



**Universidad de Valladolid**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid

**Máster Universitario de Investigación en Arquitectura**

Trabajo Fin de Máster

**Con el tema**

Francis Alÿs: Ejercicios de intromisión

El entorno urbano del México contemporáneo  
como plataforma del arte conceptual

**Presenta**

Arq. Francisco Javier Méndez Landa

**Dirigido por**

Dr. Arq. Darío Álvarez Álvarez

**Valladolid, España**

22 de Julio de 2013

*"Al tener por objeto lo probable,  
el arte se distingue del conocimiento científico -que tiene por objeto el ser necesario-.  
Lo probable de la ficción artística,  
a diferencia de lo probable de un experimento científico,  
tiene la particularidad de ser algo que no podrá ser nunca totalmente probado.  
Pero es importante observar que lo ficticio no se opone a lo verdadero.  
No es igual a falso."*

-Elena Oliveras (1942) | Crítica de arte y curadora argentina.

*"La palabra arte es un verbo, como correr, navegar, mirar, respirar, comer.  
La palabra hacer se define por la acción.  
En esa acción se descubren las posibilidades del arte.  
No en el objeto fijo, acabado, resuelto,  
sino en lo que sucedió infinitamente antes.  
Ese objeto final debe ser la calma del gesto contenido,  
de los gestos anteriores que llevaron a su realización."*

-Gabriel Orozco (1962) | Artista visual mexicano.

## Dedicatoria

A mis padres: Francisco y Georgina,  
y a mi hermana Mayra, mi fortaleza.

A Arsacio Soladana, que me enseñó el camino  
cuando me encontré perdido.

A Alejandro Gloriani, *Odiseo*.

## Agradecimientos

La totalidad del presente trabajo ha sido posible gracias a la  
beca otorgada por el banco Santander de España,  
en colaboración con la Universidad de Valladolid.

Agradezco el tiempo y la entrega desinteresada  
por parte de mi tutor, Dr. Darío Álvarez Álvarez  
para que fuese posible la entera realización del  
presente trabajo.

Al Dr. Ramón Rodríguez Llera, por las risas y  
los buenos momentos compartidos.

A María Martín Velázquez, encargada del Centro de  
Documentación del Museo Patio Herreriano.

A todas las personas que voluntaria o involuntariamente  
contribuyeron con la creación de este trabajo.

Al milagro de la vida, por todo lo aprendido en  
este capítulo llamado Valladolid.

En portada:

© Francis Alÿs  
Mapa del Centro Histórico de México (detalle)  
Lápiz sobre papel. 90 x 70 cm.  
Colección particular  
2004

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>p. 11</b>
Prefacio	p. 12
Objeto de la investigación	p. 15
Objetivos	p. 16
Metodología	p. 18
Interés, originalidad y oportunidad del tema	p. 20
<b>0. FRANCIS ALÿS: DIEZ SENTENCIAS EN UNA HOJA DE PAPEL</b>	<b>p. 21</b>
0.1 Francis Alÿs: 10 predicaments	p. 22
0.2 El manifiesto: una declaratoria del hombre	p. 24
0.3 Arquitectura y arte conceptual	p. 26
<b>1. WALK THE PAINTING [CAMINAR LA PINTURA]</b>	<b>p. 29</b>
1.1 El andar del hombre	p. 30
1.2 Francis Alÿs: As long as i'm walking...	p. 33
1.4 Jesús Jiménez: Energy traces	p. 34
1.3 Francis Alÿs: Walking a painting	p. 35
1.5 Nacho López: La Venus se va de juerga	p. 36
<b>2. MEMORIZE THE ODYSSEY [MEMORIZAR LA ODISEA]</b>	<b>p. 38</b>
2.1 Memoria y olvido	p. 39
2.2 Francis Alÿs: Fabiola	p. 41
2.3 Francis Alÿs: Set theory	p. 42
2.4 Melanie Smith y Rafael Ortega: Proeza maleable	p. 44
2.5 Eduardo Abaroa: Obelisco roto portátil / Stonehenge sanitario	p. 45
<b>3. BUY MILK [COMPRAR LECHE]</b>	<b>p. 48</b>
3.1 La ciudad y el mercado	p. 49
3.2 Francis Alÿs: Trueque	p. 51
3.3 Francis Alÿs: Política del ensayo	p. 53
3.4 Minerva Cuevas: Mejor Vida Corp.	p. 54
3.5 Miguel Monroy: Equivalente	p. 55
<b>4. STEAL DOG [ROBAR EL PERRO]</b>	<b>p. 57</b>
4.1 Usurpar la ciudad	p. 58
4.2 Francis Alÿs: The collector	p. 61
4.3 Francis Alÿs: Los siete niveles de la basura	p. 63
4.4 Gabriel Orozco: Hallazgos y detritos	p. 64
4.5 Gabriel Orozco: Piedra que cede	p. 65
<b>5. WATER THE PEACOCK [DAR DE BEBER AL PAVORREAL]</b>	<b>p. 67</b>
5.1 El asunto de ser extranjero	p. 68
5.2 Francis Alÿs: The ambassador	p. 71
5.3 Francis Alÿs: Turista	p. 72
5.4 Felipe Ehrenberg: Partituras visuales	p. 73
5.5 Arquitectura de remesas	p. 75



<b>6. LOSE THE SCULPTURE [PERDER LA ESCULTURA]</b>	<b>p.76</b>
6.1 Nuestro efímero paso por el mundo	p. 77
6.2 Francis Alÿs: Paradojas de la praxis I	p. 79
6.3 Francis Alÿs: Zócalo	p. 81
6.4 Alejandra Laviada: Juárez 56	p. 82
6.5 Ricardo Zambrano: Fe	p. 84
<b>7. BREAK STEP [ROMPER EL PASO]</b>	<b>p. 85</b>
7.1 Política y disenso	p. 86
7.2 Francis Alÿs: Vivienda para todos	p. 88
7.3 Francis Alÿs: Cuentos patrióticos	p. 89
7.4 Vicente Razo: Museo Salinas	p. 90
7.5 Apricalipsis	p. 91
<b>8. SHOOR AT RANDOM [DISPARAR AL AZAR]</b>	<b>p. 93</b>
8.1 Una ciudad que se devora a sí misma	p. 94
8.2 Francis Alÿs: Re-enactments	p. 97
8.3 Francis Alÿs: Linchados	p. 98
8.4 Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?	p. 99
8.5 Enrique Ježick: Manifestaciones de la violencia	p. 101
<b>9. READ THE BIBLE [ LEER LA BIBLIA]</b>	<b>p. 105</b>
9.1 Infinitas historias	p. 106
9.2 Francis Alÿs: Cuentos de hadas	p. 109
9.3 Augusto Monterroso y Luis Felipe Lomelí: El microrrelato	p. 111
9.4 Botellita de Jerez y El Alarma: El rock urbano y la prensa sensacionalista	p. 114
9.5 Francis Alÿs: La historia de negrito tres patas	p. 116
<b>10. EL RENGLÓN EN BLANCO</b>	<b>p. 119</b>
10.1 Un cuento de nunca acabar	p. 120
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>p. 123</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p. 128</b>
<b>SOBRE LA EDICIÓN Y EL AUTOR</b>	<b>p. 135</b>



# INTRODUCCIÓN

“Art happens.”<sup>1</sup>

-James Whistler (1834 - 1903) | Pintor estadounidense.

## PREFACIO

Arquitectura y Arte. Difícil binomio. Seres distintos que sin embargo conviven. Mientras Wagner, a mediados del siglo XIX defendía la idea de la *gesamtkunstwerk*<sup>2</sup>, tratando de integrar todas las expresiones artísticas bajo un solo techo; cien años más tarde, Louis Kahn se empeñaría en teorizar la especificidad propia de la arquitectura, separándola de las artes.<sup>3</sup>

Pero, ¿Qué sucede en los puntos intermedios? ¿Qué pasa cuando el arte deja de acontecer en los museos, en las salas de concierto, en el teatro, y comienza a vivir en los espacios controlados por la Arquitectura y el Urbanismo?

Ese territorio es el del espacio público; un lugar que es de todos y de nadie. La banqueta, la calle, la plaza, el mercado, el metro. Lugares donde la ciudad se encuentra viva. Espacios donde ocurre verdaderamente el acontecer de la ciudad.



2

1 y 2. Wim Wenders. Fotograma del largometraje *Pina*, 2011.

Pina Bausch extiende su quehacer artístico -la danza- al entorno urbano, siendo la ciudad el escenario de muchas de sus coreografías.

<sup>1</sup> El arte sucede. Traducción libre Francisco Méndez.

<sup>2</sup> Obra de arte total. Traducción libre Francisco Méndez.

<sup>3</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Louis I. Kahn, idea e imagen*, 1981.

Estudiar formalmente Arquitectura, creó en mí un interés particular por analizar esos tejidos invisibles que configuran lo que llamamos ciudad. En esa búsqueda, caí el mundo del arte; un universo que funciona bajo esquemas de cierta rebeldía y que se encuentra desligado de las funciones prácticas; lo mismo me atrajo la escultura que la poesía o la *performance*; encontrando un interés especial en los fenómenos contemporáneos, y la manera en que éstos modifican la ciudad.

He encontrado en la obra de diversos artistas, interesantes reflexiones sobre el panorama actual. Nombres como: Monika Sosnowska, Ugo Rondinone, Rafael Ortega, Christo & Jeanne-Claude, Anish Kapoor, Walter De María, Joseph Beuys, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Claes Oldenburg, Robert Smithson, Francis Alÿs, o Melanie Smith, entre muchos otros; investigan e intervienen la propia ciudad, y juegan un papel muy importante al contaminar y enriquecer con Arte la Arquitectura, el Urbanismo y la vida cotidiana.

Si bien, todos los nombres citados anteriormente suscitan en mí un alto grado de interés, y constituyen cada uno de ellos temas de amplias tesis doctorales, he decidido, para el desarrollo de mi Tesis Doctoral, limitar la presente Investigación al análisis de las intervenciones urbanas realizadas por Francis Alÿs.

Tal elección se basa en el notable uso del espacio público como plataforma para la ejecución de obras de arte que transforman temporalmente la ciudad; así como su constante interés por auto-investigar diversas ciudades del mundo; y de una manera particular, la Ciudad de México.

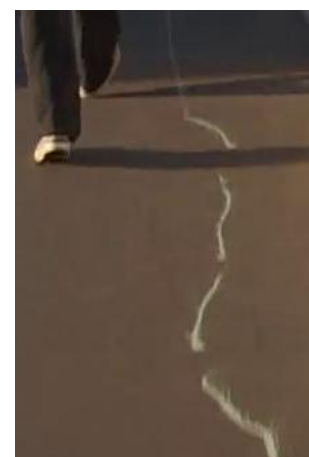


3 y 4. Autor desconocido. *Fachada y detalle del New Museum, Nueva York.* Fecha desconocida.

Ugo Rondinone recurre a la tipografía colorida, la luz de neón y a una grosería anglosajona para intervenir la fachada del New Museum, en Nueva York.

De forma contraria al accionar de artistas como Anish Kapoor o Christo & Jeanne-Claude, las intervenciones de Alÿs son apenas visibles; son actos tan efímeros, como dar un paseo, dejar un rastro, caminar con un bloque de hielo hasta su derretimiento, insertar un mito en la ciudad, enviar una postal, o mover unos centímetros una duna de arena. En todos los casos, las acciones se esconden entre el tejido urbano, y sólo nos quedan dibujos, o algunas fotografías como la prueba de que alguna vez existieron.

La fascinación de Alÿs por conocer el mundo, y su incansable afán por comprender la ciudad en que se mueve, lo ha llevado a tomar como mesa de trabajo el propio espacio público. Esta condición es muy notoria tras su llegada en 1985 a la Ciudad de México, como consecuencia del sismo que sufriera la capital del país aquel año<sup>4</sup>. A partir de este hecho, Alÿs se queda a vivir en México trabajando unos años como arquitecto, y descubriendo tiempo más tarde su inquietud por el arte contemporáneo, delimitando finalmente su espacio de trabajo a las diez cuadras que rodean su estudio, -ubicado en la Plaza Santa Catarina, en el corazón de la Capital-; así, el artista investiga, experimenta e interviene constante y libremente la calle, las plazas y los habitantes de la zona.



5

<sup>4</sup> Sismo ocurrido en México el 19 de septiembre de 1985 a las 07:17:47 horas que alcanzó una magnitud de 8.1 Mw, con un epicentro localizado en el pacífico mexicano, cercano a la desembocadura del río Balsas en la costa del estado de Michoacán. Este sismo ha sido el más significativo y mortífero de la historia de dicho país, dejando un saldo de cerca de 10,000 decesos.

El sismo fue el pretexto para que Alÿs llegara a la Ciudad de México de una forma casi casual; tratando de evadir el servicio militar en su natal Bélgica se inscribió como voluntario para la reconstrucción del país tras la catástrofe. Como él mismo ha señalado en diversas entrevistas, pudo llegar a cualquier país de Latinoamérica para evitar sus obligaciones, y Ciudad de México fue sólo un azar.

