sonoro (octubre, 2007), el investigador Néstor García Canclini consideró necesario establecer las diferencias entre los artistas considerados dentro de la amplia vastedad del término “nómada”, tan sólo por ser extranjeros en el sitio donde operan, y propuso la sustitución del término por “artista residente”, en los casos en que dicha acepción aplique.

<sup>21</sup> “El bulevar es la vivienda del flâneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes; las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los quioscos de los periódicos, y las terrazas de

le permite el don de la observación y legitima así, su paseo ocioso;<sup>22</sup> un personaje ciudadano que requiere de la posibilidad que le otorga el juego, para remontar a una protesta silenciosa en contra de la división del trabajo que vuelve a los hombres “especialistas,” privados de la posibilidad de ver más allá de los límites que el trabajo organizado les demanda.<sup>23</sup>

En “El poder de la fábula”, texto dedicado a la obra de Alÿs, Cuauhtémoc Medina lo deslinda del término *flâneur*, como parte de la exégesis alrededor de sus desplazamientos: “Las acciones de Alÿs no son una forma de voyeurismo social, ya que, entre otras razones, llaman la atención tanto de los actos del paseante, así como de su interferencia con el entorno, más que con el simple escenario social.”<sup>24</sup> Si se revisa la crítica habitual respectiva a la obra del artista en cuestión, se encontrarán aseveraciones hechas en el pasado, afines a la de Medina, como la de Michèle Thériault: “Uno no puede llamar a Alÿs un *flâneur* en el sentido baudelariano o benjaminiano, ni tampoco un *dériveur* a la manera situacionista, o un artista *fluxiano*.”<sup>25</sup> Sin embargo, vale la pena considerar a quienes, asimismo, expresan una opinión distinta relativa a la aplicación de dicho referente. Tal es el caso de Thierry Dávila, quien encontró características propias del *flâneur* en ciertas acciones del artista:

Sin embargo, a diferencia de Beuys cuya *flânerie* no era realmente un método de trabajo, Alÿs redescubre aquí lo que Walter Benjamin describe como la marca del poeta-ropavejero en Baudelaire: un paso, una marcha que lo pone en busca del “botín de rimas”<sup>26</sup> que se desborda de la ciudad, conteniendo todo lo que ha sido rechazado, extraviado, desdeñado, roto; búsqueda que deviene en una preciosa colección para ser sondeada.<sup>27</sup>

---

los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los adoquines grises y ante el trasfondo gris del despotismo”: En W. Benjamin: *El Flâneur*, p. 51-52.

<sup>22</sup> El observador, dice Baudelaire, “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito. Y si el *flâneur* llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente”. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 55.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>24</sup> C. Medina, “Fable power” en *Francis Alÿs, op. Cit.* p. 77.

<sup>25</sup> M. Thériault, “The art of balancing on a tightrope” en *The Last Clown*, p. 26.

<sup>26</sup> No existe una traducción literal del término. Sin embargo, se refiere al texto baudelairiano sobre el *flâneur* que habla del poeta que reúne un “botín de rimas” de lo que mana de la vida citadina.

<sup>27</sup> T. Davila, “Fables/Insertions” en *Francis Alÿs*, p. 50.

El término “turista” también ha sido blanco de interpretaciones diversas, inscritas en el trabajo de Alÿs: desde la meditación sobre su condición de forastero y las reformulaciones de las relaciones entre ocio y trabajo,<sup>28</sup> hasta el artista que, como un turista, descubre una figura –un motivo– a fotografiar<sup>29</sup> y cuya obra constituye una alternativa a la otredad generada por el programa turístico.<sup>30</sup> Dichas elucidaciones recuerdan los análisis que han hecho en términos de la teoría, autores como Dean MacCannell<sup>31</sup>, Eric J. Leed<sup>32</sup> y Rebecca Solnit,<sup>33</sup> entre otros.

De lo anterior se desprenden las siguientes hipótesis a comprobar en mi investigación:

**1. En ciertas de sus obras y, a diferencia de lo que algunos críticos opinan, Francis Alÿs sí recrea la noción del flâneur baudelairiano y benjaminiano.**

**2. El hecho de ser Alÿs un extranjero prácticamente en todos los sitios donde lleva a cabo sus acciones artísticas relativas al desplazamiento, condiciona el planteamiento de éstas desde una denotada perspectiva de extranjería, de la que se desprenden los calificativos para analizarla, asociados a cierta condición migratoria (nómada) o a la visión específica de un extraño en dicho lugar (viajero o turista).**

Los capítulos que siguen están organizados en virtud del término a debatir, ya sea flâneur, nómada y viajero o turista. Asimismo, la problemática estriba, también, en las nuevas alusiones que cada uno de los términos mencionados ha adoptado conforme el tiempo

---

<sup>28</sup> *Diez cuerdas alrededor del estudio*, p. 27.

<sup>29</sup> T. Davila, *op. cit.*

<sup>30</sup> B.W. Ferguson, “Creaciones inquietas” en *Walks/Paseos*, p. 59.

<sup>31</sup> “La crítica turística está basada en un deseo de ir más allá de los meros turistas, hacia una apreciación más profunda de la sociedad y la cultura, y no está, bajo ninguna circunstancia, restringida a aseveraciones de orden intelectual. Todos los turistas desean un profundo involucramiento en la sociedad y la cultura a un cierto nivel; es un componente básico de la motivación del viajar.” En D. Mac Cannell, *The tourist. A new theory of the leisure class*, p. 10.

<sup>32</sup> “La necesidad de un cambio, de las alteraciones del “yo”, son ambas, atendidas y engendradas en las situaciones del viaje, y constituyen un motivo primario del turista, quien es definido por la socióloga Valene Smith como ‘la persona temporalmente desocupada que voluntariamente visita un lugar lejano con el propósito de experimentar un cambio.’ En E. J. Leed, *The mind of the traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, p. 292.

<sup>33</sup> “El turismo en sí mismo es uno de los más recientes y mayores puestos fronterizos del caminar. Siempre ha sido una actividad *amateur* que no requiere de habilidades o equipamiento especiales, con tiempo libre para comer a la vez que alimentar la curiosidad visual. Para satisfacer la curiosidad se debe estar dispuesto a parecer ingenuo, a entregarse, a explorar, a contemplar y a ser contemplado, y la gente de hoy en día es más proclive a entrar en ese estado en cualquier otro lugar distinto del propio. Lo que a menudo es un placer de otro sitio, será, simplemente, debido a la distinta noción existente de tiempo, espacio y estimulación sensorial disponible, dondequiera que uno vaya lentamente.” En R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, p. 281.



transcurre. De acuerdo a lo que Suely Rolnik afirmó con motivo de la Bienal de Sao Paulo en 1988,<sup>34</sup> es necesario hacer notar en qué contextos y discursos determinados estas definiciones siguen siendo actuales o, por lo menos, son susceptibles de señalar cambios en función de su vigencia, a partir de la nueva realidad en la que estamos inmersos.

Respecto a la clase de marco teórico que respaldará mis aseveraciones, vale la pena aclarar que, aunque en numerosas ocasiones se mencionan los “textos matriz” –los de Baudelaire o Benjamín, de Baudrillard, Deleuze y Guattari entre otros–, en ciertos casos y, dado el carácter y la naturaleza de la tesis, funcionó en mayor medida recurrir al análisis que sobre estos autores, hacían otros críticos. Tal es el caso de los textos de Kaplan, de Solnit o de Régine Robin.

---

<sup>34</sup> No existe más una sola realidad con su respectivo mapa de posibilidades. Las posibilidades son ahora reinventadas y redistribuidas todo el tiempo, de acuerdo a las olas y a las corrientes que erradican formas de realidad para generar otras que, por igual, terminan dispersándose en el océano, llevadas lejos, de nueva cuenta, por el movimiento de nuevas olas. S. Rolnik, “Antropophagic subjectivity” en *Catálogo de la Bienal de Sao Paulo 1998*, p. 137.

**Toda propiedad tiene linderos. Todo poder, sus leyes. Pero el caminante posee todo lo ancho de la tierra, cuyos únicos límites son el horizonte irreal; su imperio es intangible, porque lo gobierna y lo goza espiritualmente.**

**ISABELLE EBERHARDT, 1903**

*Nómada ruso-suiza, precursora del anticolonialismo en África del Norte*

## **2.- Francis Alÿs y la reflexión sobre *el andar***

Parte de esta investigación propone, por un lado, abundar sobre el sentido del recorrido como experiencia estética *per se* a través de la historia humana, a fin de establecer puntos de confluencia con lo conformado por Alÿs, y elucidar, también, el significado que tiene como recorrido para el artista y sus críticos.

Alejada de su formación profesional, la manera en la que Alÿs aborda el espacio está más cerca del recorrido como estructura narrativa que del recorrido como estructura arquitectónica. Es probable que uno de sus principales logros resida, concretamente, en hacer patente esta cualidad literaria sin la necesidad de palabras, a través de una construcción que, a primera vista y dada su naturaleza (e independiente al trabajo curatorial que la respalda)<sup>35</sup> podría ser más plástica que “escrita”. Pese a que sus acciones evocan ciertas prácticas situacionistas, el acto de caminar constituye para Alÿs la conformación de un confabulario más cercano a los *walkabouts* que los aborígenes australianos siguen entretejiendo, que a la Nueva Babilonia esquematizada por Constant:

El *walkabout* –palabra intraducible, sólo comprensible en el sentido literario de “andar sobre” o “andar alrededor”– es el sistema de recorridos a través del cual los pueblos de Australia han cartografiado la totalidad del continente. Cada montaña, cada río y cada pozo pertenecen a un conjunto de historias/recorridos –*las vías de los cánticos*– que, entrelazándose constantemente, forman una única “historia del tiempo del Sueño”, que es la historia de los orígenes de la humanidad. Cada recorrido va ligado a un cántico, y cada cántico va ligado a una o más historias mitológicas ambientadas en el territorio. Toda la cultura de los aborígenes australianos – transmitida de generación en generación a través de una tradición oral todavía activa– se basa en una compleja epopeya mitológica formada por unas historias y unas geografías que ponen el énfasis en el propio espacio.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> En este punto particular, me refiero a las numerosas veces en que Alÿs decide operar de manera previa con la colaboración de un curador, es decir, *a priori* de la acción artística a realizar. Por mencionar algunos, están los casos en que ha hecho mancuerna con especialistas como Olivier Debrouse, Taiyana Pimentel y Cuauhtémoc Medina, para llevar a cabo determinados proyectos artísticos.

<sup>36</sup> F. Careri, *Walkscapes*, p. 48.

Gran parte de las acciones de Alÿs se basan en el acto de caminar como un acto creador de situaciones y de historias. El andar se convierte en un instrumento cuya capacidad de lectura y escritura simultáneas del espacio resulta idónea para llamar la atención del público y generar, así, determinadas interacciones en la mutabilidad de las geografías franqueadas. Caminar se vuelve un recurso en la búsqueda de un mito soterrado; un instrumento tan vital como cualquier herramienta o componente físico, que convierte el mapa sistemático para llegar a cubrir un fin, en un ritual. Lo importante aquí son los pasos que devienen en literatura más que en la erección de una pieza a ser apreciada por sus cualidades meramente formales; la lectura de un acto o de una imagen cuyo propósito cardinal gravita en la conformación de alegorías.

Independientemente de las series que Alÿs ha elaborado bajo ese objetivo previo –enmarcar una serie de obras dentro de un mismo título o una misma temática–, sería deseable establecer un denominador común, un hilo conductor entre muchas de las obras del artista, incluso en aquellas que parecieran carecer de vínculo alguno más que su autoría. En cualquiera de las obras de Alÿs donde el desplazamiento corporal u objetual se manifiesta, es susceptible de detección desde un fin último –ya sea un pasaje antes velado que sirva como parábola de una realidad preestablecida una vez que es descubierta, o la revelación de una verdad legendaria por medio de una logística ilustrativa basada en una hipótesis científica, una premisa social, o un pasaje literario– hasta un determinado modo de operar.

A la fecha, Alÿs corrobora en su práctica lo que Francesco Careri afirma que sucede desde la era del Neolítico, en su libro *Walkscapes*: “El recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos [...] A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.”<sup>37</sup>

Sin embargo, es él quien ubica, en 1967, el momento en que el hecho de andar se convierte en

---

<sup>37</sup> F. Careri, *op. cit.*, p. 20.

una forma artística autónoma reconocida por el aparato crítico con la pieza *A Line Made by Walking* de Richard Long.<sup>38</sup> De esta designación particular, figuran como precursores Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord; Careri precisa que sus experiencias se manifestaron con mayor fuerza en el terreno literario que en el plástico.