5. Francis Alÿs, Registro de la acción *The Leak*, 2003.

Alÿs recorre las calles de París con un bote de pintura agujerado, dejando tras de sí una tenue línea como rastro de su paso por la ciudad.

## OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto de la presente Investigación se centra en estudiar las intervenciones artísticas que ha realizado Francis Alÿs en la Ciudad de México, así como la relación que ha establecido con la propia ciudad a través del paso del tiempo.

Al haber estudiado formalmente Arquitectura, Alÿs entiende a la ciudad de una manera amplia; más allá de lo puramente tectónico. Tal condición ha permitido al artista reflexionar y criticar mediante el arte las situaciones socio-políticas que imperan en la urbe.

Se trata de ofrecer una nueva lectura de la Ciudad de México, a la luz de acciones artísticas desarrolladas en el espacio público y que fungen como reactivos del gran laboratorio que es el espacio público. Así, guiados por sus observaciones, acciones, dibujos, apuntes, fotografías, recortes de periódico y objetos, nos encontraremos ante el panorama de una ciudad contradictoria, caótica, cambiante, alejada del cliché de las guías de turista.

No se trata de un impulso nacionalista lo que me estimula en la realización de este trabajo; se trata más bien de un entorno que conozco por propia experiencia y que es inquietante entender desde la mirada artística; en ocasiones mucho más amplia, libre y experimental que la rigurosamente arquitectónica. Finalmente ambas disciplinas se encuentran en la calle, pues es la urbe la materia prima del artista aquí estudiado; el mismo lienzo sobre el que diversos creadores actúan.

Concretamente, las obras de Francis Alÿs se desarrollan -en palabras del crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina- en un

“urbanismo de la imaginación”<sup>5</sup>; la ciudad entendida como un laboratorio al aire libre donde se puede experimentar sin pedir permiso; un espacio que es de todos y que no tiene dueño; un espacio construido a base de mitos, anécdotas, relatos, personajes.

El artista, armado con la herramienta de la observación y el paseo, sale a la calle para construir su obra con las reflexiones, anotaciones, dibujos, sonidos, fotografías, y objetos que extrae de la ciudad, convirtiéndose en un personaje cercano al *flâneur*<sup>6</sup> que Baudelaire sugiere.

La obra de Alÿs se mueve por cuadrantes bien definidos: lo poético, lo político, lo ético y lo estético. Extrapolando estos conceptos, es posible obtener una radiografía actualizada de la ciudad de México.

## OBJETIVOS

- Estudiar la frontera entre dos disciplinas: el Arte y la Arquitectura, poniendo especial énfasis en los espacios donde ambas llegan a mezclarse: el espacio urbano, una plataforma donde el arte puede materializarse.

---

<sup>5</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.

<sup>6</sup> *Flâneur*: Sustantivo francés que hace referencia al acto de pasear. Dar un paseo.

Vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso son las características más significativas del *flâneur*. Este personaje es, ante todo, un tipo literario en la Francia del s. XIX, inseparable de cualquier estampa de las calles de París. Fue Walter Benjamin quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante el siglo pasado, como una figura emblemática de la experiencia urbana y moderna. Gracias a Benjamin, el *flâneur* pasó a convertirse en una figura importante para estudiosos, artistas y literatos.

- Ofrecer una nueva lectura de la Ciudad de México, guiados por la mirada de un artista contemporáneo. Si bien, estamos acostumbrados a recorrer ciudades a los ojos de arquitectos, fotógrafos, historiadores, cronistas, resulta interesante entender la ciudad como la materia prima de las obras artísticas que de ella emanan.
- Relacionar las acciones realizadas por Alÿs en México con las de otros artistas (naturales o no<sup>7</sup>) que intervienen en ese mismo contexto, para así entender de una forma más completa la ciudad y su acontecer urbano. Por medio de este análisis será posible comprender con una mayor claridad cuáles son los temas recurrentes que abordan diversos artistas a propósito del contexto Mexicano actual.
- Describir transversalmente los fenómenos sociopolíticos de la Ciudad de México, materia prima sobre la que discurren diversas obras de Alÿs y otros artistas-activistas que viven comprometidos con el arte y la situación económica-social-política del país.
- Obtener una radiografía del México actual, a través de las observaciones y comparaciones producidas en esta Investigación.
- Incluir y comparar diversos medios y expresiones artísticas en una misma Investigación.
- Entender el espacio público de una manera más integral.

---

<sup>7</sup> Resulta particularmente interesante estudiar y comparar el caso de los artistas extranjeros que se han dejado seducir por México, entendiéndolo desde una mirada propia, foránea.



## METODOLOGÍA

La columna vertebral de la presente Investigación parte de un manifiesto escrito por Alÿs a manera de decálogo. Utilizando sentencias imperativas, el artista nos expone su forma de pensar, actuar e intervenir la ciudad.

Tales enunciados dan las pautas necesarias para reflexionar sobre lo que ocurre de manera paralela en tres ejes bien delimitados: las propias obras de Francis Alÿs; las obras de artistas afines que de manera paralela realizan intervenciones en la Ciudad de México; y el estudio social, político y arquitectónico de los espacios intervenidos.

Alÿs se apropia del Centro Histórico de la Ciudad de México al considerarlo su estudio y laboratorio. En un sentido figurado, el artista suelta en la ciudad diversos reactivos que luego son sintetizados y devueltos a la mesa de análisis para ser revisados bajo el microscopio. El resultado es una radiografía urbana, que no nos habla propiamente de sus edificios, sino de lo que los habitantes de la ciudad hacen cuando salen de ellos. Es pues, un ejercicio de deshilvanar los hilos que difícilmente pueden verse, a pesar de que existen todos los días, todo el día.

Es mediante el análisis de las obras de Alÿs, de una forma guiada y comparada, que entenderemos cómo el acto de observar y actuar de manera efímera en el espacio público es determinante para su entendimiento y transformación. Tales actos mínimos generan enormes reflexiones sobre los modos en que se habita el espacio que nos pertenece a todos.



6. Autor desconocido. Francis Alÿs en su estudio, en Ciudad de México. Fecha desconocida.

La mayor parte del material necesario para poder llevar a cabo la investigación surge del archivo, ya que las obras del artista son de carácter efímero, y desaparecen al poco tiempo de haber sido creadas. Varios museos de España resguardan en sus fondos fotografías, bocetos, dibujos, videos y/o catálogos del artista; tal es el caso del Centro de Documentación del Museo Patio Herreriano en Valladolid, el Archivo y Biblioteca del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, la Biblioteca y Centro de Documentación Artium en Vitoria-Gasteiz, el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo en Murcia, y el Museo Reina Sofía de Madrid, donde el artista presentó una importante retrospectiva en 2003.

En México, lugar donde se encuentra su estudio propiamente dicho, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y la Fundación / Colección Jumex son promotores y coleccionistas de su quehacer artístico, a la vez que resguardan una importante colección de documentos afines, siendo éstos, fuente de suma importancia para completar la segunda parte de esta investigación: La Tesis Doctoral.

Al ser Francis Alÿs un artista vivo, en activo y radicado en la Ciudad de México, existe la posibilidad futura de entrevistarle, obtener de viva voz sus reflexiones sobre la Ciudad de México y la manera en que él la entiende. Paralelamente, existen una gran cantidad de entrevistas en voz y video, así como referencias críticas sobre su obra en la mayoría de los países en los que ha trabajado (por mencionar sólo Países Europeos: Inglaterra, Italia, Alemania, Francia, Suiza, España), además de libros y catálogos especializados en inglés y español.

## INTERÉS, ORIGINALIDAD Y OPORTUNIDAD DEL TEMA

El arte contemporáneo es para mí sinónimo de un goce doble: primero por la posibilidad de disfrutar como espectador de obras artísticas que reinventan todo un universo; y en segundo lugar, por la experiencia de ser ahora investigador en ese mundo tan cambiante.

Es tal mi interés por el tema, que he salido de la arquitectura para caer en las redes del arte, dedicándome específicamente a la disciplina fotográfica, el video, la gráfica, el arte-acción, el performance y la instalación. Analizar entonces la obra de un arquitecto y artista admirado por mí, enriquecerá mi formación de arquitecto y artista.

Ante tal panorama, puedo afirmar que me encuentro con una muy buena oportunidad para poder desarrollar satisfactoriamente el presente Trabajo Fin de Máster, y consecuentemente poder realizar adecuadamente la Tesis Doctoral, ya que la relación arte-arquitectura-urbanismo resulta escasamente abordada desde la contemporaneidad, no sólo por el hecho de volver la cara a las artes visuales desde la arquitectura, sino por el de señalar puntualmente los nodos donde las estas disciplinas cruzan sus caminos.

Creo que cada vez existen nuevas vías en el estudio de la Arquitectura, ya que hay temas que comienzan a agotarse, y considero que muy poco aporta el escribir una y otra vez sobre los mismos arquitectos. La presente investigación sugiere frescos senderos, y pretende dar luz sobre un tema y un autor poco estudiado desde una perspectiva urbano-arquitectónica, lo cual contribuye a ampliar el conocimiento en estas dos disciplinas.

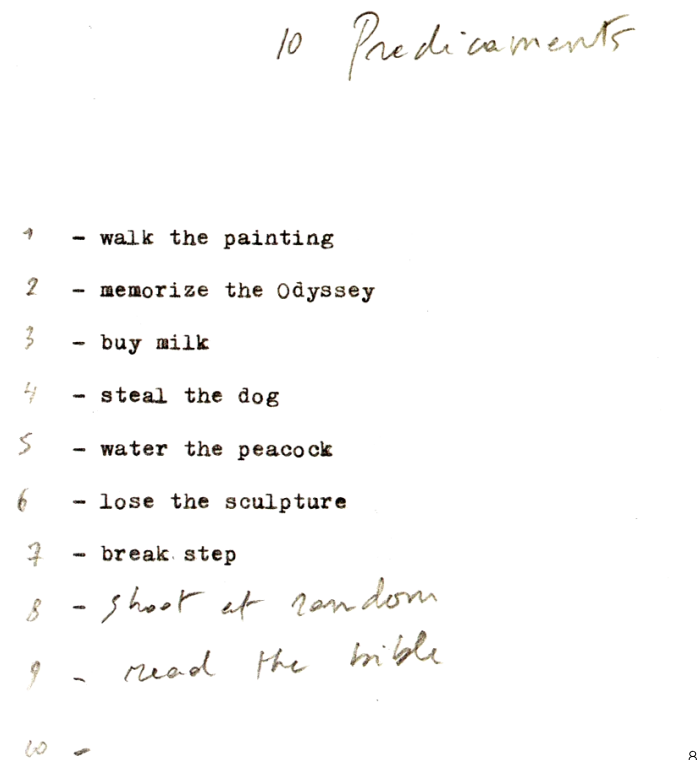


**O. FRANCIS ALÿS: DIEZ SENTENCIAS EN UNA HOJA DE PAPEL**

“¿Qué son las palabras desprendidas de la vida?  
naipes, juegos solitarios, pasatiempos mortales.”

-Jaime Sabines (1926 – 1999) | Poeta y político mexicano.

## 0.1 FRANCIS ALYS: 10 PREDICAMENTS



En una simple hoja de papel mecanografiada y escrita a lápiz, Francis Alÿs expone ante nosotros su declaratoria de artista al develar su forma de pensar y actuar. Se trata de diez sentencias incompletas que incluso parecieran ser una letanía que debemos repetir cada día.

El imperativo decálogo para ser artista.

7. Francis Alÿs. Diario de acciones para la pieza *Pacing*, realizada entre Septiembre y Diciembre de 2001 en Nueva York, EUA.

8. Francis Alÿs, *10 predicaments*, publicado originalmente en:

AA VV., *Francis Alÿs*. Londres, Phaidon, 2007.

El presente trabajo busca ahondar en estas diez sentencias que configuran el manifiesto del artista, para de este modo comprender mejor su obra y el México de nuestros días.

Los diez enunciados propuestos por Alÿs son aquí interpretados y conectados con la obra de diversos artistas que han nacido en México -o que han sido adoptados por este país-, y que con sus obras han abordado inquietudes comunes. No es casual que cada una de sus sentencias inicie con un verbo, manifestando con ello su compromiso con la acción; dejar de ser ente pasivo y convertirse en ente activo; dejar de pintar para sacar a pasear la pintura; dejar de esculpir para finalmente perder la escultura; o mejor aún, robarla.

Cada uno de los capítulos siguientes se compone de tres partes: una introducción con la interpretación y las referencias sugeridas por cada una de las sentencias; el análisis de las obras que Francis Alÿs ha ejecutado principalmente en Ciudad de México y que dan título a cada enunciado del manifiesto; y finalmente la comparativa con obras de artistas contemporáneos que han actuado en el mismo contexto bajo parámetros e inquietudes afines.