Será en la década de los sesenta cuando el recorrido se “materialice”, paradójicamente, como experiencia estética, en el justo momento en que la escultura deviene espacialmente negativa, según lo afirmado por Rosalind Krauss.<sup>39</sup> Las primeras acciones hechas en aquellos años por Richard Long, Carl André, Robert Smithson, Vito Acconci, Sophie Calle y Joseph Beuys, entre otros, son un claro ejemplo al respecto.

Tal y como Careri asevera, “fue necesario promover los primeros recorridos Dadá como una manifestación de anti-arte para que la acción de recorrer el espacio sea aceptada, décadas después, como una forma estética que ha alcanzado el estatuto de disciplina autónoma”.<sup>40</sup> Quien corrobora la opinión de Careri es Rebecca Solnit, al recordar que, luego de una gran gama de artistas-caminantes inspirados por las maravillas del paisaje y, más tarde, con las posibilidades que representó el desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX, el verdadero estatuto del “caminar como arte” se inaugura en los sesenta.<sup>41</sup>

## **2.1. El sentido del flânerie en la obra móvil de Francis Alÿs.**

En 1999, Alÿs fotografía en formato *polaroid* la línea de basura que una barrendera dibuja en el zócalo capitalino con la ayuda de su escoba y llama a esta acción artística, previamente acordada con aquella que la elabora, *A RL*, en referencia a las iniciales y a manera de homenaje al artista del paisaje, Richard Long:

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>39</sup> “Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura* (...) Ello se debe a que estos términos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción de arte escultórico.” R. Krauss, “La escultura en el campo expandido” en H. Foster, *La Posmodernidad*, p. 66.

<sup>40</sup> F. Careri, *op.cit.*, p. 26.

<sup>41</sup> R. Solnit, *op. cit.*, p. 267.

Así, uno puede ver que, aunque Alÿs explora una serie de desplazamientos requiriéndolo a él ser móvil, lábil, disponible –en corto, nómada–, también integra su trabajo a una reciente historia del arte cuyo marco ha sido capaz de transformar, así como de otorgarle una nueva y singular dimensión, y hacerla funcionar de otra manera (...) Pero, a diferencia de aquellas figuras históricas (Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris...), cuyo desplazamiento esencialmente los lleva a través del ambiente natural, Alÿs sitúa sus trayectorias en el corazón del contexto urbano, en las ciudades descritas por Walter Benjamín como “el verdadero terreno secreto del *flânerie*”. Circulaciones desplegándose dentro de circulaciones más extensas, aquellas de la megalópolis, a las que el flâneur siempre ha tenido que responder.<sup>42</sup>

El flâneur y los términos derivados de su propia acción, como bien podemos apreciar, se repiten una y otra vez, ya sea para indicar o reivindicar una posición, un estatuto. En oposición a lo afirmado por Davila y pese a ser consciente de que los paseos de Alÿs pueden ser discutidos en el marco de la crítica del flâneur Baudelairiano y surrealista,<sup>43</sup> Medina aprecia que lo hecho por dicho artista no expresa, en su más estricto sentido, lo capitulado por Baudelaire. Las razones de Medina versan en el hecho de que las acciones de Alÿs, a diferencia del flâneur decimonónico, no son una forma de voyeurismo social, al tener como propósito el acto de pasear en sí mismo y su interferencia con el entorno circundante, sin tomar en cuenta a este último como un mero escenario social:

Por otro lado, de acuerdo con Baudelaire, el flâneur es, sobre todo, un espectador de acciones y costumbres modernas, alguien que se zambulle en medio de la multitud para absorber la magnificencia de la modernidad, mientras mantiene su anonimato como un medio para perfeccionar su voyeurismo. Su placer descansa en observar mientras evita la mirada fija de los otros por el bien de preservar el espectáculo. Él desplaza su conocimiento y erotismo —en una palabra, su fetichismo— a la belleza en la calle. Las vistas que el flâneur extrae de la vida diaria son, claro está, los frutos de su distanciamiento.<sup>44</sup>

Medina utiliza como ejemplo que fortalezca su afirmación, la acción *Narcotourism*, donde, de acuerdo al guión previo que Alÿs trazó y la posterior interpretación de este crítico, Alÿs apuntaba a distraer su sensibilidad de las condiciones “civilizadas” de vida de Copenhague. Para llevar a cabo la acción, Alÿs se narcotiza con siete sustancias distintas a lo largo de una semana –una por día- con el fin de merodear por las calles de Copenhague. El acto representa un rechazo evidente a percibir dicha ciudad con sus cinco sentidos en estado

---

<sup>42</sup> T. Davila, *op. cit.*, p. 50.

<sup>43</sup> C. Medina, *op. cit.*, p. 77.

<sup>44</sup> *Ibid.*

natural. Es así como, finalmente Medina afirma el propósito esencial de Alÿs: mostrar su distancia de las expectativas en torno a la regulación y el autocontrol en el mundo desarrollado.

En el argumento de Medina, las citas funcionan para deslindar la práctica de Alÿs de las demarcaciones usuales en las que es establecido el comportamiento del flâneur por Baudelaire y Benjamín. Aparentemente, lo que el flâneur “presta” a Alÿs debiera ser analizado en términos puramente estratégicos, en función del ejercicio –estético o no–, que significa caminar en la ciudad. A pesar de lo anterior, Medina plasma características que ambos comparten: “la noción del artista como un paseante social y cultural –el artista como testigo de un mundo disminuido”,<sup>45</sup> en contraste con la contemplación del flâneur decimonónico que, aunque testigo también, presencia los nuevos fenómenos de la urbe moderna con una actitud extasiada a la vez que delirante.<sup>46</sup> Lo que para el juicio de Medina implica una actitud antagónica del carácter y la acción del flâneur en la obra de Alÿs, para mí no es más que la recreación de una actitud bastante similar. En el acto de caminar bajo los influjos de diversas sustancias, Alÿs renuncia a la alienación. Ello no hace más que recordar la actitud de resistencia del propio flâneur.

Probablemente, parte de la problemática reside en el hecho de que Medina se refiere al flâneur como una categoría justa y acabada, esbozada por Musset y Baudelaire, y concluida por Benjamin. Solnit señala algo digno de juzgarse en correspondencia exacta con los puntos esbozados por Medina, y recuerda las dificultades de definir al flâneur de un modo absoluto:

Lo que es exactamente un flâneur jamás ha sido definido satisfactoriamente, pero en medio de todas las versiones del flâneur, desde un vago primitivo hasta un poeta silente, algo es constante: la imagen de un solitario observador paseando por París (...) El mismo Benjamin nunca definió claramente al flâneur, sólo asociándolo con ciertas nociones: con el ocio, con las multitudes, con

---

<sup>45</sup> C. Medina, *op. cit.*, p. 78.

<sup>46</sup> Régine Robin señala que “el flâneur está en el umbral de dos mundos, en una posición ambigua, a la vez agonizante y embriagadora”. La sede del flâneur es, de hecho, el pasaje, esa zona de la nueva ciudad moderna adonde las fronteras entre lo público y lo privado, si no se disuelven por completo, adquieren por lo menos, una nueva dimensión situada entre la casa abierta y la calle cubierta. Es ahí donde Benjamín busca, precisamente, los orígenes de la modernidad.

la alienación o la indiferencia, con la observación, con el caminar, particularmente con el pasear en los pasajes...<sup>47</sup>

En el ánimo abrumado dentro del que vive el flâneur al pasear por la nueva urbe, al experimentar la multitud citadina como algo nuevo en la experiencia humana –“sus dominios mismos”, en palabras de Baudelaire, “una multitud de extraños que seguirán siendo extraños” –<sup>48</sup>, existe también una resistencia a algo que, aunque no es capaz de descifrar, de pronto advierte como irreductible, y que recuerda el exilio momentáneo que Alÿs se autoimpone al escapar por voluntad propia de la experiencia citadina, en un acto que lo mantiene como un autista, resguardado en el mundo paralelo de su experimento.

La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; es, además el narcótico más reciente para el abandonado. El flâneur es un abandonado de la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el flâneur es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores. (...) La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el flâneur se entrega en la multitud.”<sup>49</sup>

El exilio voluntario de la experiencia citadina en Alÿs constituye para Medina una prueba más que contrapone el carácter del flâneur a la práctica del artista. Sin embargo, es irrefutable la ambivalencia del personaje de las *fisiologías* baudelairianas, en tanto se extasía al tiempo que se resiste a formar parte de lo que contempla. Su comportamiento es, tal cual lo describe Benjamin, similar a un placer tanto pletórico como dañino: el equivalente a lo que Alÿs encarna a partir de una escenografía explícita.

### **2.1.1- El flâneur decimonónico y las acciones de Alÿs en la actualidad.**

---

<sup>47</sup> R. Solnit, *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>49</sup> W. Benjamin, “El París del segundo Imperio en Baudelaire” en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, p. 71.

Comparar con *tabula rasa* al flâneur baudelairiano y la práctica de Alÿs hecha en años recientes, no es posible: la noción original del flâneur se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, en tanto que Alÿs, de hacerlo, recontextualizaría el acto de callejear, precisamente, en la urbe contemporánea. Lo que expresa Medina, a la par de otras citas de autores ya mencionados, refleja, para bien o para mal, al menos un intento de reinterpretación del concepto del flâneur en la práctica estética. Dicho concepto ha sido elemento de añadiduras, se ha reconfigurado con nuevos elementos, sin que el denominador común –deambular por la ciudad– se pierda en ninguno de los casos aludidos. Sin embargo, el hecho anterior no tendría por qué devenir en extrañamiento, puesto que desde el primer momento en que un segundo –Walter Benjamin– lo retoma como punto de análisis, mira entonces al flâneur desde una nueva óptica.

Son numerosos los críticos que, luego de Benjamin, reutilizan el término, erigiendo a su alrededor una conceptualización necesaria a partir de la existencia de la “Gran Ciudad” y sus fenómenos. Es Solnit, entre muchos otros, la que brinda una glosa amplia sobre el flâneur, desde lo que formula Baudelaire, y su posterior práctica en la era de la posmodernidad, con los apuntes de De Certeau en los setenta, y Christophe Bailly en los noventa, respectivamente.<sup>50</sup> Es también Régine Robin la que retoma el desarrollo del flâneur para señalar una expresión en posible decadencia.<sup>51</sup> Son numerosos, asimismo, los que se adhieren específicamente a la jerga de la *flânerie* y, así, intentan dotar de mayor luz a la obra de Alÿs. El flâneur, en efecto, crece, se desprende en ciertas orillas de su alusión original, y no más que para intentar explicar algo que ha permutado de acuerdo a las características de la ciudad actual y de la sociedad que la habita, y que incide directamente en la producción estética contemporánea. El flâneur es, a final de cuentas, un personaje ambiguo, indefinido e

---

<sup>50</sup> R. Solnit, *op.cit.*, p. 197- 213.

<sup>51</sup> El 26 de febrero del 2007, Régine Robin ofreció una conferencia en la Ciudad de México: “De la deriva al derrumbe: el flâneur en las megalópolis.” La conferencia abría, de hecho, con una pequeña cita de Francis Alÿs: “Aquel que camina por la calle es alguien fuera de todo control.”



inexistente, sólo mensurable en el terreno de la teoría, merced a aquel que representamos todos en nuestra identidad de sujetos ambulantes.

Son las reflexiones generales de Robin, por un lado, y de Solnit por el otro, las que brindan la posibilidad de equiparar, una vez más, el acto de Alÿs con el del flâneur en términos de la lectura del espacio ciudadano. A este propósito, Robin retoma lo primeramente fraguado por Franz Hessel, autor del libro *Paseos por Berlín*, amigo de Benjamin y el guía que lo inicia en el recorrido por las calles de París, del que resultará la autoría de un primer artículo sobre los pasajes de dicha ciudad, así como el gran proyecto inconcluso de Benjamín en torno a los mismos:

Hessel gusta de abandonarse y desplazarse al azar en la ciudad, mirar las vitrinas, los escaparates como tantos otros paisajes, tomar a la ciudad como un texto: “Callejear es una especie de lectura de la calle donde los rostros, los escaparates, las vitrinas, las terrazas de café, los tranvías, los autos y los árboles se convierten en puras letras, todas iguales en derecho que, juntas, forman las palabras, las frases y las páginas de un libro siempre nuevo”. Mira la transformación radical de la Alexanderplatz y, no lejos de la plaza, el antiguo barrio de Granges, el gueto donde llegan y se agrupan los judíos del Este, casi desaparecido. Es un agrimensor melancólico de lo que no es más de aquello que está a punto de zozobrar en la nada, sin cabo. El flâneur ama ir a la deriva azarosamente, sin objetivo, mirar su ciudad con un efecto de extrañeza para descifrar aún mejor sus secretos, sus jeroglíficos. Deambular es sentirse extranjero en la ciudad.<sup>52</sup>

Alÿs simula también lo que Baudelaire, Benjamin y Hessel descubrieron en gran parte de sus recorridos ciudadanos y se vuelve, igual que ellos, un agente de investigación de la gran urbe. El pasado puede hacerse presente al recuperar las esculturas de los caracoles que sobrevivieron la pepena de los basureros capitalinos en numerosos puestos ambulantes. El resultado logrado por Alÿs recuerda, por un lado, lo que Robin llama “el gran proyecto de Benjamin en el análisis de las expresiones culturales del capitalismo y de toda la fantasmagoría engendrada por el fetichismo de la mercancía; una clase de desmitificación de las nuevas formas de reencantamiento inducido en la cultura por la mercantilización”.<sup>53</sup> Alÿs pone a nuestro alcance la entidad material donde nuestro espíritu colectivo quedó prisionero.