Los artistas presentados en este trabajo utilizan prácticas objetuales y no objetuales, tales como el performance, el arte acción, la instalación, el dibujo, el video, la pintura o la fotografía; obteniendo reflexiones sobre el espacio público, el habitante, el paisaje, las conductas sociales y las implicaciones de las políticas públicas en el contexto mexicano; se trata de preocupaciones materializadas en obras artísticas que pretenden entender un Centro Histórico de una forma más incluyente, bajo un espectro que integra el arte, el urbanismo, la política, la sociedad y la arquitectura.

## 0.2EL MANIFIESTO: UNA DECLARATORIA DEL HOMBRE

Los diez enunciados que Alÿs presenta de una forma casi informal son la materialización del deseo humano por expresar sus pensamientos, inquietudes y disensos; este intento por ser escuchado ha llevado al hombre desde tiempos remotos a utilizar una enorme cantidad de medios para conseguir su fin: lo mismo alza la voz en la plaza, lee textos ante el menudo grupo de gente congregada, hace pintas, se desnuda, se aproxima al performance, convoca a huelga o detona explosivos.

Todos los medios usados son sólo recursos para que los demás puedan informarse y tomar consciencia de la causa que se defiende. Ya decía Maquiavelo que el fin justifica los medios.

En el campo de la política, las artes y la arquitectura, se ha recurrido al texto escrito como el medio para hacer pública una declaración de propósitos, doctrinas o nuevas ideas que por consecuencia cuestionarán o derrumbarán viejos paradigmas. Como es sabido, la oralidad es susceptible a los olvidos; a las palabras se las lleva el viento y es necesario dejar el testimonio escrito para comunicar efectivamente el mensaje que revolucionará un entorno determinado.

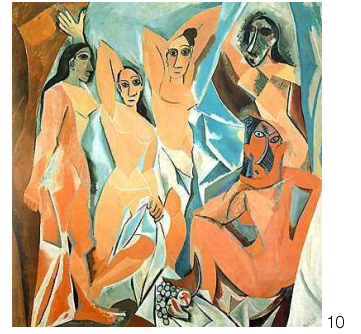
Es en las vanguardias artísticas del siglo XX donde aparecen diversos manifiestos como reivindicación del nuevo estilo o movimiento. Son tales escritos los que dejan en claro qué es lo que impulsa a un grupo de artistas a actuar de una determinada manera y sienta las bases para el desarrollo de una escuela o doctrina. Así, corrientes artísticas como el surrealismo, el futurismo, el cubismo o el dadaísmo dejaron en claro sus ideales a través del texto escrito, haciéndolo perdurar hasta nuestros días.



9. Autor desconocido. Protesta del grupo Femen en Ucrania. Fecha desconocida.

El grupo de activistas ucranianas *Femen* utilizan su propio cuerpo desnudo como recurso para llamar la atención del público y los medios de comunicación y así manifestar su disenso.

Estos manifiestos clásicos son una serie de enunciados puntuales en los que el autor describe su ideología, explica quién o quiénes conforman el grupo, expresa los objetivos buscados y expone las formas en que se actuará a futuro; existiendo casos geniales y escasos en los que la propia obra es tan innovadora y revolucionaria que constituye en sí misma el manifiesto.



10

Sin embargo, las sentencias de Alÿs no forman parte de este tipo de manifiestos, sino que pertenecen a otra generación: la del arte conceptual. El manifiesto que el artista nos presenta es el fiel reflejo de su obra; un manifiesto incompleto, incongruente, escrito a máquina y a mano; una obra que parece estar en proceso de ser terminada: llena de cinta adhesiva, tachaduras, anotaciones a lápiz y bocetos rápidos; en ambos casos pareciera que el artista salió a dar un paseo, y somos nosotros los intrusos en su estudio.

Sus obras aparentan estar en un franco estado de construcción, o mejor dicho, intentan exponer el valor del proceso, y no del resultado de la obra terminada.

Otra característica significativa en el trabajo de Alÿs es la utilización simultánea de medios; lo mismo trabaja con dibujo, fotografía o pintura; que con sonido, video o *performance*. Sus acciones, trabajos de carácter efímero, desaparecen poco tiempo después de haber sido creados para no repetirse jamás de la misma manera; recurriendo a la fotografía o al video para su documentación y registro.

10. Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*. 1907.

11. Francis Alÿs, *Estudio para Zócalo*, 1998.

12. Autor desconocido. *Aulario de la Universidad de Vigo*, 2004.

Las obras de Enric Miralles suelen encontrarse en un estado de incertidumbre entre la obra terminada y su proceso de construcción.



11 y 12



Es frecuente que el artista utilice poca o nula tecnología para realizar y exponer sus obras, en un acto cercano al *arte povera* de finales de los años sesentas el artista utiliza lápiz, papel, cartón, cinta adhesiva, fotografías, diapositivas, dibujos animados, discos de acetato, ó película de 16 milímetros como el soporte material de muchas de sus piezas.

Los temas que el artista aborda son el resultado de múltiples viajes, que inciden siempre en las fibras sociales, poéticas, políticas, éticas y estéticas de un contexto dado. A su vez, varias de sus obras son de carácter colaborativo, y han sido creadas en cooperación con artesanos, rotulistas, o talleres electromecánicos comunes.

Recordemos los verbos del manifiesto: caminar / memorizar / comprar / robar / beber / perder / romper / disparar / leer. Es la síntesis perfecta del trabajo de un artista mordaz y despreocupado al mismo tiempo; los verbos sugeridos son acciones que se repiten una y otra vez a lo largo de su trabajo, y constituyen el punto de encuentro con otros creadores y otras disciplinas.

### 0.3 ARQUITECTURA Y ARTE CONCEPTUAL

La década de los 60's fue testigo de una convulsión radical en el concepto tradicional de arte. La palabra escrita y el lenguaje cobrarían una vital importancia en las manifestaciones artísticas nacientes, reforzadas por la aparición de la revista inglesa *Art-Language* en 1969, editada por el grupo artístico *Art & Language* naciendo así el llamado Arte Conceptual o Arte de Concepto. Sus objetivos eran los de involucrar en la obra las cuestiones que rodean la producción de arte y cambiar las formas artísticas



13



14

13. Francis Alÿs. De la serie: *Sleepers*, 1999-2006.

El artista recurre a la utilización de baja tecnología para la presentación de su obra; aquí utiliza un proyector de diapositivas de 35mm.

14. Francis Alÿs, Documentación de *The Collector*. 1990

Para la obra *The collector* (1990-1992), Alÿs trabajó con varios talleres electromecánicos comunes, obteniendo como resultado piezas producidas por manos "artesanas". En este tipo de obras, Alÿs cuestiona la idea de la autoría única e involucra el arte consagrado a las esferas de la producción ordinaria.

convencionales “no lingüísticas” como la pintura y la escultura, imprimiéndoles un sustento teórico y filosófico.

Un claro ejemplo de la integración lingüística y las fracturas de las ideas clásicas del arte, es la obra de Jenny Holzer (1950) quien a partir de los 70's empezó a incluir textos en sus obras y contaminó la ciudad de Nueva York con los mismos. En 1979 imprimió por orden alfabético cuarenta “verdades ciudadanas” en diversos carteles que pegaba en lugares públicos, confrontando directamente la obra con el espectador. De hecho, esta relación entre la obra y el público fue especialmente significativa, al verse alterada la obra por pintas o modificaciones en las leyendas incluidas por parte de los transeúntes. Sus obras artísticas aparecen en forma de carteles, paneles de publicidad luminosa en Times Square, gorras de beisbol, fachadas de edificios, botones o anuncios de prensa.<sup>8</sup>



15

Junto a movimientos como Fluxus o el minimalismo, se llega a una profunda crisis en el arte moderno, y surge con ello una nueva generación de artistas que reformulan la vieja pregunta ¿qué es el arte?; o mejor, ¿dónde ocurre el arte? Serán muchas las respuestas a estas interrogantes las que ofrezcan los artistas entre 1960 y 1975.



16

Para Bruce Nauman (1941), el arte es todo lo que el artista hace en su taller; de esta forma el arte es entendido como un proceso completo, despreciando de este modo el resultado. Para defender su tesis, comenzó a grabar desde 1967 diversas acciones cotidianas, triviales y absurdas que realizaba dentro de su estudio, como el simple acto de caminar en él.

15. Jenny Holzer. Intervención al museo Guggenheim de Nueva York. 1989.

La artista estadounidense se centra en el uso de ideas en espacios públicos

16. Bruce Nauman, *Slow walk*, 1941.

Gran parte del trabajo del artista estadounidense se caracteriza por un interés en el lenguaje y en la capacidad ambivalente de éste.

<sup>8</sup> COLOMINA, Beatriz, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, 2006.

Por otra parte, Sol LeWitt (1928-2007) fue uno de los artistas que más aportaciones hizo al arte conceptual, acercándose incluso a reflexiones ligadas a la arquitectura y el paisaje. Desde sus primeras obras realizadas en serie, LeWitt trabajó con concepciones previamente definidas, distanciándose notablemente del arte objetual minimalista. En 1967 escribiría su manifiesto:

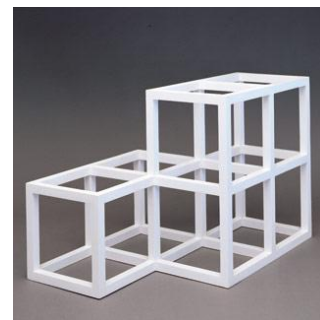
“En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra (...) todo se proyecta y se decide de antemano, la ejecución es una cuestión superficial. La idea es la máquina que fabrica el arte.”

- Sol LeWitt

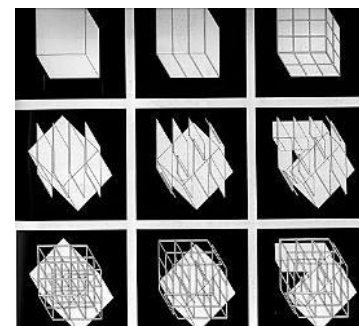
Con este manifiesto, el artista atribuye el mismo valor a los modelos, los esbozos, los ensayos y las conversaciones sobre arte que a la obra artística en sí misma totalmente acabada.

Si LeWitt explora las posibilidades plásticas-geométricas del cubo, Peter Eisenman (1932) hace lo propio desde la arquitectura, estudiando las posibilidades formales-espaciales de los elementos arquitectónicos que proyecta en un constante ir y venir entre el volumen, el plano y la retícula.

La casa VI de Eisenman es un buen ejemplo del roce entre el conceptualismo y la arquitectura; es la materialización física de sus teorías. La casa parte de una retícula y está construida con un sistema simple de vigas y columnas; sin embargo, algunas de estas no juegan ningún papel estructural y se incorporan para enfatizar el carácter conceptual de la obra. Sólo así es posible entender la confrontación y a veces la irracionalidad de su propuesta: una casa que es también una obra de arte; un lugar para vivir que es al mismo tiempo una escultura.



17



18

17. Sol LeWitt, de la serie: *cubos blancos*. 1972.

Mucho se relaciona la obra del artista estadounidense con el minimalismo, siendo a la vez uno de los pioneros del arte conceptual.

18. Peter Eisenman, Diagramas para la *Casa III*, 1969.

La casa IV del arquitecto estadounidense cuestiona las fronteras de la estructura y la función.



**1. WALK THE PAINTING [CAMINAR LA PINTURA]**

“El paseo es un viaje,  
sin la ilusión de un destino final.”

-Francis Alÿs (1959) | Artista visual mexicano.

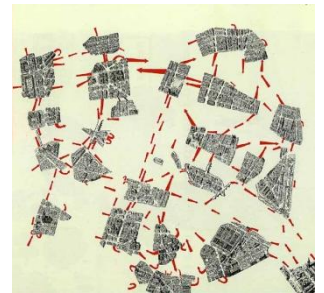
## 1.1 EL ANDAR DEL HOMBRE

Desde la existencia más remota del hombre, se encuentra presente el acto de andar, pero no es sino hasta principios del siglo XX cuando se producen importantes teorías, actuaciones y reflexiones en torno al caminar, entendiéndose este como una práctica estética en sí misma.

Grupos como La Internacional Situacionista, el grupo Dada o los artistas del Land Art entendieron de una manera distinta el desplazamiento del hombre por el espacio físico, las incidencias del acto de andar sobre el suelo, y cómo es que el hombre se relaciona con la naturaleza y su entorno.

El hombre, en ese afán por comprender el entorno donde vive, ha intervenido su paisaje; ya sea emprendiendo acciones titánicas como mover toneladas de tierra o de agua; o bien, recurriendo a actos sutiles, como caminar, pasear, medir, fotografiar, o cartografiar el mundo.<sup>9</sup>

A través de la historia, han sido varios los artistas que, bajo el impulso de extender su quehacer artístico fuera del museo, han involucrado al paisaje y la ciudad en sus actos creativos.



20



21

19. Francis Alÿs: *Railings*. Londres, 2004.
20. Guy Debord. *Guía psicogeográfica de París*, 1957.
21. Michael Heizer. *Double negative*. 1969.

<sup>9</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, 2008.



En 1967, Richard Long (1945) realiza *A line made by walking*; el resultado de pisar la hierba de un prado hasta formar una línea recta. Con esta acción, desaparece el objeto escultórico y el hecho de andar se convierte en la forma artística *per se*,<sup>10</sup> en un estado entre la acción y la escultura.

Del mismo modo en que la estela de un avión deja su rastro en el cielo despejado, o los barcos en la mar crean tenues líneas que se pierden en pocos minutos; así Long deja también su propia estela que inevitablemente perecerá, perdurando únicamente en la memoria como el testigo físico del desplazamiento del hombre sobre la superficie de la Tierra.

Caminar es también una terapia, un momento de meditación y reflexión. En 1988 y tras años de relación, Marina Abramovic (1946) y Ulay (Uwe Laysiepen) (1943) caminaron durante más de tres meses la Gran Muralla China, comenzando cada uno por los extremos opuestos y encontrándose en el centro, en un viaje espiritual y poético que daría fin a su tensa relación.



22



23

22. Richard Long, *A line made by walking*, 1969.

El artista británico es mundialmente conocido por su trabajo con la naturaleza, utilizando a menudo en sus obras elementos naturales.

23. Marina Abramovic & Ulay, *The great wall walk*, 1988.

La artista yugoslava explora en su obra la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente.

<sup>10</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 2002.

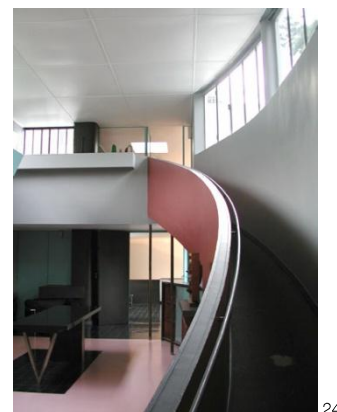
El acto caminar inquieta al hombre no sólo en la inmensidad del paisaje y el entorno urbano, sino también dentro del recinto donde habita. Entre 1923 y 1924, Le Corbusier propone en su *Maison La Roche*, una manera distinta de recorrer el espacio: la *promenade architecturale*<sup>11</sup>. Para esta residencia, el arquitecto inserta un mecanismo tanto innovador como dinámico: la rampa<sup>12</sup>.

La posibilidad que ofrece la rampa de poder andar continuamente, sin pausas, permite al hombre realizar un paseo predeterminado; andar por la hierba pisada. Vivir una experiencia cercana al cine, donde es posible subir, bajar, avanzar y retroceder sin parar.

La rampa ha sido utilizada desde entonces una y otra vez por diversos arquitectos, y es el principal protagonista del *Museo Niteroi* de Oscar Niemeyer (1907-2012) donde actúa como un brazo entre el espacio público y el espacio privado; disolviendo la dicotomía dentro / fuera y conjugándolos en una sola categoría: el espacio del hombre.

En este mismo país, Brasil, Francis Alÿs realiza en 1995 una caminata por el centro de Sao Paulo, uniendo poéticamente la galería y la calle; lo público y lo privado. El recorrido se realiza con una lata de pintura que tiene un pequeño agujero, dejando una tenue estela tras el andar del artista. La caminata comienza en la propia galería, continúa en el centro de la ciudad y vuelve horas más tarde al origen.

La misma acción será repetida en París en 2003.



24



25



26

24. Le Corbusier. *Maison La Roche*. 1923

25. Oscar Niemeyer. *Museo Niteroi* 2007.

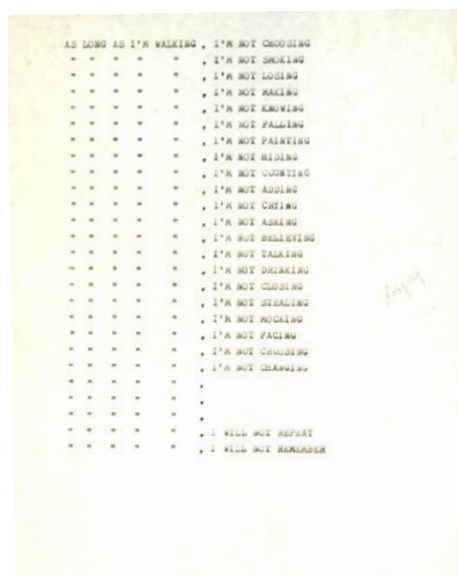
26. Francis Alÿs, *The leak*, 1995.

La obra consiste en un paseo con una lata perforada de pintura, que deja una estela de pintura tras su paso. La misma acción ha sido llevada a cabo en Sao Paulo, París y Gante.

<sup>11</sup> Paseo arquitectónico.

<sup>12</sup> TORRES, Carlos. En "Promenade architecturale", 2010.

## 1.2 FRANCIS ALÿS: AS LONG AS I AM WALKING



27



28

Durante años, una simple tableta de unicel con un texto escrito a tinta sobre ella, estuvo presente en el estudio de Alÿs, en la Plaza Santa Catalina, en la Ciudad de México, apoyada contra la pared.<sup>13</sup>

Nuevamente, el artista recurre al manifiesto, a la máxima que no podemos olvidar antes de salir de casa. Para Alÿs, el acto de andar es algo que va más allá de un placer; es más bien una rigurosa disciplina que imposibilita el desarrollo de acciones simultáneas: perder, hacer, elegir, fumar, conocer, caer pintar, ocultar, añadir, llorar, preguntar, hablar, beber, repetir.

El hecho de que su enunciación sea negativa, reafirma el deseo del artista por aceptar la ciudad como una materia prima que puede ser reciclada y reutilizada<sup>14</sup>; en lugar de añadir a ella estructuras, construcciones u objetos nuevos, el artista prefiere

27. Francis Alÿs. *As long as I am walking*. 1994

28. Francis Alÿs. Registro de la pieza *As long as I am walking*. 1994

<sup>13</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.

<sup>14</sup> MEDINA, *Ibíd.*, 2007.



extraer de ella objetos, residuos y datos para comprenderla. Acciones como *The collector* encontrarán eco en esta forma de actuar, en un intento por comprender la ciudad desde sus residuos y sedimentos.

### 1.3 JESÚS JIMÉNEZ: ENERGY TRACES

Nacido en Morelia, México, Jesús Jiménez (1978) ha estudiado y trabajado entre Londres y México, utilizando la fotografía, el video y recientemente la escultura como la parte medular de su trabajo.

Al ver la serie *Energy Traces* (2008), resulta inevitable recordar la línea creada por Long en los cuarentas, sin embargo, la obra de Jiménez habla de un acto mucho más personal: que el césped sea el testigo de la transformación medida de su energía.

Con su acto, el artista imprime en el paisaje su preocupación y su meta: dar una cantidad finita de pasos y quemar en consecuencia cierto número de calorías. El pasto en este caso actúa como el linezo, dispuesto a recibir el impacto del tránsito del hombre y es a su vez testigo mudo y percedero de un logro alcanzado.

En el texto que aparece junto a las obras, el artista manifiesta su 'voluntad por dar un millón de pasos para crear obras de arte'. El título de cada pieza contiene la dimensión de su esfuerzo: es la síntesis numérica de las calorías consumadas en el acto.

Al igual que en la obra de Alÿs descrita anteriormente, Jiménez utiliza el acto de andar no como un simple placer, sino como la herramienta que genera de una obra de arte.



## 1.4 FRANCIS ALÿS: WALKING A PAINTING

A Alÿs sin embargo no le basta el hecho de dejar una constancia efímera de su paso por la ciudad; para el artista es necesario sacar a pasear la pintura y confrontarla con el acontecer urbano. De este modo, el artista no es aquel que hace un cuadro y lo cuelga en el muro blanco de la galería, sino que funge también como tutor del cuadro, cuidándolo y enseñándole a andar por la selva de asfalto.

La vida agitada de las grandes ciudades parece haber devorado la figura del sereno y distraído paseante, aquel *flâneur* que Baudelaire describía en el siglo XIX: ese personaje que vagabundea sin rumbo por la ciudad, abierto a todas las posibilidades que la misma le ofrece. Alguien que observa mucho y participa poco de los acontecimientos urbanos.

Ciudades como Tokio, Shangai, Sao Paulo, Nueva York, París o México sustituyen hoy día la añoranza por la crudeza. Todo parece suceder en un presente inmediato, sin lugar para la nostalgia.<sup>15</sup> Ante tal panorama, es fundamental llevar a la calle una cierta dosis de arte; sacar a pasear la obra de arte y contaminar con ella a la ciudad.



29. Jesús Jiménez. *Energy trace*, 421 calorie circule. 2009.

30. Jesús Jiménez. *Energy trace VIII*, 56 calorie infinite trace. 2009.

31. Francis Alÿs: *Walking a painting*. 1994.

<sup>15</sup> FERGUSON, Russell. "Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs", 2007.

En *Walking a painting*, Alÿs trata de extender el verbo caminar a sus propias pinturas, como si la obra misma tuviera esa necesidad tan humana de dar un paseo, salir, enfrentarse con el mundo, tropezarse, cruzar la calle, sentarse en la plaza, y regresar a casa al anochecer para dormir:

“Una pintura está colgada en un muro de la galería. Cuando la galería abre sus puertas a sus clientes, el portador lleva la pintura al exterior y camina por la ciudad. Al caer la noche y al aproximarse el horario de cierre de la galería, el portador devuelve la pintura a la galería y ésta es cubierta con un velo para que duerma.

La misma acción se repite al día siguiente.”<sup>16</sup>

- Francis Alÿs, 2002

## 1.5 NACHO LÓPEZ: LA VENUS SE VA DE JUERGA

La acción de sacar el arte a la calle es un ejercicio que Ignacio López Bocanegra -mejor conocido como Nacho López- (1923-1986), una de las figuras más destacadas en el periodismo fotográfico de México en el siglo XX, había explorado a mediados del siglo pasado.

A pesar de haber vivido en un tiempo donde se producían las imágenes de un México exótico, él prefirió fotografiar a la gente común de la Ciudad de México sobre la élite política y social.

---

<sup>16</sup> AA. VV., *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

Si bien, su principal trabajo fue el fotoperiodismo, López fue pionero en desarrollar el foto-ensayo; situaciones construidas por el propio fotógrafo, obteniendo fotografías de sucesos espontáneos en medio de la vida diaria de la ciudad capital.

Para el foto-ensayo titulado *La Venus se va de juerga* (1953), López fotografió a un sujeto de apariencia humilde que pasea por las calles de la Ciudad de México con un maniquí desnudo: su Venus.

Así, el fotógrafo provocó situaciones particulares al llevar a su musa de la escuela a la cantina, subirla al transporte público o ir de compras al mercado, creando reacciones insólitas entre los transeúntes en un acto cercano al performance que quedó inmortalizado en una serie de magníficas fotografías en blanco y negro. Al igual que en el paseo que Alÿs realiza con una pintura bajo el brazo, el intento de López es el de infiltrar el arte en la vida diaria.



32 a 35

32 a 35. Nacho López, de la serie *La Venus se va de juerga*, 1953.



**2. MEMORIZE THE ODYSSEY [MEMORIZAR LA ODISEA]**

“El olvido es más tenaz que la memoria.”

-Salvador Elizondo (1932 – 2006) | Escritor, traductor y crítico mexicano.

## 2.1 MEMORIA Y OLVIDO

Recordar el pasado es aquella capacidad propia de la memoria. Alÿs deja patente en el segundo punto de su manifiesto, su interés por el recuerdo. ¿Qué recordamos? Y ¿Cómo lo recordamos?

El segundo de sus enunciados reza: “memorizar la Odisea” ¿Será posible memorizarla? La *Ilíada* y la *Odisea*, al igual que muchas de las epopeyas griegas, fueron compuestas sin la ayuda de la palabra escrita, siendo transmitidas oralmente durante siglos por los aedos,<sup>17</sup> que recitaban el poema de memoria alterándolo consciente o inconscientemente, nutriéndolo así con la imaginación y el aporte de cada aedo.

Dado que era la tarea de los aedos memorizar la *Odisea*, Homero recurre a la utilización de rimas bien estructuradas en cada canto; así como a la repetición de pasajes enteros a lo largo de toda la obra, en una constante ambigüedad entre el texto nuevo y el texto repetido para de esta forma facilitar la memorización del texto.

36. Francis Alÿs: Vista de la exposición *Fabiola*. 2012.

---

<sup>17</sup> Artista que cantaba epopeyas acompañándose de un instrumento musical. Según los especialistas homéricos modernos, aedo es usado también como una de las denominaciones técnicas para una poética épica oral en la tradición a la que pertenecen la *Ilíada* y la *Odisea*. DOODS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, 1999.