---

<sup>52</sup> R. Robin, “De la deriva al derrumbe: el flâneur en las megalópolis”. Transcripción de la conferencia ofrecida en la Ciudad de México, el 26 de febrero del 2007.

<sup>53</sup> “El flâneur está en la multitud, y a la vez, separado de ella. La roza pero sin ilusión. Si el fetichismo de la mercancía lo habita, y si queda embelesado por ella, él ha comprendido, sin embargo, el poder de la ilusión de esta fantasmagoría”. R. Robin, *op. cit.*

El encuentro con el caracol, móvil de la investigación al tiempo que artículo de colección, libera el pasado que quedó atrapado en él, al igual que Benjamin cuando recorría las calles de la urbe moderna y recuperaba objetos en los pasajes que constituían documentos históricos, a la vez que melancólicos, del origen de la modernidad.

El código de significados dispuestos en el desarrollo espacial, conceptual y operativo en las obras de Alÿs donde se ejerce un desplazamiento presenta, en ocasiones, parentescos más cercanos a las acciones del flâneur donde es patente el ejercicio del poeta callejero que “herboriza” el asfalto: Alÿs, que a través de sus paseos por las calles de La Habana o de la Ciudad de México, recoge el detritus de la gran urbe por medio de artefactos concebidos para tal fin (los *Zapatos magnéticos* o el perro imantado, célebre por la serie *Colector*), al retener, a su paso, los componentes metálicos de algo ahora inexistente, transformado en residuo, en basura. Medina trae de nuevo a colación lo descrito por Benjamín: “Como Benjamín argumenta, la tarea del flâneur consiste en herborizar sobre el asfalto, al cosechar muestras inertes de vida del mercado y la calle, en un intento por aliviar artísticamente, la conmoción provocada por la brutal experiencia de vivir en las metrópolis emergentes.”<sup>54</sup> La afirmación anterior de Medina sustenta lo que quiero comprobar en una de las hipótesis: **A través de mecanismos distintos en los que se ofrecen pruebas tangibles, presentes en la recolección de los detritus urbanos de una forma poética, Alÿs recrea la misión del flâneur esbozado por Benjamin.**

En el análisis de Benjamin, el flâneur se vuelve profeta al otear el futuro devastador de la gran urbe pese a su fascinante maquillaje. Las Vegas, como aprecia Robin, será la nueva carcasa decadente de la ciudad prototipo de finales del siglo XX y de inicios del XXI. La “auténtica” *Ciudad Luz* del presente; el simulacro tranquilizador de las imágenes de las

---

<sup>54</sup> C. Medina, *op. cit.*, p. 77.

grandes ciudades del mundo.<sup>55</sup> Robin también cita a Stefan Morawski, y cree en la posibilidad de seguir hablando de un flâneur hoy en día, en tanto sea posible que él mismo no sucumba a Disneylandia, se cuestione y ponga en duda las falsas utopías, los universos paradisíacos del consumo de masas, la resistencia al simulacro. De ahí su marginalidad. Aunque miembro de la multitud, se mantiene ajeno a sus costumbres. Aunque extasiado, permanece silencioso, en calidad de testigo presencial y observador. Sus cualidades, como bien sabemos, lo acercan de pronto a la investigación de un detective anónimo. Pareciera que, a pesar de no compartirlo, conoce el móvil del crimen. Retomando a Robin en este punto, afirmo que su resistencia, entonces, está en función del que observa aunque no pertenece, del que predice un futuro social por demás desalentador. Y, sin embargo, con su presencia anónima, con su filosofía silenciosa, es el que herboriza el asfalto; aquel que fertiliza el suelo estéril. El único personaje capaz de hacerlo mediante su presencia, en su afán de persistir como *voyeur* irredento; el desparpajo que lo caracteriza, la renuncia a la alienación del trabajo masificado para convertirse en *le clochard*. Como sujeto productivo, su legado a la sociedad capitalista es nula, todo aquello equiparable al residuo. Es ahí donde también radica su marginalidad.

Si hubiera que establecer una diferencia radical entre el personaje decimonónico evocado por Benjamin y las acciones de Alÿs, a la par de la temporalidad en que ambos discurren, seguramente existiría en función del resultante físico de cada uno de ellos. El carácter del flâneur es entrópico; bien recuerda la *noción de gasto* existente en las sociedades capitalistas referida por Bataille. Tanto su dádiva, situada en la nada, como su existencia aparentemente sin sentido, son fundadoras de toda una cosmovisión alrededor de las prácticas estéticas urbanas que van desde los inicios del siglo XX a nuestros días. El *potlatch* incorpóreo que ofrece el flâneur a la crítica contemporánea, obsesiva en la construcción de su

---

<sup>55</sup> “En las Vegas todo está hecho para crear la ilusión y devolver con poder esta nueva fantasmagoría de los tiempos virtuales”. R. Robin, *op.cit.*

nueva personalidad, probablemente difiere y se contrapone, en términos de producción, con la obra de Alÿs. Puede ser que ahí resida el puntero de la crítica de Medina a todo aquel que de su obra pretenda hacer una sinonimia con los trayectos del flâneur de Baudelaire y Benjamin. No estamos hablando mas que de lo mismo, sólo que en distintos términos. El flâneur, un miembro de la ciudad que no produce nada en términos económicos y fácticos (de ello mismo deriva, paradójicamente, el sentido de su existencia, al igual que su crítica silenciosa a un mundo obsesionado por la producción de bienes), cuya existencia *herboriza el asfalto* al igual que la de Alÿs. Sin embargo, este último sí *produce* acciones, cuyos resultados, en denotadas ocasiones, derivan en una nimia producción o resultado en términos tangibles: la recolección de residuos metálicos urbanos o la recuperación del objeto de colección. Cuando no nimia, es fugaz entonces, traducida en el gran bloque de hielo, de cuyo trayecto, al empujarlo, sólo queda el rastro líquido que deja a su paso, así como el agotamiento físico del artista tras largas horas de acción. Cuando no es fugaz, es entrópica: la alegoría de la pérdida en el suéter que se desteje conforme Alÿs avanza en su paso por la ciudad.

Alÿs, además, experimenta de manera corporal los efectos de sus acciones. Los obstáculos que, deliberadamente, aparecen en el trazo de los guiones de sus recorridos, están a veces determinados por la geografía física del trayecto; otras, están fijados por el tiempo y el espacio en el que se inscriben. Así ocurre en *The Loop*, cuando Alÿs es presa de los efectos causados por las excesivas horas de viaje en un itinerario esquizofrénico, o en *Narcoturismo* y en *Reenactments*, cuando lleva su cuerpo a los límites o a escenarios donde se pone él mismo en riesgo. En resumen, el azar se vuelve el factor determinante de obras circunscritas en un itinerario donde no todo se encuentra a merced del artista; el encuentro sorpresivo con lo no premeditado recordará, parcialmente, la deriva a la que se encuentra sujeto el recorrido de la figura del flâneur, aunque reconozca un marco de acción predeterminado.

El flâneur descrito por Benjamin deambulará, entonces, y se convertirá en el caminante anárquico de los primeros recorridos Dadá, en el ser marginal de las narraciones de los surrealistas Breton y Aragon. Actualizará su conciencia política y social al devenir en el explorador situacionista del París de los cincuenta que vive en carne propia lo que su antepasado decimonónico alcanzó a advertir. Se resistirá a dejar de ejercer la práctica callejera, caminará y se proclamará la revolución misma en el nombre de todos, al encarnarse en Joseph Beuys. No sucumbirá, al menos no por ahora, a lo que De Certeau declara como una suerte de predestinación<sup>56</sup> y, más bien, seguirá ejerciendo algo que por derecho le pertenece y le corresponde. En la figura de Alÿs hará posible aquello que cada vez se vuelve más improbable, al caminar en el primer cuadrante de la Ciudad de México, en el Centro Histórico, en los últimos bastiones de las ciudades todavía pedestres; o bien, localizará los últimos reductos de un mundo donde todavía se puede caminar y a partir de dicho acto, manifestar, como el flâneur, su resistencia poética.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> “La metáfora de De Certeau sugiere una posibilidad espantosa: que si la ciudad es un lenguaje hablado por los caminantes, entonces una ciudad *postpedestre* (sic) no sólo ha caído en el silencio sino que se arriesga a convertirse en una lengua muerta, cuyas frases coloquiales, bromas y palabrotas desaparezcan aún cuando sus formas gramaticales sobrevivan”. En R. Solnit, *op. cit.*, p. 213.

<sup>57</sup> “El andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados más que proyectarse y llenarse de cosas”. En F. Careri, *op. cit.*, p. 27.

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.  
GEORGES PEREC, *Especies de espacios*

## 2.2.- Nómadas contemporáneos

Al igual que con el término flâneur, la imprecisión se vuelve a hacer presente para todo aquel que busque encerrar, en descripciones limitadas, los nuevos comportamientos ejercidos, sobre todo, en la práctica estética alrededor de la nueva realidad global. Un artista, ya sea nacional o extranjero, produce en función de demarcar nuevas perspectivas, nuevos horizontes bajo los que se pueda mirar el mundo. Es probable que sea ahí, en esta nueva realidad global, donde Alÿs encuentra la libertad necesaria para plantear acciones en las que involucra el desplazamiento, similares en trazo aunque distintas en resultado, en rincones completamente variados y alejados, unos de los otros, en el extenso mundo.

Con una cámara de video y un pantalón especial de entrenamiento como únicas armas, Alÿs ronda el área conurbada que rodea el municipio de Epazoyucan, Hidalgo, identificada, como muchas otras ciudades y poblados en México, por su crecimiento anómalo y desmedido, para filmar a los perros que lo identificarán como un extraño. Sus recorridos más conocidos en México son los del Centro Histórico de la ciudad y zonas adyacentes, lugares como Garibaldi o La Merced, caracterizados actualmente por su marginal beligerancia, son los sitios donde comúnmente opera. El Centro, antaño descrito por su esplendor, no es abordado por Alÿs con añoranza de los tiempos pasados: para el artista, la disfuncionalidad que hoy describe a estos lugares se vuelve el elemento de su pesquisa.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> En una entrevista con Alÿs, Ronald Ferguson le pregunta “¿Qué era lo que de la ciudad de México te parecía más difícil, comparada a otras?” El artista responde: “Su inmensidad, también el shock cultural, supongo, y lo disfuncional que parecía el conjunto. No podía descifrar los códigos de la ciudad. No tenía punto de entrada. En corto, no podía entender cómo es que toda la sociedad funcionaba. Nunca había vivido en una megalópolis. [...] La ciudad de México tiene un lado muy crudo y áspero que bien puede pegarte fácilmente en la cara. Cuando te enfrentas a la vertiginosa complejidad de una ciudad cuya naturaleza es abrumarte, tienes que reaccionar a esa complejidad de alguna manera. Yo pienso que la primera etapa fue un período de observación, percibir cómo otras personas funcionaban dentro de ese caos urbano.” En C. Medina, R. Ferguson y J. Fisher, *op. cit.*, p. 8.

Fuera de México, Francis Alÿs ha incursionado en las dunas que bordean la ciudad de Lima; ha merodeado en las calles bonaerenses de “la crisis argentina” con el fin de trazar el mapa mental de un proyecto a desarrollarse, meses después, en parajes inhóspitos de la Patagonia;<sup>59</sup> ha cruzado las zonas vigiladas en Jerusalén mientras dibuja una línea verde que cae del tarro de pintura detenido boca abajo con su mano, en remembranza de la línea que Moshe Dayan trazó en un mapa durante las conversaciones de paz sostenidas con su contrario, Abdullah al-Tal, en 1948.<sup>60</sup> Por otra parte, en ciudades como Estocolmo, Londres, Venecia, Copenhague o Nueva York, adonde impera un trazo urbano organizado y uniforme, altera la lógica del orden cosmopolita por medio de sus acciones. Al respecto, cabe recordar cuatro acciones previamente mencionadas: *Cuentos de hadas*, ubicada (Estocolmo, 1994), en la que el suéter de Alÿs se deshila conforme avanza; *La procesión moderna* (Nueva York, 2002), *Narcoturismo*, en Copenhague, y la acción *El Embajador*, donde un pavorreal camina por las calles de Venecia, como emisario del artista durante la celebración de la Bienal de 2001. En Londres y Los Ángeles, dos obras fueron ejemplos de lo afirmado: *Caminando una pintura* (2002-04), acción que fue repetida en Los Ángeles, en la que se descolgó un cuadro de una galería para pasearlo por las calles y regresarlo a su lugar original por la noche, cubriéndolo con un velo para que la pintura “durmiera”. Cabe destacar que en la primera pintura aparecían representadas una multitud de piernas caminando, mientras que en la pintura que paseó por L.A., aparece la muchedumbre en acción representada de cuerpo completo. Nuevamente en Londres, Alÿs presenta la acción *Guardias* (2004-05) –en colaboración con Rafael Ortega y Artangel– en la que sesenta y cuatro guardias reales caminan dispersos y separados, por las calles, para reencontrarse a su paso. En el momento en que se encuentran, marchan al unísono hasta formar una guarnición, misma que rompe en desbandada al arribo del puente más

---

<sup>59</sup> “Luego me entero de que salió otra vez anoche, después de cenar, a marchar sin rumbo por Palermo, hasta las dos, tres de la mañana, qué se yo... y vio cosas que no me quiere decir.” O. Debroise, “Mancha blanca” en *Historia de una decepción. Patagonia, op. cit.*, p.14.

<sup>60</sup> Acción artística *La línea verde* (Jerusalén, 2004).

cercano sobre el Támesis. En todas las anteriores acciones, cualquier transeúnte habitual que las presencié durante su camino ordinario, seguramente percibió cierta clase de detonación que, acto seguido, rompió con su rutina.

Internacional, diversa y polimorfa, la trashumancia de Alÿs tiene como función alterar lo establecido en el orden natural, social o político por medio de acciones poéticas. Puede ser que esto suceda con sólo desgajar un montículo de basura, movilizar una gigantesca duna de arena o sublevar aún más los remolinos que se hacen en los linderos de la ciudad tras la quema de los campos de maíz,<sup>61</sup> con la ayuda de cientos de personas, en colaboración con unas pocas, o de manera solitaria.

En la práctica de Alÿs, el ser propio del turista linda con el ser propio del nómada. Sin embargo, tal y como sucede con el flâneur, es en ambos casos donde también se reformulan dichos términos. Para lograr explicar esto, los siguientes subcapítulos darán cuenta de lo que hoy en día significa ser nómada en la práctica estética con la ayuda de ejemplos de itinerancia, presentes en el grupo *Stalker*, y con la teoría que sostiene Caren Kaplan respecto a las modificaciones que ha sufrido la noción del nomadismo en su sentido más frecuente. Asimismo, retomaré el último de los términos a analizar –“turista” – con el propósito de encontrar coincidencias en su comportamiento, con la caracterización o el uso que de sus prácticas usuales, hace Alÿs en sus proyectos de desplazamiento.

### **2.2.1. *Stalker* y Francis Alÿs**

En su historia del andar, Francesco Careri –miembro activo y fundador del grupo *Stalker*,<sup>62</sup> cuyas exploraciones aún activas se iniciaron en 1995–, vincula determinados

---

<sup>61</sup> Desde 2001, Alÿs viaja al sureste de la Ciudad de México para filmar los remolinos de tierra que se originan en la época más seca del año, y que coincide con la quema de los campos de maíz luego de la cosecha (*Tornado*, acción artística en curso, 2001 a la fecha).

<sup>62</sup> *Stalker*: grupo formado en su origen por jóvenes estudiantes de arquitectura, de cuya génesis, en palabras de Gilles A. Tiberghien, tanto Careri como Lorenzo Romito, han sido dos de sus teóricos más productivos. Además de la investigación relativa a las distintas experiencias deambulatorias en la historia humana, uno de sus objetivos vitales constituye la práctica de la denominada *transurbancia*. En palabras de



comportamientos comunes a gran parte de las prácticas del desplazamiento en la historia del hombre; destaca, por ejemplo, el retrato hablado del *Homo Ludens* de Huizinga, representado desde los tiempos bíblicos en la figura de Abel, y que pervive en las andanzas de algunos artistas contemporáneos. Caín es míticamente personalizado como el primer hombre sedentario, del cual devendrán generaciones de tribus que más tarde se agruparán en las primeras aldeas, pueblos y ciudades, mientras que Abel encarnará la personalidad del hombre nómada por excelencia:

Según las raíces de los nombres de los dos hermanos, Caín puede ser identificado con el *Homo Faber*, el hombre que trabaja y que se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial, mientras que Abel, al realizar, a fin de cuentas un trabajo menos fatigoso y más entretenido, puede ser considerado como aquel *Homo Ludens* tan querido por los situacionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida. [...] Abel disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al *juego*: un tiempo no utilitario por excelencia. Su tiempo libre es por tanto *lúdico*, y llevará a Abel a experimentar y a construir un primer universo simbólico en torno a sí mismo. [...] Por tanto, al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la *obra*, que más tarde desarrollaran los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* antiartística que cruza todo el siglo XX.<sup>63</sup>

Son numerosas las diferencias entre las prácticas y la naturaleza de la investigación que elabora *Stalker* con sus caminatas y las propias de Alÿs. Sin embargo, en ambos casos cabe la posibilidad de volverse nómada por pocas horas, en tanto la vida cotidiana permita al nuevo Abel reencontrarse con las posibilidades que el azar le depare en su encuentro con la geografía contemporánea y tornarse un híbrido de *turista-nómada* en el reconocimiento de la ciudad en expansión que habita y vive día con día.<sup>64</sup>

---

Manuel Delgado, “*Stalker* plantea la exploración de itinerarios, preferentemente espacios ambiguos y desterritorializados, como formas de localización de territorios actuales: transitar entre lo que es seguro y cotidiano, y lo que es incierto, generando una sensación de desazón que conduce a una intensificación de las capacidades perceptivas; de este modo, el espacio asume un sentido; la posibilidad de un descubrimiento, el miedo a un encuentro no deseado.” En M. Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, p. 77.

<sup>63</sup> F. Careri, *op. cit.*, pp. 30-33.

<sup>64</sup> Uno de los manifiestos de *Stalker* en su página web dice así: “La *transurbancia* vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funcionales tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes, que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: contemplar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el

Los objetivos de *Stalker* recuerdan a los de buen número de “expedicionistas” del siglo XX. En el caso particular de los situacionistas, desprenderse de lo cultural y confiar en la intuición emotiva memorizada en las piernas, aspirar a mantenerse en un estado “a la deriva” en todo momento, significaba, asimismo, despojarse de cualquier bagaje, asidero o raíz presentes en la tranquilidad que prometen los trazos edificados de la nueva ciudad para un paseo seguro aunque artificial. Con su recorrido, los situacionistas intentaron subvertir los ideales de la lógica del capitalismo dirigidos a edificar una sociedad que, si no produce, entonces consume.<sup>65</sup>

*Stalker* se ve en la necesidad de casar términos, antes diametralmente opuestos, en función de una nueva realidad urbana y global, donde nociones como “nómada”, “viajero” y “turista” frecuentemente ganan, a la vez que pierden, sentidos variopintos. Ello nos obliga a ampliar nuestro campo de visión y de comprensión, ya que dichas alusiones cada vez encierran mayores significados y referencias, no sólo en un sentido social o histórico, sino también estético.

Hoy en día es necesario, sumar a ciertos comportamientos, tanto sociales como intelectuales y artísticos, la incorporación de determinados significados que antes se antojaban inasociables. Remontarse a lo que Guy Debord definía como “Dérive” en 1956 –concepto “ligado a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo”–<sup>66</sup>, se vuelve hasta cierto punto obsoleto. Sus definiciones han dejado de ser las tradicionales. La figura del viajero

---

hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede.” *Stalker*, “Transurbanza”, [www.stalkerlab.it](http://www.stalkerlab.it)

<sup>65</sup> Solnit recuerda que “en una deriva, una o más personas, durante un cierto periodo, dejan de lado sus motivos usuales para el movimiento y la acción, sus relaciones, sus actividades de labor y ocio, y se dejan arrastrar por las atracciones del terreno y los encuentros que ahí hallan. Que dicho *flâneury* (sic) le haya parecido a DeBord una nueva idea radical concebida por él mismo, es algo cómico, como lo son también sus autoritarias prescripciones para la subversión, pero sus ideas por hacer del caminar urbano un experimento aún más consciente, son serias. ‘El punto –escribe Greil Marcus, quien ha estudiado el Situacionismo–, era encontrar lo desconocido como una faceta de lo conocido, asombro en el terreno del aburrimiento, inocencia en el rostro de la experiencia. Así es que se puede caminar por la calle sin pensar, dejando la mente a la deriva, permitiendo a las piernas, con su memoria interna, llevarnos de arriba a abajo y dando vueltas, atendiendo al mapa de nuestros propios pensamientos, la población física reemplazada por la ciudad imaginaria”. En R. Solnit, *op.cit.*, pp. 212-213.

<sup>66</sup> G. Debord, *Theory of the dérive and other situacionists writings on the city*.

decimonónico no es equiparable a la del viajero actual. El turista de los años setenta no es el mismo que viaja en los inicios del siglo XXI. Hoy, la posición del nómada se torna aún más desplazable que en la definición estática de antaño. Los nómadas no son sólo los del desierto, los desplazados por motivos religiosos o políticos. En nuestros días encontramos nómadas incluso dentro de la ciudad:

*Vagar e ir a la deriva* significa tener apetito hacia el mundo, es lo que nos mueve a trazar caminos a través del planeta. Ir a la deriva es también la habilidad de estar disponible a cualquier tipo de migración. Impulso [drive]<sup>67</sup>, que es una palabra nacida de ir a la deriva, se volvió una expresión criolla. El impulso es la fatal, irreprímible tendencia al movimiento, así como la inhabilidad para imponer, para tomar decisiones dominantes. Vagar es lo que lleva a uno a disipar sistemas de pensamiento e intercambiarlos por pensamientos de indagación sobre la realidad, pensamientos de cambio que son pensamientos de ambigüedad así como de incertidumbre, protegiéndonos de sistemas de pensamiento y de su intolerancia y sectarismo.<sup>68</sup>

Los trazos que aparecen en el sitio web de *Stalker* recuerdan, sin duda, las líneas esquemáticas dispuestas en París y otras ciudades por Ivain, Constant y Debord. Sin embargo, a diferencia de los otros, estos sencillos mapeos son trazados en rutas que podríamos calificar de denotadamente globales: flechas que van de Nápoles a Londres, de L'Aquila a América, de Austria a Roma y de Roma a Sofía; de Londres a Roma, de Roma a Arezzo y de Arezzo a Australia. Rutas que recuerdan, asimismo, la vastedad de lugares en los que Alÿs ha intervenido el espacio geográfico con su andar. A partir de la década de los sesenta es que se inaugura una práctica de itinerancia local e internacional y con fines estéticos que, además de darse en puntos extremos del hemisferio, se refugiará, más adelante, en redes espaciales y cibernéticas, posibilitando así la difusión mundial de los proyectos en virtud de las posibilidades de los nuevos medios. De lo anterior, resulta importante sopesar los parámetros dentro de los que los artistas se enfrentan a una determinada localidad insertada en la nueva situación global, tomando como derrotero lo que Jameson estableció como *hiperespacio*:

---

<sup>67</sup> En este caso, el autor repara en las similitudes tanto etimológicas como fonéticas que comparten las palabras *drive* y *drift*.

<sup>68</sup> Texto a partir de la intervención urbana *All foreigners we are*, por Édouard Glissant, obtenido de la *Introducción a una poética de lo diverso*. París, 1996; Roma, 1998. En el sitio web del grupo Stalker: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/stranieri/introengl.html>

Las comunidades separadas por enormes distancias físicas, culturales y económicas, ligadas a través de los complejos circuitos de la industria global electrónica, son unificadas y aun diferenciadas en su ámbito, en lo que Jameson llama *hiperespacio*, un dominio en el que la experiencia local no coincide más con la zona en la que toma lugar.<sup>69</sup>

Tal y como mencioné en anteriores párrafos, la modalidad de ambas clases de acción – las de *Stalker* y las propias de Alÿs– difieren notablemente. Los fines, en cada uno de los casos, son otros. *Stalker*, como los situacionistas, proponen la exploración de la ciudad con miras a expandir las nuevas posibilidades urbanas que prometen aquellos lugares reconocidos ahora, como negativos, vacíos; aquellos donde se puede *andare a Zonzo*.<sup>70</sup> Sus objetivos son más cercanos a la reflexión urbanística que a la práctica estética. Las exploraciones de *Stalker* contienen en sí mismas al menos un objetivo presente en los situacionistas: expandir el campo de la experiencia citadina incluso en aquellos lugares donde pareciera que “una especie de cáncer hubiese atacado la ciudad y la estuviese destruyendo”;<sup>71</sup> los nuevos pasos se dan lugar en la “no-ciudad”, en el “caos urbano”.<sup>72</sup>

Sin embargo y, a pesar de la diferencia, tanto Alÿs como *Stalker* demarcan las nuevas posibilidades de simular el carácter del nómada, aun cuando se vive en una ciudad. Ya sea a partir de nuestro propio paso o al enfrentarnos con la experiencia estética presente en las caminatas de grupos o de artistas contemporáneos, dichas prácticas nos hacen experimentar la presencia tangible del *Homo Ludens* en las relaciones de ocio involucradas en la invención del juego, los relatos y las artes de todas las sociedades, referidas y descritas por De Certeau.<sup>73</sup> En

---

<sup>69</sup> En A. Pred y M.J. Watts, *Reworking Modernity: Capitalism and Symbolic Discontent*.