Italo Calvino (1923 – 1985) en *Las odiseas en la Odisea* comienza por preguntar: ¿Cuántas odiseas contiene la Odisea?<sup>18</sup> Son infinitas las historias que el propio libro contiene al ser en sí mismo una recapitulación de peripecias que tuvieron que ser libradas para que éste exista; algo muy cercano a la travesía que hace Odiseo hasta su destino final: Ítaca.

Cada vez que era contada la Odisea de manera oral una gran cantidad de información se perdía, pero otra nueva se incorporaba a la historia, como si siguiera los principios de la *Ley de conservación de la masa* pronunciada por el químico y biólogo francés Antoine Lavoisier (1743-1794) en 1785: “En un sistema cerrado, nada se crea, nada se destruye, todo se transforma”

Un ejemplo muy claro de la paulatina pérdida de información mediante la transmisión oral, y la consecuente adición de nueva información por parte de quien interpreta el mensaje sucede en *El Rinoceronte de Durero*; un grabado del artista Alemán Alberto Durero, realizado en 1515<sup>19</sup>.

Dicha obra, está basada a su vez en la descripción escrita y un conciso boceto realizado por un artista desconocido de un rinoceronte vivo<sup>20</sup> que había llegado a Lisboa a principios de 1515. A finales de ese mismo año, el rey de Portugal, Manuel I, envió el animal a Italia como un regalo al Papa León X, pero el rinoceronte murió al naufragar el barco que lo transportaba a principios de 1516. No se volvería a ver un rinoceronte vivo en Europa hasta 1579.

---

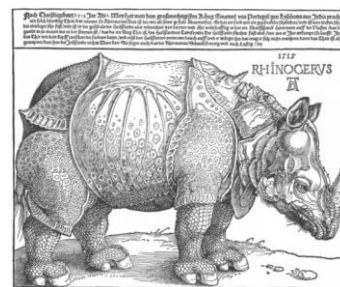
<sup>18</sup> CALVINO, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, 1983.

<sup>19</sup> Analogía sugerida por el Doctorando Héctor Bazán.

<sup>20</sup> Presumiblemente el primero ejemplar visto en Europa desde los tiempos del Imperio Romano.



Durero nunca vería al rinoceronte real y se basó en las descripciones del predecesor; sin embargo, el grabado de Durero cobró gran popularidad y fue copiado en muchas ocasiones durante los tres siglos siguientes, y llegó a ser considerado una representación fiable de un rinoceronte hasta finales del siglo XVIII.<sup>21</sup>



37

En la obra *Fabiola*, Alÿs se interesa por la forma en que diversos artesanos han re-interpretado y modificado una sola pintura a través del tiempo: *Fabiola con velo rojo*. Melanie Smith y Rafael Ortega fragmentan la iconografía de la historia de México a través de una coreografía multitudinaria; y Eduardo Abaroa reconstruye el paisaje de Stonehenge con casetas sanitarias en la azotea de un edificio de estacionamientos en la Ciudad de México.

## 2.2 FRANCIS ALÿS: FABIOLA

*Fabiola* es el título de una colección conformada por más de 300 obras que el propio Alÿs ha reunido desde 1993 hasta la fecha.

El artista, en su deambular por los mercados de pulgas de México y Europa, encontró innumerables copias artesanales de una mujer vestida de rojo, que con el tiempo pudo identificar: se trataba de la pintura titulada *Fabiola con velo rojo*, del artista francés Jean-Jacques Henner, que había sido presentada en el Salón de París en 1885. Curiosamente la pieza original se encuentra actualmente desaparecida, y sólo se conserva el boceto previo, que es resguardado por la Casa Museo Jean-Jacques Henner, en París.<sup>22</sup>



38

37. Alberto Durero: *Rinoceronte*. 1515.

38. Jean-Jacques Henner. *Fabiola con velo rojo*, 1885.

<sup>21</sup> BEDINI, Silvano. *The Pope's Elephant*, 1997.

<sup>22</sup> GALLEGOS, Adriana, "Francis Alÿs y los 300 rostros de Fabiola", 2009.



*Fabiola con velo rojo* es en realidad la iconografía de la Santa Fabiola, o la también llamada Fabiola de Roma. Se acostumbra pintar su rostro de perfil con la mirada hacia el lado izquierdo del lienzo y un manto rojo que cubre su cabello y cae suavemente por sus hombros. Es esta sencillez en la composición de la obra, la que ha facilitado su enorme reproducción por copistas y aficionados a la pintura.

Cientos de personas anónimas han copiado una y otra vez la imagen, incluso han superado la técnica del óleo para producir réplicas bordadas, pintadas sobre terciopelo, elaboradas con semillas de colores o vueltas bajorrelieve en madera.

Al encontrarnos de golpe con todas las copias, se inician las reflexiones en torno al objeto único, prototípico, contra la noción de réplica y reproducción; resultando una copia que ha sido nutrida con el paso del tiempo por la imaginación de los anónimos.

¿Cuántas odiseas contiene la *Fabiola*? Al exhibir los tres centenares de *Fabiolas*, Alÿs exhibe también sus propias odiseas y la capacidad del hombre por re-inventar de trescientas maneras diferentes un mismo modelo.

## 2.3 FRANCIS ALÿS: SET THEORY

Inspirándose en el poder comunicativo que tienen los anuncios callejeros que fortuitamente se encuentran en el Centro Histórico de la Ciudad de México; Alÿs intenta romper sus propios métodos de trabajo al incorporar en su pintura la fuerza de la iconografía encontrada en los anuncios callejeros y el trabajo en equipo con el que son creados.



39



40

39. Francis Alÿs: Vista de la exposición *Fabiola*. 2012

40. Anónimo. *Fabiola*. Fecha desconocida.

En la serie de pinturas *Set Theory* [Teoría de conjuntos], Alÿs pasa del boceto en papel a pequeños cuadros donde se combina un personaje con traje y un mueble, u objeto pequeño que somete al protagonista. Estas pinturas son registros al óleo de las intervenciones urbanas que el artista realizó previamente en las calles del Centro Histórico con la ayuda de espontáneos y transeúntes, en actos similares a los que el artista austríaco Erwin Wurm (1954) realizara desde finales de 1980 con sus *Esculturas de un minuto*.

Una vez que el primer tiraje de pinturas estuvo terminado, Alÿs encargó a distintos pintores amigos, producir copias ampliadas de sus originales, aceptando e incorporando los elementos que añadiría cada pintor.

A su vez, el resultado logrado en el paso anterior, fue utilizado como base para una nueva generación de copias que realizaron diversos rotulistas, obteniendo una nueva cantidad de imágenes que crecieron en función de la demanda del mercado. La intención subyacente detrás de este proceso colaborativo era trabajar en contra de la idea de la pintura como objeto único, haciendo más difusa la línea entre el modelo, la copia, y la copia de la copia; llegando incluso a copiar sus propios modelos bajo la influencia de las versiones resultantes.

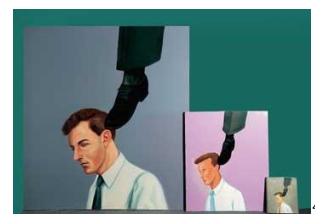
Alÿs demuestra nuevamente con este trabajo que la materia no se crea ni se destruye, sino que se encuentra en un constante proceso de transformación, al obtener un resultado que parte del



41



42



43

41. Autor desconocido. Rotulista elaborando un anuncio publicitario en México. Fecha desconocida

42. Francis Alÿs. Vista de las diversas versiones de las pinturas de Alÿs, en colaboración con Juan García y Emilio Rivera. 1996.

43. Francis Alÿs en colaboración con Juan García y Emilio Rivera. *Set theory*. 1996.

trabajo del otro. Parafraseando a Parménides: nada surge de la nada

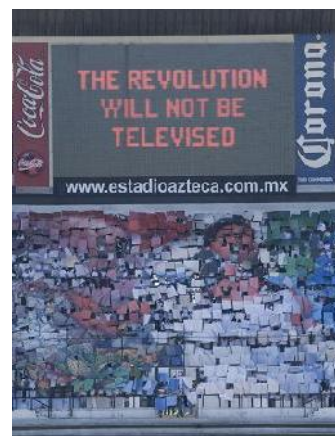
## 2.4 MELANIE SMITH Y RAFAEL ORTEGA: PROEZA MALEABLE

Aunque Melenie Smith nació en Inglaterra en 1962, ha sido adoptada como mexicana desde 1989, no sólo con el acto de la nacionalización, sino al involucrar en su práctica artística la circunstancia mexicana, implicando en su trabajo la vida diaria y la cultura del México contemporáneo.

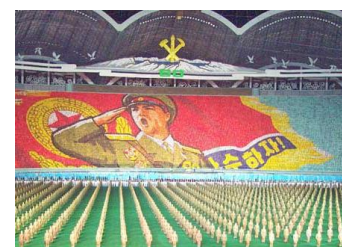
Ejemplo de ello es la pieza *Proeza Maleable*, realizada en 2010 con la colaboración con Rafael Ortega (1965), y con la que representara ese mismo año a México en la Bienal de Venecia. Un año particularmente significativo para México al celebrarse los 200 años de la Guerra de Independencia y los 100 años de la Revolución Mexicana.

*Proeza Maleable* es un performance llevado a cabo en el Estado Azteca y el discurso aborda la fragmentada memoria del México histórico. La obra presenta a 3,000 estudiantes de escuelas públicas dentro del estadio, sosteniendo cartulinas que se articulan para formar mosaicos que componen cuadros del imaginario nacionalista mexicano, la cultura popular y la historia del arte.

Formalmente, la pieza evoca a los espectáculos de mosaicos en masa como el Festival Arirang de Corea del Norte, que sirven para legitimar a regímenes autoritarios a través de lo que pareciera ser un espectáculo inocente y muy preciso de coordinación.<sup>23</sup>



44



45

44. Malanie Smith y Rafael Ortega: *Proeza Maleable*, 2010.

45. Autor desconocido. Festival Arirang, Corea del Norte. Fecha desconocida.

<sup>23</sup> Okón, Helena. "La cosa rosa. Meliane Smith en la Bienal de Venecia", 2011.

Para que el resultado sea el deseado, los 3,000 estudiantes deben memorizar la coreografía que producirá la imagen inocua de La Patria, el ángel de la Independencia, el enmascarado de plata o alguna pieza de arte prehispánico. Aunque el acto es en realidad muy sencillo, las imágenes resultan imperfectas, fuera de toda coordinación debido al informalismo y a la falta de coordinación presentada por los escolares, evidenciando al mismo tiempo la precaria organización del mexicano y su escasa memoria histórica.



46

En vez de ofrecernos el marcador del juego en la pantalla luminosa, los artistas proyectan la lapidaria frase “La revolución no será televisada”, haciendo hincapié en la urgente necesidad de apagar el televisor y comenzar a construir una sociedad más organizada para lograr una próxima revolución.

## 2.5 EDUARDO ABAROA: OBELISCO ROTO / STONEHENGE

El artista y escritor mexicano Eduardo Abaroa (1968) transita los campos de la escultura, la instalación y el arte para sitio específico. La estrategia de Abaroa consiste en interpretar, reproducir y re-utilizar obras que han sido realizadas por otros artistas; o bien, jugar con el patrimonio cultural y la memoria colectiva, como es el caso de *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)* y *Stonehenge sanitario (solsticio de otoño)*.



47



48

El primer ejercicio consistió en elaborar una réplica del *Obelisco Roto* de Barnett Newman (1905 – 1970) utilizando materiales característicos de los mercados ambulantes, como lona plástica y el acero, llevando lo sublime de la escultura original al

46. Malanie Smith y Rafael Ortega: *Proeza Maleable*, 2010. (detalle)

47. Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*, 1993.

48. Barnett Newman, *Broken obelisk*, 1963.



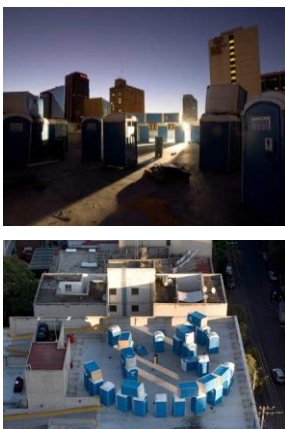
espacio regido por el comercio informal y el espíritu nómada que distingue al ambulante.

Si para Newman, el obelisco significa la pieza inmaculada que habita dignamente el prístino espacio museístico; para Abaroa su obelisco es el intento por sacar a pasear el arte, desmitificando la obra y acercándola a un público totalmente diferente, lejos de los escaparates y los reflectores.

El hecho de que la pieza de Abaroa haya sido construida con materiales próximos a los utilizados en un mercado, le otorga a la obra un carácter doméstico, familiar; incluso pareciera que la piratería ha llegado hasta el mundo del arte, ofertando un obelisco similar al de Newman, a un precio más bajo listo para intervenir el paisaje que el comprador elija.

Años después, Abaroa re-construyó *Stonehenge* en la azotea de un edificio de estacionamientos en la Ciudad de México, utilizando para ello cabinas sanitarias. Abaroa continúa con ese intento de des-sacralizar las obras de arte consagradas, y en este caso vuelve banal lo que milenariamente ha sido sinónimo de culto.