<sup>70</sup> “Zonzo, un lugar puramente lingüístico que podemos encontrar en la expresión italiana *andare a zonzo*, que significa errabundear sin objetivo, tal como lo hacía el paseante de la ciudad del siglo XIX”. F. Careri, *op.cit.*, p.12-13.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>72</sup> “El mundo que Careri y sus amigos exploran, sobre todo, es el de las transformaciones urbanas sufridas por lo que en otro tiempo se llamaba ‘el campo’, y del cual sólo permanece una realidad ‘horadada’ o ‘apolillada’ –el autor utiliza la imagen de la piel del leopardo, ‘con manchas vacías en la ciudad construida y manchas llenas en medio del campo’, un conjunto de territorios que pertenecen a los *suburbs*, una palabra que según Robert Smithson significa literalmente ‘ciudad inferior’, y que describe como ‘un abismo circular entre la ciudad y el campo, un lugar donde las construcciones parecen desaparecer ante nuestros ojos, parecen disolverse en una babel o en unos limbos en declive.” *Ib.*, p. 14.

<sup>73</sup> “Cada sociedad muestra siempre en alguna parte las formalidades a las cuales obedecen sus prácticas. [...] Para empezar, los *juegos* específicos de cada sociedad: estas operaciones disyuntivas (productoras de acontecimientos que diferencian) dan lugar a espacios donde las *jugadas* son proporcionales a las *situaciones*.[...] Cuentos y leyendas parecen desempeñar el mismo papel. Se despliegan, como el juego, en un espacio de excepción y aislado de las competencias cotidianas, el espacio de lo maravilloso, del pasado, de los orígenes.” En: M. De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, pp. 26-28.

el *Zonzo* de *Stalker* se preservan las dinámicas de resistencia presentes en situacionistas,<sup>74</sup> actualmente inscritas en la historia subterránea, no oficial, de aquella sociedad que, dentro de una pasividad aparente, recrea constantemente las “redes intersubjetivas paralelas al poder” de las que habla De Certeau. Es en esa dirección en la que podríamos trazar una línea histórica que enlazara las acciones de los situacionistas con las del actual *Stalker* y con las del propio Alÿs, puesto que todos invitan al hombre ordinario a convertirse en errabundo como medida liberadora.

### 2.2.2. El caso particular de *nomadismo* en Francis Alÿs:

Bruce W. Ferguson dice sobre Alÿs: “Deliberadamente falto de lugar, autoexiliado, el artista busca un nuevo espacio, un nuevo modelo, y su búsqueda inventa un espacio móvil, nómada, a través del cual pasan las riquezas de la ciudad.”<sup>75</sup> Asimismo, con motivo del proyecto patagonés, Marcelo Pacheco, curador del MALBA, recuerda lo que Cioran señalaba sobre Jorge Luis Borges<sup>76</sup> para detectar una relación entre la manera de proceder del artista a propósito de sus obras, y la del autor:

Francis Alÿs es un artista belga que vive desde hace casi veinte años en la Ciudad de México. Definido su nomadismo errante, atento al mundo y a la poesía, sin rutas prefijadas y con su extranjería flotante, imaginando situaciones y diseñando acciones, Francis actúa sus ficciones, las planifica y pone en escena. [...] Borges, “un poeta menor del hemisferio austral”, siempre se sintió libre frente a los contenidos asignados por las autoridades del saber o por la cultura occidental. En su propio deambular, en la experiencia de la contingencia, se construyó a sí mismo como el primer escritor borgeano.”<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> “Por ello la *construcción de situaciones* era la manera más directa de hacer surgir en la ciudad unos nuevos comportamientos y, también, de experimentar en la realidad urbana los momentos de lo que habría podido ser la vida en una sociedad más libre. Los situacionistas habían encontrado en la deriva psicogeográfica un medio con el que poner a la ciudad al desnudo, pero también de un modo lúdico de reapropiación del territorio: la ciudad era un juego que podía utilizarse a placer, un espacio en el cual vivir colectivamente y en el cual experimentar comportamientos alternativos: un espacio en el cual era posible *perder el tiempo útil* con el fin de transformarlo en un tiempo lúdico-constructivo. Era necesario contestar aquel bienestar que la propaganda burguesa vendía como felicidad, y que en el terreno urbanístico se traducía en la construcción de unas viviendas ‘dotadas de confort’ y en la organización de la movilidad. [...] Hacía falta construir aventuras.” En: F. Careri, *op. cit.* p. 110-112.

<sup>75</sup> B. W. Ferguson, *op. cit.* p. 60.

<sup>76</sup> “Si me preguntas qué es lo que más me gusta de Borges, no tengo dudas, la respuesta es su libertad en los más variados territorios, su posibilidad de hablar con la misma sutileza sobre el Eterno Retorno y el Tango...” En *Historia de una decepción. Patagonia 2003-2006*, p. 61.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 60.

Tal parece ser que equiparar en esta cita a Alÿs con Borges es con miras a encerrar, dentro de un mismo conjunto, a aquellos artistas capaces de edificar un cosmos personal alrededor de su obra. Un carácter sustancial que, a pesar de recibir influencias, compartir una situación histórica determinada, las hace únicas dentro del común denominador de una era particular. El errar inextricable de Borges en los confines de la literatura lo hace precisamente eso: un escritor sin generación que lo cobije, sin definiciones que lo hagan común a otros cuando sí cercano. Es, desde esta perspectiva, un caso similar al de Alÿs, donde entender la noción del nómada en un amplio espectro, más aun en relación con su papel dentro del ámbito del arte contemporáneo, puede tornarse impreciso. Hasta ahora, lo que podemos afirmar en términos estéticos como contundente es que el uso actual de este término se extiende prácticamente a todo aquel acto que implique el merodeo sin rumbo fijo, fuera o dentro de la ciudad.

En relación con los usos actuales que tienen las nociones sobre el desplazamiento, la académica Caren Kaplan precisa la forma en que el “nómada” se ha apuntalado en la crítica a partir de las producciones postestructuralistas; en concreto, las reflexiones que del término hacen, por un lado, Baudrillard, y por el otro, Deleuze y Guattari, y para las que Kaplan resume:

Desde Isabelle Eberhardt hasta Jean Baudrillard, desde T.E. Lawrence hasta David Lean, la caminata filosófico-literaria a través del desierto lleva a una celebración de la figura del nómada –aquel que puede caminar un sendero por un espacio aparentemente ilógico, sin sucumbir a la nación-estado o al dominio y organización burgueses. [...] el nómada representa una posición delicada que ofrece un modelo idealizado de movimiento basado en un perpetuo desplazamiento.<sup>78</sup>

En su libro *Questions of Travel*, Kaplan resume las condiciones necesarias que se dieron en la crítica moderna para hablar del nómada:<sup>79</sup> estar localizado fuera de los emplazamientos urbanos o, en su defecto, en las periferias de los mismos; tener libertad para ir de un lado a

---

<sup>78</sup> C. Kaplan, *op. cit.* p. 66.

<sup>79</sup> El subtítulo del libro referido es *Discursos posmodernos del desplazamiento*, por lo que debe entenderse a la “crítica moderna” aquí señalada como el estadio anterior a dicho momento; en sí, el actual.

otro, ostentar absoluto movimiento, a diferencia de los migrantes, quienes se mueven en zonas determinadas o más restringidas; permanecer cerca de la noción de lo que es, por lógica, natural, puro o simple, ya sea dentro de un contexto geográfico o metafórico.<sup>80</sup> A lo largo del texto Kaplan diserta para, finalmente, concluir que dichos preceptos se tornan arcaicos mientras más inmutable sea su glosa.<sup>81</sup>

Vale la pena traer a colación el archipiélago fractal de Careri, es decir, las precisiones que del territorio considerado actualmente nómada hace el autor, ya no a partir de la lejanía del mundo ciudadano: el centro ha dejado de llamarse así, puesto que la periferia se ha convertido en el todo. Es ahora cuando es válido hablar en función de la evocación del espacio negativo,<sup>82</sup> de las islas en tierra firme, de los intersticios. Es pues, posible, hablar hoy en día de la existencia de nómada urbano para el que asimismo existe “una ciudad nómada que habita dentro de una ciudad sedentaria”: la *New Babylon* que vive en los desvanes de la ciudad contemporánea,<sup>83</sup> a expensas de personajes como Alÿs para vivirla.

Alÿs no requiere necesariamente del desierto para detonar su ser errabundo. Es gracias a la ausencia de los puntos de referencia estables, detectada por Careri, que Alÿs, al igual que la figura alegórica del actual nómada, “ha desarrollado una capacidad para construir a cada instante su propio mapa.”<sup>84</sup> En él, el nómada se vuelve una metáfora válida. Es sólo cuestión de traer a la mente lo que Alÿs dice de sí mismo: “En mi ciudad, todas las ciudades son posibles.”<sup>85</sup>

Cuando no es nómada en un sentido absoluto, Alÿs caracteriza rasgos que le son propios a su comportamiento por definición sea para señalar una cualidad positiva o negativa

---

<sup>80</sup> C. Kaplan, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>81</sup> “En este sentido, la crítica posestructuralista y posmoderna que ha buscado alternativas al nacionalismo puro o a las estrategias de la crítica modernista, han acogido con entusiasmo la figura generalizada del nómada como un símbolo de lo híbrido, de movilidad y de flujo; en resumen, el nómada metafórico y las teorías del nomadismo, en contra de las afirmaciones de pureza, residencias o existencias fijas, y autoridades totalitarias y prácticas sociales.” *Ibid.*, p. 92.

<sup>82</sup> A la par de las intervenciones que hacen del espacio Alÿs y *Stalker*, vale la pena resaltar las obras del desaparecido Gordon Matta-Clark y de Rachel Whiteread, entre otros, relativas a abordar los espacios negativos en las zonas urbanas.

<sup>83</sup> F. Careri, *op. cit.*, p. 189.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>85</sup> *Walks/Paseos*, p. 15.

en sus obras. En el video *Cuentos Patrióticos*, realizado en 1997, Alÿs realiza un juego infinito por medio de la edición, en la que un pastor encabeza una línea creciente de ovejas que dibujan un círculo alrededor del asta bandera del Zócalo de la Ciudad de México. Alÿs recuerda a los miles de burócratas que fueron llevados en calidad de rebaño a la Plaza de la Constitución en 1968, obligados a manifestar su apoyo al gobierno de Díaz Ordaz. Los burócratas dieron sus espaldas a la tribuna oficial y balaron como ovejas en señal de su desacuerdo y frustración por dicha acción. Las ovejas de Alÿs recuerdan el deambular perpetuo y ritual del fenómeno nómada para referenciar la imposibilidad de cambio, presente en los llamados “borregos” de la política nacional. Alÿs, el pastor y el guía en la evocación lúdica de la escena, es observado en el video como un condenado a persistir en un juego irremisiblemente perpetuo. Comienza por hacerse acompañar por una sola oveja a la que se unen otras hasta cerrar el círculo, mismo que será roto por las ovejas que desertan de sus puestos, una a una, esta vez por delante de la figura de Alÿs, a diferencia de las que iniciaban el recorrido, siempre detrás del artista.

En *The Loop*, el círculo que abre en San Diego y cierra en Tijuana, aborda a través de este viaje irracional, la imposibilidad de afianzar un terruño propio, un lugar de residencia estable. Las contingencias que Alÿs sufre durante este largo trayecto, sobre todo las referentes a la pérdida del sentido del tiempo y el espacio son, ilusoriamente, las metáforas del recorrido que viven quienes cruzan la frontera y buscan un lugar propicio donde reestablecerse: el nómada que en virtud de los cambios, sean éstos climáticos o políticos, se ve, de nueva cuenta, en la inspección de un lugar que le es ajeno. Con lo anterior no quiero confundir las características propias del fenómeno de la migración con la naturaleza propia del nómada, divergentes una de la otra en muchos de sus rasgos. Sin embargo, se es nómada en tanto no se reafirme un nuevo status de permanencia geográfica, por semanas, por días o



por horas. Son éstos los casos en que Alÿs construye espacios metafóricos y en los que las múltiples condiciones del nómada contemporáneo se replantean.

Al interior de la ciudad, sin importar cuál sea ésta, sus pasos recuerdan los recorridos de un nómada al ser crípticos, sólo reconocidos y retrazados por él, a sabiendas de cumplir con un propósito.<sup>86</sup> El uso del parque, de la zona peatonal, de la plaza, de las calles de la ciudad, no son para recorrer un trayecto característico de la vida urbana: de la casa al trabajo, del trabajo al supermercado. Por el contrario, en ellos lo que es determinante es, dentro de un itinerario previamente elucubrado, el encuentro de lo que aparece como accidental, la detección de un ítem ordinario vuelto un tesoro, como quien encuentra una gema en medio de las dunas del desierto. En Alÿs, la misión a celebrar es, a veces el trayecto mismo; otras veces es la persecución del objeto ordinario, registrado en el video del recorrido de una botella de plástico que avanza por la plaza y las calles al ser movida, primero por el viento y luego por los transeúntes. Independientemente del objetivo –las posibilidades de interferencia frente al objeto observado–<sup>87</sup> y, al igual que el camino laberíntico que deja a su paso un hilo de lana en *Cuentos de Hadas*, o los restos metálicos adheridos a sus zapatos magnéticos como resultado del paseo que hace el *Colector*, Alÿs se aviene a una modalidad de itinerancia irrestricta, más cercana al recorrido del nómada que a los pasos del caminante urbano habitual.

El errar del nómada habitual es un híbrido. El nómada conoce sus caminos, al tiempo que es capaz de perderse, capaz de someterse a las inclemencias del tiempo; capaz de soportar lapsos mayores en la permanencia del “sin lugar fijo”. La búsqueda de Alÿs se torna también nómada al acecho de tornados o ñandús que se dejen cazar. En la etapa previa a la génesis de sus proyectos, Alÿs se comporta como tal: en la pesquisa de rutas insospechadas, en la

---

<sup>86</sup> “Los nómadas, contrario a la imaginación popular actual, tienen circuitos fijos y relaciones estables con los lugares; están lejos de ser las personas a la deriva o los vagabundos del dharma que la palabra nómada a menudo connota hoy en día.” R. Solnit, *A Field Guide to Getting lost*, p. 120.

<sup>87</sup> “Aunque se asumía que su función de espectador sería enteramente pasiva –se planteaba como un ‘esperar el accidente’– al poco tiempo, a la acción del viento se sumó la de otros transeúntes quienes patean la botella de lado a lado inducidos por la presencia de la cámara”. Acción artística *Si eres un espectador típico, lo que realmente haces es esperar a que suceda el accidente*. En *Diez cuadras alrededor del estudio*, p. 49

búsqueda de lo que el observador común no alcanza a adivinar, inmerso en su cotidianeidad. Probablemente no sea su condición particular sino su acto de errar lo que lo adhiere al comportamiento de un nómada. Cazar remolinos a las afueras de la ciudad para filmar su interior, como el Abel mítico que encuentra un sentido infinito en cada una de sus observaciones más elementales; “esperando atraparlos tal y como un *surfer* ataja una ola.”<sup>88</sup> En esto es que también comparte características con los de *Stalker* en un *andare a zonzo* que, pese a obedecer a un bosquejo premeditado, evoca los ideales situacionistas relacionados con el pensamiento lúdico-constructivo que éstos perseguían.

Su sólo propósito es extraer unos pocos instantes sublimes, de las entrañas de esa hostil formación meteorológica, para conseguir una vislumbre, tal y como él expresa, de ‘una clase de inmediato, absoluto presente, que refleja una sociedad en la que las tácticas de supervivencia esquivan cualquier futuro más allá de la siguiente renta a pagar’.<sup>89</sup>

### 2.3.- El Turista

En referencia a lo citado en el primer capítulo por Leed, en torno a las alteraciones del “yo” como un motivo primario del turista, Francis Alÿs consigue, a partir de su condición de forastero, adentrarse en la experiencia viajera que da paso al cambio. Su posición, delicada o no, lo hace percatarse de “lo otro” desde una dimensión distinta; lo hace ser capaz de observar una realidad concreta con ojos ajenos y, así, crear una nueva realidad mediante la práctica estética. Las razones por las que Alÿs abandona el continente europeo han sido ampliamente abordadas por la crítica en general. Es constante la referencia de la óptica particular que deviene del ser extranjero en prácticamente todas sus intervenciones, a excepción de casos aislados. Dicha posición es, a veces, calificada de privilegiada; las menos, de desafortunada.

La decisión de Francis Alÿs de establecerse en México tiene mucho que ver con el simbólico rechazo al tedio de la vida contemporánea en el mundo desarrollado y de su predecible y cómodo destino como profesional europeo en un confortable lugar como Bruselas. Como él ha

---

<sup>88</sup> C. Medina, R. Ferguson y J. Fisher, *op. cit.*, p. 58.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

indicado, la Ciudad de México y, sobre todo, su Centro Histórico, lo sorprendió por la forma en que se resistía a la modernización, sobreimponiendo por encima de ella, otra economía fundada en la supervivencia. La vida de la megalópolis en el Tercer Mundo pudo parecerle un repertorio de objeciones a las concepciones tecnócratas del urbanismo, las demandas del orden económico y el proyecto general del control social contemporáneo.<sup>90</sup>

Es sabido que México se ha convertido en el laboratorio de Alÿs por excelencia.<sup>91</sup> Aquí nacieron obras paradigmáticas del autor: *Colector* (1990), *Turista* (1994), *La paradoja de la praxis* (1997) y *Reenactments* (2000), entre otras; a la par de éstas, numerosas obras realizadas fuera del país se han vuelto representativas de la génesis del artista: *Narcoturismo* (1996), *The Loop* (1997), *Cuentos de hadas* (1995) o *La procesión moderna* (2002) por recordar sólo algunas.

Junto a la condición de forastero, Alÿs recurre a la práctica del viaje o, en su defecto, a su noción como condición *sine qua non* para elaborar algunas de sus acciones.<sup>92</sup> A la par de artistas como Christo y Jeanne Claude, Spencer Tunick o Santiago Sierra, cuyo común denominador es la creación de obras, instalaciones o acciones en cualquier punto del globo terráqueo, Alÿs se suma a la lista actual de artistas incorporados a la globalidad que caracteriza nuestros días. Asociado a lo anterior, Alÿs ha reproducido, en ciertos casos, la obra completa, o parte de la misma, en otro punto distinto del hemisferio tiempo después. *Walking a Painting* en Londres y Los Ángeles (2002, 2004) es una de ellas. A veces, determinados recursos pueden repetirse o servir de inspiración para otros subsecuentes, sin que aludan necesariamente a los mismos significados o conlleven a resultados similares. Tales son los

---

<sup>90</sup> C. Medina, "Action/Fiction", p. 22. A este respecto, Medina afirma, años después: "Las obras tempranas de Alÿs a través de la ciudad de México, constituyen un intento literal por encontrar una posición: tanto un espacio físico como una forma de actividad. Como transeúnte, intentando constantemente situarse a sí mismo en un 'entorno móvil', dejó Europa física y simbólicamente –poniendo entre paréntesis su ideología modernista de higiene social, orden visual, estabilidad económica, armonía arquitectónica y pureza cultural– para sumergirse en un territorio desconocido donde fue actuando notablemente bajo la incómoda pero a veces conveniente máscara del 'extranjero'". En C. Medina, R. Ferguson y J. Fisher: *op. cit.*, p. 64. Sobre lo mismo, Bruce Ferguson señala: "Deliberadamente falto de lugar, autoexiliado, el artista busca un nuevo espacio, un nuevo modelo, y su búsqueda inventa espontáneamente un espacio móvil, nómada, a través del cual pasan las riquezas de la ciudad". En "Creaciones inquietas", p.60.

<sup>91</sup> "México, como paradigma de lo urbano, puede convertirse, en ocasiones, en un inmenso laboratorio. Existen toda una serie de parámetros concentrados en el teatro social de la calle: una capacidad de resistencia al concepto europeo de modernismo." En C. Medina, "Entre dos aguas. Conversación entre Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina".

<sup>92</sup> "Alÿs asumió el deseo autosuficiente de viajar (la esencia del turismo contemporáneo) a un lógico extremo en el que (como el crítico Olivier Debrouse ha escrito) 'el viaje no tiene otro objetivo que el viaje, es un estado de la conciencia.' Es debido su pureza, que la acción expresa la noción del artista como un trotamundos social y cultural –en otras palabras, el artista como el testigo de un mundo cada vez más pequeño". En C. Medina: "Fable power", p.78.

casos de la línea de pintura que se repite en *La gotera* (Sao Paulo, 1995) y en *La línea verde* (Jerusalén, 2004); la acción ejercida por una barrendera en *A RL* (1999), que luego es multiplicada por un grupo de barrenderos que bautiza la pieza así (*Barrenderos*, Ciudad de México, 2004) y cuya acción es comparable a la de un grupo de quinientas personas que intentan movilizar una duna en *Cuando la fe mueve montañas* (Lima, 2002).<sup>93</sup> Por último, la serie de perros que Alÿs fotografía a su paso en distintos viajes, por ejemplo, el perro captado en Burma durante la vuelta al mundo que caracterizó la acción *The Loop*,<sup>94</sup> y los que más adelante aparecerán en algunas de las fotografías que conforman la serie *Durmientes* (Ciudad de México, 1999-2006). Estas colecciones recuerdan a otras del artista, como las *Instantáneas* acumuladas entre 1994 y 2006<sup>95</sup>, las cuales, traen a la memoria la caracterización de personajes urbanos presentes en la obsesión de Baudelaire por clasificarlos en sus fisiologías, así como el acto nostálgico que existía dentro del afán coleccionista de Benjamin a la medida de un *souvenir* ciudadano.

Las barreras que solían establecerse entre el viajero decimonónico y de inicios del siglo XX, y el turista de nuestros días, del artista en el exilio involuntario o voluntario, se han difuminado, como ya he reiterado anteriormente, hasta llegar a ser imprecisas. Es, asimismo, Caren Kaplan la que detecta en los escritos del autor Malcolm Cowley, ubicados en la década de los veinte, las analogías particulares que guardan determinadas expresiones donde, de

---

<sup>93</sup> Las obras referidas guardan similitud entre ellas, según lo ya mencionado en el primer capítulo. A través de ellas, Alÿs pone en evidencia los mínimos resultados que se obtienen de un gran esfuerzo. Sobre las acciones específicas *Cuentos de hadas* y *La gotera*, Medina afirma: “Al final del día, se trata de una parábola sobre la forma en que la ‘producción’ artística está hecha de pérdidas.” C. Medina, “Fable Power”, p. 74.

<sup>94</sup> El interés estético de Alÿs por los perros y otros animales en las sociedades urbanas, data de cuando hacía su doctorado en Venecia, a mediados de los ochenta, al analizar los frescos de Ambrogio Lorenzetti en el Palacio de Siena y Gentile Bellini en Venecia: “Alÿs vino a concebir la vida animal como el índice central del impulso hacia la transformación de la ciudad; de la concentración de prácticas históricas al espacio regido por la administración social y caracterizada por la persecución del orden y la higiene” (*Ib.*, p. 61). Bruce Ferguson comenta: “No nos sorprende entonces que Alÿs, cuando estudiaba arquitectura, haya analizado las pérdida de animales simbólicos –y de la mitología que estos encerraban– en los edificios. La suya es la búsqueda del animal perdido –el caminante–, una búsqueda a la que se ha entregado en cuerpo y alma.” En B. Ferguson, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>95</sup> “Por más de diez años, Alÿs ha venido coleccionando fotografías de transeúntes: tomas casuales donde la película robó la imagen del deambular de parejas, hombres, niños, mujeres por las calles del Centro Histórico. [...] Como las series fotográficas que Alÿs ha registrado por sí mismo, esta acumulación es una tipología.” En *Diez cuadros alrededor del estudio*, *op. cit.* p. 31.

pronto, ninguna ocupa un lugar superior sobre la otra. En referencia a los artistas expatriados, afirma:

Los textos de Cowley continuamente sugieren que estos expatriados pudieron desear sentirse como exiliados (solos, separados, radicalmente desplazados, melancólicos), pero a menudo se comportaban como turistas. Todos los modos de desplazamiento en la modernidad pueden compartir algunas características (particularmente en el dominio de la representación), pero las diferencias entre los discursos del exilio y el turismo son tan enérgicamente impuestas que cualquier coincidencia o confusión es digna de notarse. Con mayor obviedad aún, mientras las experiencias del exilio podían ser ahondadas por elementos creativos, las asociaciones del turismo con el comercio y el ocio (más que con el arte por arte o la profesionalidad) pudieron haber forzado su condición de *underground*, como si fueran marcados por ellas de forma particular. Entender al turismo como un componente crucial en la construcción de la cultura transnacional, traslada el rol del artista expatriado dentro de su compleja red de comercio, experiencia y representación, no como un testigo pasivo sino como un vital actor y agente de la modernidad. Así, Cowley argumenta que el agitado vagar de los expatriados altera o juega, en efecto, un papel importante en el desarrollo del intercambio comercial que incluye el desarrollo del turismo moderno.<sup>96</sup>

Alÿs, un artista alejado del terruño por decisión propia, mantiene la distancia necesaria en gran parte de sus acciones artísticas, más aun, en las realizadas durante su temprana residencia en México, por lo que es propicio afirmar que su visión, en mayor o menor medida, revela su particular condición: exiliado o turista, la de un extranjero. Ello le ha servido para hacer patentes determinadas situaciones, de acuerdo con la mirada que, como testigo privilegiado de una región geográfica determinada<sup>97</sup> en virtud de su situación forastera, le son más evidentes que a cualquier nacional atrapado por la inercia de lo común, y que están encaminadas a construir la divergencia del modelo económicamente desarrollado del que el artista procede. Apenas una década después de haber llegado a México, luego de meditar en notables obras sobre su posición de foráneo, Medina atisba, en un video elaborado por Alÿs en 1996,<sup>98</sup> la inaugurada simbiosis entre el artista y la sociedad en que vivía: “El video marcó simbólicamente para el artista la imposibilidad de guardar distancia frente a una sociedad huésped, el fin del periodo regido por un contrato implícito de no interferencia.”<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> C. Kaplan, *op. cit.* p. 47.