49 a 51. Eduardo Abaroa. Vista de la instalación *Stonehenge sanitario*. 2007



En ambos casos el artista logra trasladar la pureza del arte a la crudeza de la urbe. Para Abaroa el arte no acontece dentro de un museo, sino en los espacios públicos como la azotea de un edificio o las calles improvisadas de un mercado ambulante.



**3. BUY MILK [COMPRAR LECHE]**

“(...) los almacenes y las tiendas son alarde de multitudes que así llegan a comprar al puro fiado porque está la cosa que arde, al banco llegan nada más para sacar (...)”

-Salvador “Chava” Flores (1920 – 1987) | Compositor y cantante mexicano.

### 3.1 LA CIUDAD Y EL MERCADO

Una de las actividades fundamentales de todas las civilizaciones es el comercio. Requiere infraestructuras de transporte para mercancías (puertos, estaciones, aeropuertos, almacenes), locales donde presentar los productos, y un destinatario final: el cliente.

La plaza ha sido siempre el centro neurálgico de la actividad comercial, tal como sucede en el caso del ágora griega. Los más importantes de la antigüedad fueron los de Trajano en Roma, creados por Apolodoro de Damasco, que durante siglos fueron el centro de la vida comercial, política, judicial y religiosa de la ciudad.<sup>24</sup>

En el México Antiguo, probablemente una de las imágenes que más sorprendió a los conquistadores Españoles durante la conquista de México-Tenochtitlán, fue la del vasto y concurrido mercado de Tlatelolco.

Bernal Díaz del Castillo relata en sus crónicas la admiración que les causó ver el buen orden que guardaba el gran mercado, dividido por secciones según el tipo de producto, tan como sucede hoy en día en los supermercados. Más aún, en los antiguos



53

52. Francis Alÿs, de la serie *Ambulantes*, 1992-2006.

53. Autor desconocido. Mercado de Trajano, en Roma. Fecha desconocida.

<sup>24</sup> Busagli, Marco, *Comprender la arquitectura*, 2004.



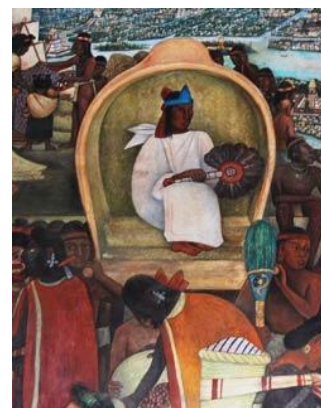
mercados existía una autoridad que resolvía cualquier conflicto de tipo comercial entre vendedores y compradores.<sup>25</sup>

La moneda corriente era el cacao, aunque también se realizaba el intercambio de productos, conocido como “trueque”, en un intenso ir y venir de mercancías provenientes de todas las latitudes del imperio azteca.

Actualmente, los mercados tradicionales siguen teniendo una gran importancia comercial y cultural para los mexicanos, por ejemplo, aún subsisten los *tianguis* (mercado en lengua náhuatl), cuya historia se remonta a la época prehispánica. Estos mercados callejeros se establecen en diferentes puntos de las ciudades durante la semana y se trasladan según su itinerario de venta. A ellos se acude para comprar los insumos diarios o para comer antojitos mexicanos. En estos sitios puede encontrarse casi cualquier curiosidad, como es el caso de los tianguis que funcionan como *mercados de pulgas*.

Este tipo de mercados suele situarse en lugares públicos y los puestos están hechos a base de lonas y estructuras metálicas desmontables sobre los que se colocan tablas a modo de mostrador. Son innumerables los productos que pueden ser adquiridos en estos mercados, desde alimentos, prendas de vestir, plantas, productos para el hogar, artículos religiosos y un largo etcétera.

Al sureste del Centro Histórico de la Ciudad de México, es particularmente interesante asistir al Mercado de Sonora, un mercado especializado en la venta de plantas medicinales y todo lo que tiene que ver con la herbolaria mexicana. A su vez, el mercado



54



55



56

54. Diego Rivera. *El mercado de Tlatelolco*, 1942.

55. Autor desconocido. Panorámica de los mercados ambulantes en México. Fecha desconocida.

56. Autor desconocido. Productos esotéricos que pueden ser adquiridos en el Mercado de Sonora. Fecha desconocida.

<sup>25</sup> MURILLO, Kiev, “Los mercados tradicionales de México”, 2010.

está cargado de misticismo, pues aquí se puede obtener prácticamente cualquiera de los artículos utilizados por los curanderos y los brujos, desde velas y pócimas para hacer volver al ser amado, hasta esencias y hierbas para curar el famoso “mal de ojo”.

Es tal la fama del mercado de Sonora, que no sólo atrae a clientes, sino incluso a turistas, al ser promovido en diversas guías turísticas, ya que las hierbas y los artículos mágicos que aquí se venden están estrechamente relacionados a las prácticas religiosas y mágicas de la medicina tradicional mexicana.

Francis Alÿs, Minerva Cuevas y Miguel Monroy han abordado en sus obras cuestiones económicas y políticas que reflejan una visión de la actual sociedad mexicana.

### 3.2 FRANCIS ALÿS: TRUEQUE

En medio de la crisis económica y financiera que sacudió a México entre 1994 y 1995, y ante la depresión de la demanda de los consumidores, la desconfianza en la moneda nacional y la falta de liquidez hizo que el trueque se reactivara como método económico. En los anuncios de los diarios, y en una multitud de letreros callejeros de la época, era posible encontrar ofertas de permutas de lo más variado, incluso era posible intercambiar un trabajo por otro.

El hecho de que se volviera a utilizar el trueque como una forma de re-activar la economía ponía en evidencia la fragilidad del capital y el poder de improvisación con el que el mexicano, utilizando el ingenio como arma ante la adversidad.

En *Trueque*, Alÿs puso a prueba la vigencia del intercambio: armado con una cámara fotográfica se dirigió a una estación de metro y durante un día entero, se ocupó de intercambiar objetos sucesivamente con los pasajeros. Alÿs empezó ofreciendo sus gafas de sol, pero por sus manos pasaron toda clase de artículos, incluso zapatos, sombreros, lámparas, hasta terminar con una bolsa de cacahuates.

“En un principio existe una situación en donde se cruzan una multitud de personajes.

El protagonista entra en esta situación con un objeto.

Intercambia su objeto por otro. Así empieza una cadena de trueques en donde cada objeto es a su vez intercambiado hasta el final de su visita.

El protagonista se va con el último objeto.”<sup>26</sup>

Francis Alÿs, 1995

Posteriormente, Alÿs ha aplicado el mismo principio de trueque en ferias de arte, abriendo la posibilidad de aceptar diversos objetos como forma de pago para su obra.



57. Francis Alÿs. *Trueque*. Registro de los diversos objetos intercambiados, 1995.

<sup>26</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.

### 3.3 FRANCIS ALÿS: POLÍTICA DEL ENSAYO

En 2004, Francis Alÿs monta un set para la obra *Política del ensayo* (2004), donde aparece una *stripper* y un pianista; mientras que el artista graba la escena con una videocámara casera en mano.

La obra, con una duración de 30 minutos, muestra a un pianista que ejecuta una melodía y a una *stripper* que se quita paulatinamente la ropa al compás de la música que es interpretada; pero, como si se tratara de un *coitus interruptus*, cada vez que el pianista detiene a voluntad la música, la bailarina también interrumpe su baile e incluso retrocede su desvestir. El video finaliza con el despojo de la vestimenta por parte de la bailarina. La banda sonora del filme lo constituyen las reflexiones de Cuauhtémoc Medina, crítico y curador Mexicano en torno a la crisis económica actual.

*Política del ensayo* puede leerse bajo la mirada del comercio del cuerpo, mismo que alcanza en ciertas ocasiones un valor monetario, pero es el valor del ensayo lo que hace particularmente interesante esta pieza.

El hecho de que la pieza sea un constante postergar, muestra que lo que realmente quiere el espectador es precisamente mantener un grado de excitación, y no realmente llegar a un clímax, sino mantenerse excitado. Un reflejo de la vida en América Latina donde no se busca llegar a un lugar determinado, sino vivir en un estado permanente de excitación.

En esta obra se ve claramente reflejado el interés del artista por utilizar el tiempo como materia prima; idea que es abordada en

diversas acciones como *Paradojas de la praxis I*, *Cuentos patrióticos*, o *Re-enactments*. En esta pieza el artista sale de la escena y deja como protagonista a la bailarina y al pianista quienes van y vienen a través del tiempo; incluso pareciera que es el artista tiene un mando a distancia con el que puede controlar el ensayo, y por lo tanto, el tiempo.

Precisamente una de las características de la modernidad es que ya no se sabe lo que es el trabajo: el trabajo como la producción que tiene relación con la creación de un objeto definitivo y permanente. Lo que en cambio tenemos es una constante reproducción, un ensayo que es la labor cotidiana para mantener un sistema económico que siempre está desechando el producto.<sup>27</sup>



58

### 3.4 MINERVA CUEVAS: MEJOR VIDA CORP.

La catástrofe económica de 1994 - 1995 fue también el colapso de los llamados "sacrificios sociales" (el control salarial, el desmantelamiento de la propiedad pública y el fin de la economía nacional), impuestos por la demagogia del mejoramiento de niveles de vida que habían llevado al desempleo generalizado.



*Por una interfase humana*

59

58. Francis Alÿs. Fotogramas de *Política del ensayo*, 2004.

59. Minerva Cuevas. Logo de la empresa *Mejor Vida Corp.*, 1998.

<sup>27</sup> Medina, Cuauhtémoc. *El espectro rojo*, 2010.

En 1998, Minerva Cuevas (1975) crea *Mejor Vida Corp.*; una empresa que tiene como su sede física un despacho de la Torre Latinoamericana, ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

*Mejor Vida Corp.* es un intento por sabotear el propio sistema capitalista, distribuyendo productos y servicios gratuitos, tales como: credenciales internacionales de estudiante a cualquiera que lo solicite, píldoras anticonceptivas, cartas de recomendación o etiquetas con códigos de barras para sobreponerlas a los alimentos del supermercado y hacerlos más baratos.<sup>28</sup>

El proyecto liderado por Cuevas brinda cierta esperanza al desesperanzado panorama social y económico del México actual. Una corporación que opera a la manera de Robin Hood al ayudar a los que más lo necesitan, sin ánimos de lucro, al ser siempre gratuitos los productos que su empresa oferta.

Cuevas asume desde la postura de artista un papel de agente político en activo, proponiendo experimentos culturales desarrollados en el espacio público de un país como México, donde son notorias las desigualdades sociales y económicas.

### 3.5 MIGUEL MONROY: EQUIVALENTE

La obra de Miguel Monroy (1975) altera sistemas cotidianos para ponerlos en conflicto con ellos mismos. A través de un falso equilibrio, produce un auto boicot que resulta en una metáfora de lo



60

60. Minerva Cuevas. *Credencial de Estudiante expedida por Mejor Vida Corp.* (1998)

<sup>28</sup> ALMELA, Ramón. "Diseño y activismo social como arte en Minerva Cuevas", 2002.

absurdo<sup>29</sup> que parece muy cercana a la espera del Godot de Beckett.<sup>30</sup>

*Equivalente* (2005) es la acción de cambiar mil pesos mexicanos (cerca de 60 Euros) a dólares, y posteriormente cambiar los dólares a pesos mexicanos. El acto finaliza cuando la comisión cambiara desaparece el capital.

El testimonio físico de la obra son los ciento diez recibos enmarcados de las distintas casas de cambio que evidencian la paulatina pérdida de la moneda.

Todo el dinero ha desaparecido y quedó excluido del uso destinado al mismo: el pago de bienes, servicios u obligaciones. Es el propio dinero (interés) el que se ha devorado a sí mismo (capital), tal como lo haría un gusano nemertino, que al no encontrar alimento, se ingiere a sí mismo hasta saciarse.



61 y 62

61. Miguel Monroy. *Equivalente*. (2005).

62. Miguel Monroy. *Equivalente*. (2005). Detalle.

<sup>29</sup> GERBER, Verónica. "Empate aleatorio", 2010.

<sup>30</sup> BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, 1986.





**4. STEAL THE DOG [ROBAR EL PERRO]**



“Cada ciudad con 800 mil o un millón de habitantes,  
genera su propia zona prescindible,  
compuesta por esa “gente sin oficio ni beneficio”,  
en el filo de la navaja entre la sobrevivencia y el delito.”

-Carlos Monsiváis (1938-2010) | Escritor mexicano.

## 4.1 USURPAR LA CIUDAD

Si echamos una mirada al trabajo de Alÿs, encontraremos con frecuencia la referencia al perro callejero, al grado de ser éste el protagonista de su Tesis de Arquitectura, defendida en Venecia en 1985.