<sup>97</sup> *Diez cuadros alrededor del estudio*, p. 27.

<sup>98</sup> Video *Si eres un espectador típico, lo que realmente haces es esperar a que suceda el accidente*.

<sup>99</sup> *Diez cuadros alrededor del estudio*, p. 49.

### 2.3.1 Los accesorios propios del viajero

El acercamiento que Alÿs tiene hacia la sociedad a la que se enfrenta en sus desplazamientos, si bien no recuerda las formas sociales implícitas en el arquetipo que se ha erigido del turista promedio,<sup>100</sup> al menos utiliza los formatos que lo caracterizan, en sustitución de soportes convencionales para gran parte de sus obras;<sup>101</sup> en ocasiones, como único registro de una obra cuya característica esencial era el ser efímera. Pero su objetivo primario no es, en este caso, el de enfatizar la autenticidad de lo encontrado,<sup>102</sup> sino el de emular las formas en que el turista se relaciona con el lugar que visita, con un categórico sentido del humor que raya en lo satírico de la experiencia turística, constituyéndose, así, en una crítica definitiva a la sociedad global contemporánea, en la que la palabra “turista” es susceptible de representar, de igual manera, tanto a aquel procedente de Japón como de Estados Unidos.

El recurso principal al que Alÿs se apega en dicho registro es la cámara fotográfica o la de video. La fotografía es, probablemente, el medio al que Alÿs recurre más frecuentemente, tanto para rastrear y explorar, como para registrar los hechos. Su uso recuerda, también, al de un detective a la búsqueda de un rastro, de la huella que comprueba. Pero Alÿs se deslinda de este último cuando las fotografías son reunidas y presentadas en los formatos usuales de un viajero contemporáneo, como el diaporama. La diferencia entre las fotos de Alÿs y las de un turista promedio son, por un lado, las escenas que el primero escoge: escenas donde las sinonimias de lo ordinario y lo marginal, encarnados en las figuras de los mendigos y los perros callejeros que destacan en la serie *Durmientes*, se alejan radicalmente de las escenas que el turista elegiría, movido éste por el simulacro de lo espectacular que

---

<sup>100</sup> “La inhabilidad del turista por entender lo que ve, es el producto del acuerdo estructural que lo coloca dentro de una relación turística con el objeto social, en este caso el *trabajo*. El turista se comporta ‘como si’ ha visto los sitios que ha visitado. Es a través de su turismo que entra en contacto con la sociedad. Pero este lazo entre el turista y el objeto social es frágil y puede ser debilitado si, por un momento, el turista percibe la distancia que lo separa de lo que está viendo”. En D. MacCannell, *op cit.*, p. 60.

<sup>101</sup> “Evidentemente, el turista no redacta un estudio acerca de la población que ha conocido, pero a veces, sus fotos, sus películas y sus postales constituyen, en su conjunto, una especie de obra o, por lo menos, un balance de su experiencia.” M. Auge, *Por una antropología de la movilidad*, p. 66.

<sup>102</sup> “Horne y MacCannell argumentan que, como parte de este proceso de mediar la realidad, “todos los turistas buscan señales verificables de ‘autenticidad’. Para el turista un *souvenir* o una fotografía, el desarrollar relaciones con la gente indígena, documentar costumbres, maneras y paisajes, o aprender un idioma, servirá para marcar los portales de acceso a lo auténtico”. En C. Kaplan, *op. cit.*, p. 60.

define a la sociedad de consumo. Otra diferencia a resaltar entre las fotos de Alÿs y las de un turista, es la distancia anulada por la intención que denota un afán de intimidad a procurar, y que es tangible en el estilo mismo de las imágenes. Las fotos, entonces, constituyen colecciones. No representan el botín de un turista que comprueba su estancia en determinado lugar, sino que recuerdan el especial cuidado y la familiaridad de aquél que guarda una colección preciada.<sup>103</sup> Es ahí, en los formatos, donde guarda similitud con “el turista”, donde evoca sus formas cuando no su actitud imperante.

Para el registro de la acción *Trueque* (1999), Alÿs eligió como formato de representación un folleto turístico similar al de un mapa que se despliega, en alusión a la segura y masiva circulación que un documento de esta naturaleza posee. Un documento distinto, obviamente, a los panfletos caseros y clandestinos que se reparten entre los pasajeros de los vagones del metro (lugar donde, de hecho, sucede la acción artística), en un intento de Alÿs por revelar en la acción, las formas económicas primitivas que perviven en una sociedad que se resiste a sucumbir a la modernidad, tal y como se ha afirmado en repetidas ocasiones.

En 1995, Alÿs creó una serie de bolas de cristal reunidas en una maleta que ostentaba el nombre de *Fabrique de souvenirs*<sup>104</sup> en alusión a, valga la redundancia, los *souvenirs* disponibles en aeropuertos y espacios turísticos en torno a monumentos conmemorativos, reservas ecológicas, zonas arqueológicas y hoteles de gran turismo. La bola, similar a las de París y Nueva York, debía agitarse para que las partículas que simulaban la nieve, se dispersaran sobre un paisaje cuyos elementos –una serpiente emplumada que servía de suelo para el conjunto de edificios representados, como el WTC, el Palacio de Bellas Artes y la Torre Latinoamericana– eran claramente identificables con la ciudad de México.

---

<sup>103</sup> En *The sleepers* –un documental en formato de diaporama presentado por primera vez en 1999–, la cámara, que avanza entre ochenta ciudadanos dormido y perros que descansan en el “centro histórico” de la ciudad, se mueve al nivel de los personajes tumbados sobre el pavimento; impera una sensación de complicidad y cercanía. En C. Lampert, *op. cit.* p. 34.

<sup>104</sup> También llamada *Boule neige*.

Para *The Loop*, Alÿs decidió remitir como única prueba de su viaje una tarjeta postal donde se aprecia una toma abierta de un océano anónimo, en recuerdo de lo que Carlos Basualdo llamó “un demente itinerario para un turista alienado”.<sup>105</sup> De igual forma, usó postales con la foto de sí mismo tomada a sus espaldas, que los transeúntes podían tomar a ambos lados del recorrido trazado en *Cuentos de hadas*. Un año después, exhibiría, a manera de reliquias dispuestas sobre un escritorio antiguo, ubicado en una de las galerías del Museo Nórdico que albergó su obra, mapas turísticos, fotografías y postales de la ciudad de Estocolmo.<sup>106</sup>

El conjunto de estos formatos usados por Alÿs refleja, asimismo, la crítica obvia a una sociedad subyugada a comportamientos alienantes. Tal y como Bruce Ferguson establece,<sup>107</sup> la caminata de Alÿs por el mundo no acaba en el mero acto en sí, no es una respuesta tímida a uno de los problemas que lo ocupan. Probablemente, la empatía que surgió al observar los frescos de Lorenzetti y Bellini guardaba estrecha relación con los fines del oficio de ellos, sus colegas: ser los salvaguardas, mediante su crónica, de un espacio habitable cuyas anteriores reglas se hallaban en vías de extinción, y para las que, imposibilitados de su control, al menos se les concede la gracia de inmortalizar los pasajes que celebran el ocaso de una escena, antaño común y cotidiana.

*Outsider* o no, turista o viajero, el carácter narrativo que describe las acciones de Alÿs se manifiesta nuevamente en los formatos elegidos para su exhibición. La descripción que a partir de ellos elabora, recuerda las refrendadas por las guías de viaje, pero de modo crítico. El relato a través de los recursos de un turista común, suele ser la justificación necesaria para no portar una identificación que lo acredite como un ser distinto de ellos en los mismos

---

<sup>105</sup> C. Basualdo, “Paseos” en *Francis Alÿs*, p. 84.

<sup>106</sup> En uno de los mapas turísticos dispuestos en la mesa se leía la frase siguiente de Alÿs: “Así como las sociedades altamente racionales del Renacimiento sintieron la necesidad de crear utopías, nosotros, en nuestros tiempos, debemos crear fábulas.” *El perdedor/El ganador* (1998).

<sup>107</sup> “Si, como se ha alegado con cierta elocuencia, el turismo es la condición del siglo XX y el turista la figura enajenada por excelencia, este tipo de formas casuales de encuentro con el medio ambiente urbano pueden constituir una alternativa a la otredad generada por el programa turístico.” Ferguson, *op. cit.*, p. 59.



territorios que ambos circundan. Constituye, también, un medio infalible, al tiempo que inefable para justificar su existencia en lugares de cuya pertenencia tenemos dudas. Y es que, si en un principio era evidente que Alÿs era un artista extranjero radicado en la Ciudad de México, su paradero hoy en día resulta confuso: su residencia ya no es permanente en ninguno de los sitios donde sus obras han tenido lugar. Sin embargo, su existencia sigue justificándose como lo que él afirma que es “un medio para situarme a mí mismo en esta colosal entidad urbana,”<sup>108</sup> pero entendiendo a dicha entidad, ya no solo como nuestra ciudad, sino como la gran no-ciudad que representa el mundo globalizado de nuestros días; los archipiélagos fractales de Francis Alÿs.

---

<sup>108</sup> Entrevista con R. Ferguson en *Francis Alÿs*, p. 8.

No más preguntas a este viaje salvo una: ¿hasta dónde se puede llegar en el exterminio de la razón, en la forma desértica irreferencial sin desmoronarse y, a condición, claro está, de conservar el encanto esotérico de la desaparición? Pregunta teórica materializada aquí en las condiciones objetivas de un viaje que ya ha dejado de serlo e implica, pues, una regla fundamental: la del punto de no-retorno.  
Jean Baudrillard, *América*

#### 4.- Epílogo

De vuelta a los propósitos que han sido objeto de estudio de esta tesis –la recreación de las nociones flâneur, nómada y turista– y para hacerlos posibles mediante su obra y acciones, Alÿs ha tocado los extremos: se ha doblegado a sí mismo y, en paralelo, ha sabido dotar de la necesaria libertad al errar que lo describe. En Alÿs, todos los términos citados son metáforas válidas: personificado en la figura del flâneur, del nómada, del viajero o del turista, hizo posible que éstos, sin importar cuál más o cuál menos, permanezcan como articulaciones necesarias del discurso estético contemporáneo. Para algunos, se trata de “acciones”; para otros, de “operaciones” artísticas o de un desplazamiento de la misma índole.

En virtud de lo que constituye la experiencia, Alÿs sí comparte determinadas actitudes así como acciones propias del flâneur. El artista, un agente pedestre, se vuelve un testigo urbano de lo que acontece a distancia. La resistencia a la alienación es lo que remiten ciertas de las obras de Alÿs. Las acciones emparentadas a las del flâneur son aquellas donde, en unos casos, se gesta el exilio voluntario de la experiencia citadina alienante, como es el caso de *Narcotourism*. En otros, recuerda al flâneur en el ejercicio de “herborizar el asfalto” mediante la recolección poética de los detritus urbanos, específicamente en las obras *Colector* y *Zapatos magnéticos*. Alÿs se erige como un poeta marginal a partir de la producción de experiencias más que de acciones artísticas.

Asimismo, el nomadismo de Alÿs es patente desde el instante en que decide su situación de autoexilio y en la que, dentro de su condición de itinerante, inventa a su vez un espacio móvil dentro de la misma experiencia, tal y como apuntara Bruce W. Ferguson. Un nómada se despoja del carácter nacional. Conoce sus rutas, mas no sus linderos. No es parte

de una comunidad sujeta a un lugar geográfico estable. Esta situación ha sido llevada al extremo por el artista, al grado de que se torna difícil declarar con total certidumbre su domicilio permanente. La única certeza que tenemos de los proyectos de Alÿs es que su siguiente acción artística se celebrará en un lugar distinto del más reciente. En las obras que señalo como ejemplo de esta condición, el carácter del nómada es frecuentemente utilizado para tornar la atención del espectador a fenómenos característicos de la sociedad contemporánea, tales como el problema de la migración. También es que, al igual que el flâneur, Alÿs se vuelve nómada en un sentido estratégico al designar rutas de itinerancia que le son sólo imputables a él.

Finalmente, en el apartado referido al turista, considero que el círculo se cierra en torno a la condición de extranjería que Alÿs practica en las obras mencionadas dentro de esta investigación. En este caso es evidente que, para enfatizar el carácter del “otro” que observa, del extraño, se adhiere a los recursos que son propios del turista promedio, mismos que ya mencioné en el último capítulo.

En la década de los cincuenta, Tony Smith realizó un viaje clandestino en una de las autopistas de Nueva Jersey en construcción; una acción aparentemente sin precedentes en la historia del arte que marca, según la opinión de Michael Fried, Tiberghien y Careri, entre otros críticos, el umbral de un nuevo subgénero circunscrito en los terrenos de lo que podría ser categorizado como Land Art:

Era una noche oscura y no había luces ni marcas, líneas, ni rejas, nada excepto el oscuro pavimento moviéndose a través del paisaje de los llanos bordeados por colinas en la distancia pero salpicados por chimeneas, torres, humaredas y luces coloreadas. Este paseo en auto fue una experiencia reveladora. La carretera y gran parte del paisaje era artificial y, aún así, no podía ser llamada una obra de arte. Por otro lado, hizo algo para mí que el arte jamás hizo. Al principio, no sabía qué era pero su efecto fue liberarme de muchas de las opiniones que había tenido sobre el arte.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup>M. Fried, “Art and objecthood” en G. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, pp. 130-131.

En una de las imágenes recogidas en la acción de Alÿs, *Patagonia, historia de un desengaño*, iniciada en 2003 y finalizada en 2006, aparece la autopista patagónica perdiéndose en el espejismo que se forma en el horizonte. En otro de los registros fotográficos se ve a Alÿs, cámara de video en mano, montado en el parabrisas de un auto, logrando captar la escena citada. Divergente en objetivos, la fotografía capturada por Alÿs en dicho momento, icono del proyecto en conjunto, recordará la experiencia vivida por Smith, cuando éste decidió incursionar en el cinturón inacabado que bordeaba la periferia de Nueva York.

Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como “el fin del arte” [...] Son muchas las preguntas planteadas por este relato, y muchas las vías que abre. La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *Land Art*: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*.<sup>110</sup>

El espejismo que se formaba en el horizonte patagónico fue el signo y el objeto captado por la lente fotográfica que marcó dicho proyecto. Alÿs y uno de sus co-curadores en la acción, Olivier Debrouse, fabrican la alegoría del futuro desdibujado de los modelos económicos latinoamericanos en ese espejismo que permanece impávido en la mirilla de la cámara; tal y como Alÿs declaró durante el proyecto: “A veces, lo que ves no es lo que quieres ver.” Aunque obvia, vale la pena recordar la relación que se hace en el catálogo del proyecto patrocinado por el MALBA: el espejismo recuerda, también, la visión del oasis divisada por el nómada del desierto tras largas horas de recorrido.

En su ensayo *Art and Objecthood*, Michael Fried relató la experiencia de Smith a fin de revelar un cambio que revolucionaría la forma en la que el arte de entonces se gestaba. Sin querer ejercer una actitud de visionario más, sin embargo, intentando explicar lo que sucedía, Fried deambula en torno a este ejemplo particular y otros más, para anunciar la pérdida del objeto en la obra de arte:

---

<sup>110</sup> M. Fried, *op. cit.*, pp. 120-121.

El arte apareció golpeando a Smith como algo casi absurdamente pequeño (“Todo el arte actual es un arte de estampillas,” había dicho), circunscrito, convencional. No había, al parecer esa sentía, manera de formular esa experiencia sobre la autopista; no había manera de darle sentido en términos del arte, de hacer arte en ello, al menos, como el arte era.<sup>111</sup>

El espejismo de Alÿs, la línea disuelta al fondo, en medio de la atmósfera que tiembla, permitió, de nueva cuenta, la creación de una fábula más. Alÿs añade: “Lo que me interesa es el intento, el movimiento hacia el espejismo. El énfasis para mí está en el acto mismo de la persecución, en este escape hacia delante.”<sup>112</sup> En otro de los casos, el proyecto *Cuando la fe mueve montañas*, a posteriori se afirma que: “Quizá la acción en Lima resocializa el Land Art. Pretende rehumanizarlo al convertir la escultura en una experiencia de masas, precisamente en relación con quienes van en búsqueda de tierra.”<sup>113</sup> Al igual que lo que Careri aseveraría años más tarde, Fried señaló, probablemente por vez primera, la sustitución del objeto del arte –el cuadro, la pieza, la condición material de lo que se juzga como la obra, el icono en sí– por la experiencia del sujeto, en este caso, Smith y los alumnos que lo acompañaban en el trayecto; en el caso de Alÿs, él mismo y su grupo de colaboradores; en el caso de las salas del museo, todos aquellos que atestiguan el registro y son capaces de transformarlo en una experiencia similar a la relatada. Algo que Fried llamaría “el carácter teatral del arte ‘literalista’ (sic), sólo que sin el objeto, esto es, sin el arte mismo. (...) Lo que sustituye al objeto es, por encima de todo, la infinitud o la ausencia del objeto, del acercamiento, la avalancha o la perspectiva”.<sup>114</sup>

Más allá del objeto o del resultado, lo que Alys consigue es recordar la experiencia de lo que constituye ser un flâneur, un nómada o un turista en cada caso. Probablemente diste mucho de ser el flâneur relatado por Baudelaire o por Benjamin, un nómada a la manera de los beduinos, o un turista que hace acciones artísticas. La experiencia constituye, desde mi

---

<sup>111</sup> M. Fried, *op. cit.*, p. 131.

<sup>112</sup> “Fragmentos de una conversación en Buenos Aires” en *A Story of Deception. Patagonia*, p. 25.

<sup>113</sup> F. Alÿs y C. Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, p. 99.

<sup>114</sup> Fried suma a lo anterior: “La absoluta persistencia con la que la experiencia misma se presenta directa a él desde fuera, lo hace simultáneamente a él, el sujeto, la materia, y establece la experiencia como si fuera el objeto de arte. (...) En tanto que la obra “literalista” depende de quien la presencia, es incompleta sin esa persona, ha estado esperando a que ella la vea.” En M. Fried, *op. cit.*, p. 134.

punto de vista y en cada uno de los casos relatados, el propósito de su arte. Un carácter narrativo que enfatiza, por encima de todo, dicha condición: la del arte como experiencia a ser vivida.

Casi diez años después de *The Loop*, Debrouse publica, en el volumen 19-2005 de la revista *Exit*, un texto que cuestiona desde la retórica convencional de la crítica contemporánea hasta el mismo sentido del viaje. En *Diario de una deriva*, Debrouse se pregunta sobre la diferencia entre desplazarse y viajar; cuál de ellas implica una deriva y si la deriva misma conlleva al viaje. A final de cuentas, para Debrouse el viaje es el grado cero de la soledad. En *The Loop*, Alÿs acaba por perder la conciencia del tiempo y el espacio debido al ajetreado itinerario que caracterizó el proyecto. Debrouse señala que Alÿs alcanza, de esa manera, su propio grado cero: “Confiesa ahora que, a partir de este punto, el cansancio del tránsito acumulado, las vigilias, la imposibilidad de comprender los letreros, las lenguas, los rostros, lo apartaron de sí mismo. Este fue quizá, el momento en que inició el viaje verdadero.”<sup>115</sup>

Como en muchas otras de sus operaciones artísticas, la acción vivida en carne propia lo hace el sujeto que cierra el círculo de la obra a partir de su experiencia. En los ejemplos mencionados a lo largo de este texto, Alÿs no es sólo el sujeto que interviene. Él mismo y su experiencia son inherentes al desarrollo y exégesis de los proyectos. Es en ese sentido que la visión particular de Alÿs en la evolución de sus programas es equiparable a la experiencia que sorprendió a Tony Smith en medio de la carretera, medio siglo atrás. Para ello, sólo le hace falta a Alÿs ejercer un desplazamiento, sea éste un recorrido urbano o un viaje trasatlántico, dure unas pocas horas o varios días, esté bosquejado bajo cierto itinerario previo o se desarrolle en la búsqueda deliberada del accidente que lo defina, se posibilite a partir de uno o quinientos colaboradores. De esta manera es que Francis Alÿs ofrece una posibilidad a quienes se erigen como los receptores de sus acciones probablemente tan sólo a partir del

---

<sup>115</sup> O. Debrouse, *Diario de una deriva*.

registro como única señal de su real existencia. Presenciando su registro es que nosotros también podemos adentrarnos a lo que Debroise señala como el comienzo de otro viaje de carácter más bien interno; de otra naturaleza pero, a final de cuentas, un viaje único: el viaje verdadero.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Catálogos de exposiciones**

Catálogo de la Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo, 1998.

*Diez cuerdas alrededor del estudio. Francis Alÿs.* Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

*Historia de una decepción. Patagonia 2003-2006.* Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Fundación Fernando F. Costantini, 2006.

*Francis Alÿs.* Antibes: Musée Picasso, 2001.

*The Last Clown.* Barcelona: Sala Montcada de la Fundació 'La Caixa', Barcelona y Galerie de l'UQAM, Montreal, 2000.

*Walks/Paseos.* Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 1997.

*Yo y mi circunstancia. Movilidad en el Arte Contemporáneo Mexicano.* Montreal: Musée de Beaux Arts, 2000.

### **Bibliografía en torno a la obra de Francis Alÿs**

Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina: *Cuando la fe mueve montañas*, Madrid: Turner, 2005.

Lampert Catherine: *El profeta y la mosca.* Madrid: Turner, 2003.

Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson y Jean Fisher: *Francis Alÿs.* Nueva York: Phaidon, 2007.

Monsivais, Carlos: *El Centro Histórico de la Ciudad de México.* Madrid: Turner, 2006.

### **Otros libros consultados**

Auge, Marc: *Por una antropología de la movilidad.* Barcelona: Gedisa, 2007.

Battcock, Gregory: *Minimal Art. A Critical Anthology.* Nueva York: E.P Dutton, 1968.

Baudrillard, Jean: *América.* Barcelona: Anagrama, 1987.

Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II,* Madrid: Taurus, 1988.

-----, Walter: *Illuminations,* Nueva York: Schocken, 1976.

Careri, Francesco: *Walkscapes,* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.



De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1996.

Debord, Guy: *Theory of the Dérive and Other Situationists Writings on the City*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

Deleuze Gilles y Félix Guattari: *Rizoma*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.

Delgado, Manuel: *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Foster, Hal y otros: *La Posmodernidad*, México: Kairós/Colofón, 1988.

Kaplan, Caren: *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

Leed, Eric J.: *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Nueva York: Basic Books, 1991.

Mac Cannell, Dean: *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Pred Allan y Michael John Watts: *Reworking Modernity: Capitalism and Symbolic Discontent*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1992.

Solnit, Rebecca: *A Field Guide to Getting Lost*. Nueva York: Penguin Books, 2005

-----, Rebecca: *Wanderlust. A History of Walking*. Londres: Verso, 2001.

## HEMEROGRAFIA

Basualdo, Carlos: "Head to Toes: Francis Alys's Paths of Resistance", *ArtForum*, abril de 1999 ([http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_/ai\\_54454992?tag=artBody;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_/ai_54454992?tag=artBody;coll)).

Medina, Cuauhtémoc: "Entre dos aguas. Conversación entre Francis Alys y Cuauhtémoc Medina", *Curare, Espacio Crítico para las artes*, núm. 17, 2001.

Debroise, Olivier: "Diario de una deriva", *Exit*, núm. 19, 2005

## OTRAS FUENTES

Robin, Régine: "De la deriva al derrumbe: el flâneur en las megalópolis." Transcripción de la conferencia ofrecida en la Ciudad de México, el 26 de febrero del 2007.

Páginas del colectivo *Stalker*:

[www.stalkerlab.it](http://www.stalkerlab.it) y <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/stranieri/introengl.html>