Tal es su complicidad con estos seres que el propio artista quiso instalarse en una ciudad repleta de perros. En el año 2003 se calculaba que vivían unos 3 millones de perros en las calles de la Ciudad de México.<sup>31</sup>

Pareciera que el perro es una especie de *alter ego*; es un ser que deambula por la ciudad con una libertad incluso mayor que la del hombre: un perro puede estirarse y acostarse bajo la sombra, mientras que el hombre se encuentra condicionado a ciertos límites sociales que le impiden darse el lujo de recostarse en el lugar que le plazca.

El perro callejero es también un parásito, un usurpador de la ciudad que día a día se gana su pan saqueando la ciudad que lo hospeda. No están tan lejos de este actuar los más de tres mil vagabundos que en 2011<sup>32</sup> sobrevivían en la Ciudad de México.



64

63. Francis Alÿs *The collector*. 1992.

64. Francis Alÿs. De la serie *sleepers*. 1999-2006

<sup>31</sup> DISERENS, Corinne. “La corte de los milagros”, 2004.

<sup>32</sup> Datos obtenidos del 3er. Censo de población en calle, 2010-2011.

Curiosamente, en la serie fotográfica *Sleepers* (1999-2006), Alÿs registra con su cámara tanto a personas como a perros callejeros durmiendo, tomando sistemáticamente un punto de vista rasante a nivel del suelo.

Más que un registro de la pobreza, Alÿs documenta el uso privado de la calle, opuesto a la visión que le destina la función pública de tráfico. Que los durmientes puedan ser indistintamente personas o animales habla de la resistencia a la creciente obsesión del control cívico.

La falta de ingresos y empleo ha llevado a estas personas a hacer de la calle su hogar, consumiendo en muchos casos diversos tipos de drogas y llegando al extremo de ejercer la delincuencia a costa de su supervivencia. Se trata, como menciona Monsiváis de un sector de la población que parece estar excluida de los estratos sociales y que no tiene oficio ni beneficio, balanceándose en la delgada línea que separa el delito de la supervivencia.

La videoinstalación *A propósito* realizada en 1997 por Miguel Calderón (1971) y Yoshua Okón (1970) abrió debates en torno a la moralidad del robo y la práctica artística, en un contexto que sólo podría ser el del México convulsionado de finales de los noventas.

La instalación presentada por los artistas en aquella ocasión estaba conformada por 120 auto-estéreos que acompañaban una proyección en *loop* de Calderón rompiendo la ventana de un coche para robar el estéreo mientras Okón lo documentaba. Los artistas robaron un auto-estéreo y los otros 119 fueron comprados en el mercado negro.



65



66

65. Francis Alÿs. De la serie *sleepers*. 1999-2006 (díptico).

66. Yoshua Okón y Miguel Calderón, Fotogramas del video *A propósito*, 1997.

Como tantos otros ciudadanos, los artistas habían sido víctimas de este tipo de hurto a sus vehículos. A *propósito* se convirtió en una provocación para el espectador que se vio confrontado ante sensaciones de atracción / admiración; rechazo / reprobación frente a la obra.

Se trata de un comentario audaz e incluso ofensivo hacia la realidad del entorno inmediato: el robo y el mercado negro como sostén fundamental de la economía de demanda y oferta de la Ciudad de México.<sup>33</sup>



67

Desde otro frente, Francis Alÿs ha analizado la Ciudad de México desde el hurto, ideando mecanismos para atraer residuos y analizarlos. Los objetos existentes en la calle pueden hablar mucho de la ciudad que los contiene; así, en 1994, invitado a participar en la V Bienal de la Habana, Alÿs crea unos *Zapatos magnéticos*, que de la misma forma que lo hace *The collector*, atraen los residuos metálicos que están sueltos por la ciudad.

De manera paralela, Gabriel Orozco exhibe en Berlín una colección de *hallazgos y detritos* que el mar ha devuelto al hombre como producto de las corrientes oceánicas; mientras que *Piedra*



68

67. Yoshua Okón y Miguel Calderón, vista de la instalación *A propósito*, 1997.

68. Francis Alÿs. *Zapatos magnéticos*. Cartel de la participación de Francis Alÿs en la V Bienal de la Habana 1994.

<sup>33</sup> RAGASOL, Tania, "A propósito". En *Código DF*, 2010.

*que cede* es el *alter ego* del artista que se adapta a la forma de la ciudad en que habita.

#### 4.2 FRANCIS ALÿS: THE COLLECTOR

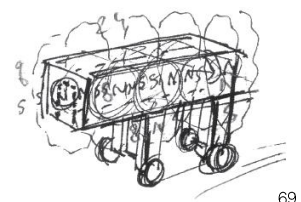
En 1990, Alÿs diseñó un experimento urbano: se trataba de crear un juguete (perrito magnetizado) que recogería a lo largo de sus paseos trozos de metal abandonados en el asfalto: clavos, alambres, herrumbre, corcholatas, hasta crear una especie de segunda piel.

El intento de Alÿs en su obra *The Collector* es el de introducir un parásito urbano como el héroe anónimo de una resistencia ante la modernización, propagando rumores en el tejido urbano a través de paseos entendidos como instrumentos de la operación artística.<sup>34</sup>

Parece ser que la conclusión de Alÿs va en contra de su profesión como arquitecto y urbanista, evitando añadir materia a una entidad urbana ya saturada; introduciendo en cambio, una leyenda urbana que redefine la comunidad para sus habitantes. Si en la Ciudad de México ya no cabe un solo alfiler, es mejor idea sustraerlos. En vez de llenar la ciudad con nuevas construcciones, es mejor abstenerse y desmontar.

*The Collector* evoca al pepenador que se gana la vida recogiendo desperdicios: y al perro, que opera de una forma oportunista en el espacio público.

Esta pieza es particularmente importante en el trabajo de Alÿs, ya que inserta una la leyenda urbana (el hombre paseando con un



69

69. Francis Alÿs, Boceto para *The Collector*. Fecha desconocida.

<sup>34</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.

perro magnetizado) que fue fabricada en colaboración con diversos talleres electromecánicos usuales, sentando la base para muchas otras colaboraciones similares.

La idea de cambiar a la ciudad por medio de “fábulas urbanas” se llevó a cabo entre 1991 y 1992 cuando Alÿs recorrió el primer cuadro del Centro Histórico con el perrito magnético, tomando prestado el imaginario de los mitos de la cultura popular.<sup>35</sup>



70

**“Ciencia visible.** (Imán) Un cuerpo que atrae el metal por medio de un campo de fuerza circundante producido por el movimiento de electrones en los polos positivo y negativo (sur y norte).

**Contexto.** Político en el sentido griego de *polis*, la ciudad como sitio de sensaciones y conflictos donde se extraen los materiales para crear ficciones, arte y mitos urbanos.

**Proceso.** Durante un lapso indeterminado, el colector magnetizado se pasea a diario por las calles, acumulando poco a poco un abrigo hecho de cualquier residuo metálico encontrado por el camino. Este proceso continúa hasta que el colector esté completamente cubierto por sus trofeos.”<sup>36</sup>

-Francis Alÿs, 1992

70. Francis Alÿs. Documentación de la acción *The collector*. 1990 - 1992.

<sup>35</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México*, 2007.

<sup>36</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.



#### 4.3: FRANCIS ALÿS: LOS SIETE NIVELES DE LA BASURA

En 1995, Alÿs ejecuta otro experimento urbano: abandonar siete pequeñas esculturas idénticas de bronce en contenedores de basura en diversas partes de la ciudad. A partir de entonces la labor del artista fue la de recorrer durante varios meses los mercados de pulgas hasta reencontrarlas.



71

El descubrimiento de Alÿs tras el experimento fue que la basura en la ciudad de México pasa por siete filtros desde primera persona que la recolecta, hasta el último que la pepeña. Siete momentos en que es escogida por una compleja red de recolectores que tratan de encontrar cuando pudiera ser valioso entre los desperdicios.

Tras meses de recorrer distintos mercados informales, la fe de Alÿs en la operatividad de los mismos rindió fruto: dos de los objetos reemergieron en los mercados de lo usado y estaban a la venta como curiosidades. Para documentar esta intervención, Alÿs compró de nueva cuenta las esculturas halladas.<sup>37</sup> Una acción similar a lanzar una botella en un mar de desperdicios.



72

71. Francis Alÿs. Escultura de bronce para *Los siete niveles de la basura*. 1995.

72. Francis Alÿs. Documentación de la acción: *Los siete niveles de la basura*. 1995.

En la parte inferior izquierda de la imagen, atrás de la línea de zapatos, es posible observar la escultura fallida de Alÿs, encontrada a la venta en un mercado informal.

"La noche del 4 de febrero de 1994 puse 7 esculturas de bronce fallidas, pero idénticas, en diferentes bolsas de basura y las arrojé en montones de desperdicios en 7 barrios de la ciudad de México. Durante días, meses y años deambulé por los mercados de pulgas de la localidad esperando

<sup>37</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.

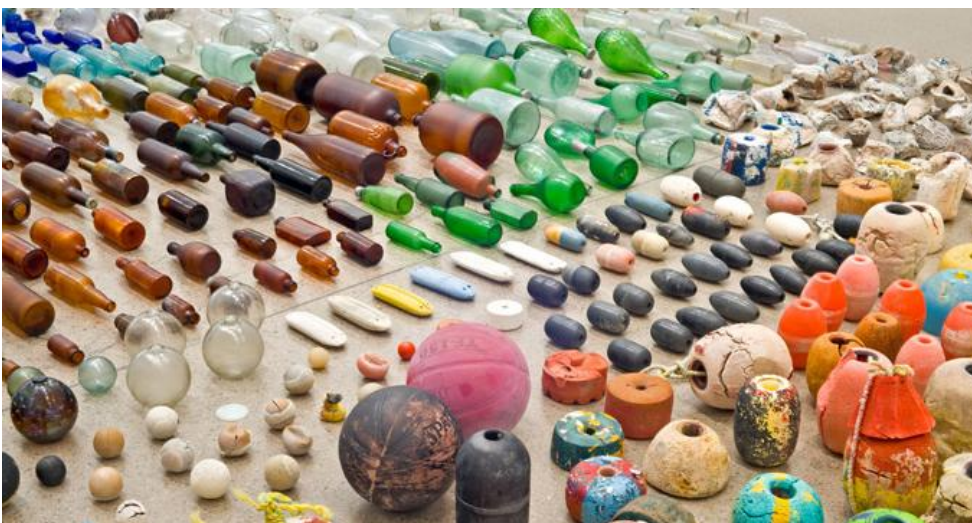
que resurgieran. Hasta ahora he encontrado 2 de las 7 piezas.”<sup>38</sup>

-Francis Alÿs, 1995

#### 4-4 GABRIEL OROZCO: HALLAZGOS Y DETRITOS

Como parte del proyecto *Asterisms*, el museo Guggenheim de Berlín invitó a Gabriel Orozco (1962) a realizar una instalación fotográfica y escultórica en la mencionada institución con sede en Alemania.

*Hallazgos y detritos* (2013) es el título de la exposición inaugurada en enero de 2013 que muestra una serie de objetos encontrados en Isla Arena, en la costa de Baja California Sur, donde llegan residuos comerciales a través del Océano Pacífico. Isla Arena, además de ser una reserva de vida salvaje, es también uno de los sitios que las ballenas usan para reproducirse y morir; no obstante, la zona se ha convertido con el paso del tiempo en un tiradero de desechos industriales.<sup>39</sup>



73. Autor desconocido. Vista de la instalación: *Hallazgos y detritos* en el Museo Guggenheim de Berlín.. 2013.

<sup>38</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.

<sup>39</sup> CÓDIGO “Gabriel Orozco en el Guggenheim de Berlín”, 2012.

Orozco ordena sus más de 1,200 hallazgos y detritos, como si se tratara de un taxonomista. La oscilación entre lo macro y lo micro, las huellas de la erosión y la recuperación de materiales mundanos son temas recurrentes en el trabajo de Orozco, recuperando en este caso los residuos que el hombre arroja al mar y éste a su vez, los devuelve al hombre.

#### 4.5 GABRIEL OROZCO: PIEDRA QUE CEDE

Durante los años noventa, Orozco deambula por diversas ciudades: Brasil, Nueva York, París, Ciudad de México. En sus caminatas, el artista busca materiales de desecho para ser re-interpretadas bajo su mirada, logrando instalaciones efímeras que terminan siendo fotografiadas, o bien expuestas directamente en la galería. Para Orozco, los gestos y las acciones simples y cotidianas pueden transformarse en obras de arte, basta imprimirles una óptica distinta.

En 1992, el artista creó una bola de plastilina de unos 70 kg de peso (aproximadamente el peso corporal del artista) que rodó por las calles de México. En el proceso, la suciedad, las marcas y los detritos hallados fueron incorporados involuntariamente a la superficie del material maleable.<sup>40</sup>



74

74. Gabriel Orozco.  
Documentación de la  
acción *Piedra que cede*.  
1992

<sup>40</sup> LANDINO, Patricia, "Gabriel Orozco, reinención del arte contemporáneo", 2006.



La obra recoge y registra fragmentos de realidad que muestran el paso de su existencia por el mundo, incorporando en su cuerpo todo lo que la ciudad le ofrece; inclusive la ciudad determina la forma que toma la piedra blanda (el habitante) después de un paseo ciudadano.

El fenómeno, temporal y reversible impreso sobre la superficie de la piedra blanda queda configurado a partir de los residuos que la realidad deja en la obra, así como del inevitable paso del tiempo en la vida diaria del hombre; tiempo definido por Cortázar como aquel bicho que anda y anda.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, 2008.



**5. WATHER THE PEACOCK [DAR DE BEBER AL PAVORREAL]**

“Desgraciadamente yo no tuve quien me contara cuentos;  
en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente,  
uno es un extranjero ahí.”

-Juan Rulfo (1918 – 1986) | Escritor, guionista y fotógrafo mexicano.

## 5.1 EL ASUNTO DE SER EXTRANJERO

En la simplicidad de la idea radica su fuerza: enviar un *Embajador* como suplantador de la identidad del artista, en medio de uno de los escenarios más importantes y rimbombantes del mundo del arte contemporáneo hoy día: La Bienal de Venecia.

El *Embajador* fue una pieza que consistía en un pavorreal vivo que paseaba agarrado de una correa por los espacios aledaños al Arsenal, con un aire de excentricidad y arrogancia. Esta ave, vestida con su elegante plumaje, es el representante perfecto de un artista que no desea estar en medio del espectáculo que supone una de las plataformas más importantes del arte actual en el mundo.

La pieza que enviara en 1993 Gabriel Orozco a la Bienal de Venecia es, al igual que el pavorreal de Alÿs, un fuerte cuestionamiento hacia la legitimidad y las convenciones de la obra artística. En aquella ocasión, Orozco representó a México enviando una *Caja de zapatos vacía* (1993), una singular pieza que hasta la fecha sigue causando polémica. Para el autor, “La caja de zapatos es una pregunta en sí, es un recipiente vacío para ser llenado”.<sup>42</sup>



76

75. Francis Alÿs, Documentación de la acción *The ambassador*. 2001.

76. Gabriel Orozco *Caja de zapatos vacía*. 1993.

<sup>42</sup> LANDINO, Patricia, “Gabriel Orozco, reinención del arte contemporáneo”, 2006.

La pieza de Alÿs no es un chiste fácil, sino reflexión muy profunda acerca del papel que desarrolla el artista como la voz activa de una sociedad determinada. ¿A quién representa Alÿs? ¿A México, el país donde se auto-exilia, tratando de evadir el servicio militar y al que tanto critica? o ¿A Bélgica, país que abandonó hace mucho tiempo y del que está ya desvinculado? ¿En qué dirección se alza la voz de protesta que el artista lanza? ¿Cuál es el papel del propio artista en una bienal de arte?

Para poder responder a tales preguntas, el artista necesita dejar de ser él mismo y enviar un representante a la inauguración de la bienal.

No será la primera vez que Alÿs utilice como *alter ego* a un animal: En 2004 soltó un zorro durante toda la noche en el interior de la *National Portrait Gallery* de Londres (*The Nightwatch*), culminando en un video realizado por las cámaras de vigilancia del museo. En el video se ve al zorro caminando por las diversas salas como un visitante aburrido y desesperado, en busca de la salida, agua o un lugar para descansar.

En 2001, durante la inauguración de la galería de La Colección Jumex, soltó un ratón dentro del espacio museístico (*The mouse*, 2001). Con este hecho íntimo y sutil produjo un momento de subversión casi anónimo que quizá tenga su contraparte en el proyecto *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de dimensiones colosales: el 11 de Abril de 2002 quinientos voluntarios armados con palas se reunieron a las afueras de Lima, Perú con el objetivo de mover una duna de arena unos pocos centímetros.

Un gran esfuerzo que no conduce a nada.



77



78



79

77. Francis Alÿs. Fotograma del video *The nightwatch*. 2004

78. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Mouse*. 2001.

79. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Cuando la fe mueve montañas*. 2002.

La figura de Alÿs, alta, delgada, blanca y su cabello rubio hacen que el artista belga sea visto en el contexto mexicano como “el gringo”, “el extranjero”, “el extraño”.

En acciones como *Turista* o *Embajador*, Alÿs manifiesta la ambigüedad en la que se encuentra: una dicotomía constante entre el estar y no estar. La misma sensación que desde el otro punto de vista envuelve al inmigrante que busca mejores oportunidades en el norte del continente americano y que frecuentemente sufre discriminación, maltrato y abuso de autoridad.

La preocupación por el fenómeno migratorio en México, quedó patente en la pieza *El loop*, (1997) realizada para el encuentro binacional entre México y Estados Unidos de América en la bienal *Insite* celebrada en 1997. En aquella ocasión, Alÿs vuelve a realizar un esfuerzo enorme, al viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera, tomando una ruta perpendicular a la barda divisoria, circundando la Tierra, en un viaje que iniciaría en Tijuana un 1 de Junio de 1997 y pasaría por México DF / Panamá / Santiago de Chile / Sídney / Singapur / Bangkok / Hong Kong / Shanghái / Seúl / Anchorage / Vancouver / Los Ángeles, y finalizaría en San Diego el 5 de Julio del mismo año. Los objetos generados por el viaje, como billetes de avión, postales y dibujos dan fe de la realización del proyecto.

Todos los movimientos humanos del sur al norte inciden notablemente en la manera de proyectar y construir, generando una *arquitectura de remesas*, que se inspira en las ideas del país vecino y que logra edificarse gracias al dinero enviado por los familiares que viven y trabajan en los Estados Unidos de América. De esta forma se crean complejos residenciales totalmente absurdos y surreales que sólo pueden tener cabida en el ingenio del migrante.



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/USA border, I will follow a perpendicular route away from the shore and circumnavigate the globe heading 97° 00' 00" and 00° 00' 00" until reaching my departure point. The project will remain free and clear of all official regulations beyond the physical displacement of the artist.

Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomare una ruta perpendicular a la barda divisoria, circundando la Tierra hacia el norte al punto de partida. Los objetos generados por el viaje serán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier restricción más allá del desplazamiento físico del artista.



Francis Alÿs  
The loop / El loop

80. Francis Alÿs. Postal de la acción *El loop*. 1999. (Anverso).

81. Francis Alÿs. Postal de la acción *El loop*. 1999. (Reverso).

## 5.2 FRANCIS ALÿS: THE AMBASSADOR

En el año 2001, Francis Alÿs fue invitado a representar a México en la 49ª edición de la Bienal de Venecia.

Alÿs se encontró entonces ante una situación particularmente complicada: Estaba comprometido a representar a un País que no era el suyo; le había prestado cobijo, y a su vez, el artista lo había criticado duramente. Tampoco podía hablar de Europa, un continente del que voluntariamente habría huido hace algún tiempo.

Consciente de la atención que suscita el evento en el entorno artístico, Alÿs evitó su presencia en el evento y envió como representante a un *Embajador*: Mister Peacock, un pavorreal vivo que fue alojado en una habitación de hotel y se le asignó un ayudante para asistir a los festejos inaugurales de la Bienal.<sup>43</sup>

La paradoja está en el acto mismo de mantenerse alejado, admitiendo una incapacidad por intervenir los contextos que no tienen una repercusión efectiva en el espacio social, poniendo en duda la propia constitución de las inauguraciones y los eventos artísticos estrafalarios.



82 y 83

82 y 83. Francis Alÿs.  
Documentación de la  
acción *The ambassador*.

<sup>43</sup> SEGURA Cabañero, Jesús, "Casos de estudio sobre la fenomenología de la visualidad en el arte contemporáneo", 2009.

### 5.3 FRANCIS ALÿS: TURISTA

En la conocida y parodiada acción *Turista*, Alÿs aparece en una fila con otros cuatro hombres que buscan trabajo. Es costumbre que albañiles, carpinteros, yeseros, plomeros y otros oficios ofrezcan sus servicios en las rejas de la Catedral Metropolitana, como si se tratara de una agencia informal de colocaciones.

*Turista* (1994) es una acción que reconoce el distanciamiento del artista ante el entorno que le rodea; sintiéndose en todo momento como un extraño.

Obviamente ser turista no es un trabajo, pues no existe una remuneración económica ni un seguro; ¿Lo es el arte? Para Alÿs, ser turista significa estar en una condición privilegiada de ‘observador profesional’; un estado ambiguo en el que se puede juzgar mucho pero actuar poco. Estos son los servicios que el artista está en condiciones de ofrecer: ser el sujeto que puede ser contratado para observar y juzgar la ciudad, casi sin actuar.

“En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de “gringo”. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente? <sup>44</sup>

-Francis Alÿs, 1996

---

<sup>44</sup> FERGUSON, Russell, “Francis Alÿs: Política del ensayo”, 2009.



Sin embargo, como él mismo lo menciona, con el paso de los años se ha ido perdiendo ese distanciamiento, esa condición incluso de ser el extraño, y ha comenzado una segunda fase, viviendo una nueva manera de interpretar la realidad sin tener un “filtro protector”. Al día de hoy el letrero de *Turista* no reflejaría objetivamente su estatus.

“A pesar de mi disfraz de extranjero, llevo viviendo aquí más tiempo que la mayoría de mis vecinos. Tal vez ya hasta me convertí en una especie de personaje local para ellos.”<sup>45</sup>

-Francis Alÿs, 2004



84

#### 5.4 FELIPE EHRENBERG: PARTITURAS VISUALES

Felipe Ehrenberg (1943) es un artista Mexicano cuya obra se desarrolla en los campos del dibujo, la pintura, el arte conceptual, el performance, el mail art y la neo-gráfica. Desde muy temprana edad, Ehrenberg se instruyó con maestros como Mathias Goeritz y José Chávez Morado.

84. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Turista*. 1994.

<sup>45</sup> DISERENS, Corinne. “La corte de los milagros”, 2004.



Su polifacética personalidad y su inquietud incesante hacen difícil una clasificación clásica de su trabajo artístico; autodefiniéndose como *neólogo*, palabra que subraya este aspecto de experimentación y renovación constante en su trabajo.

De la misma manera en que Alÿs en *The Ambassador* busca distanciarse de la obra al no ser él mismo el protagonista de ella, Ehrenberg en sus *Partituras visuales* dicta una serie de instrucciones para que terceras personas vuelvan a re-crear sus obras. Ehrenberg compara la creación artística con la interpretación de piezas musicales o escénicas; de la misma forma que hoy día se interpreta a Bach o a Shakespeare; para el artista es posible interpretar hoy día las instrucciones que otro artista ideó varios años antes.

De forma analógica, Marina Abramovic (1946) presentó el 9 de noviembre de 2005 en el Museo Guggenheim de Nueva York un proyecto titulado *Seven easy pieces* (Siete piezas fáciles), donde en siete noches consecutivas recreó los trabajos de los artistas pioneros de la performance en los años 60 y 70.

Esta iniciativa deja abierta la posibilidad de una obra flexible, pudiendo ser completada con la creatividad de terceras personas. Ejemplo de ello, es *Escultura caminada / Caminata escultórica*, donde el artista invita a caminar aleatoriamente por la ciudad donde uno se encuentra, documentando el paseo por medio de mapas, notas, dibujos, postales o fotografías.<sup>46</sup>



85. Autor desconocido. Re-interpretación de la partitura visual *Escultura caminada / Caminata escultórica* de Felipe Ehrenberg. Colombia. Versión 1981.

<sup>46</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México*, 2007.

## 5.5 ARQUITECTURA DE REMESAS

La falta de identidad a la que Alÿs hace referencia en sus reflexiones se ve claramente materializada en la arquitectura, específicamente en aquellas viviendas construidas como consecuencia de la migración mexicana y centroamericana hacia los Estados Unidos de Norte América, como resultado de la entrada al país de grandes sumas de dinero, producto del trabajo realizado por los connacionales en territorio extranjero.

Las llamadas “remesas”, es decir, los fondos que los emigrantes envían a su país de origen, transforman el panorama arquitectónico, cultural, social y económico de la vida tradicional en las comunidades donde se insertan.

Aunado al ingreso económico, entran también nuevas ideas arquitectónicas, provenientes principalmente de los Estados Unidos de Norteamérica y que se ven concretadas en humildes comunidades. Estas singulares arquitecturas emulan estándares, tipos y estilos arquitectónicos del país vecino, y se combinan con los materiales y la mano de obra locales.

Basta recordar que en América Latina, más del 60% de las construcciones se realizan sin arquitectos<sup>47</sup>, ejecutándose bajo la tutela de un maestro albañil. La gente construye como puede y como quiere, moldeando absurdos tipos de ciudades.



86 a 88

86 a 88. Walterio Iraheta. Documentación fotográfica de viviendas y edificios con influencia de la arquitectura de los Estados Unidos de Norte América construidos en México y Centroamérica. 2009-2010.

<sup>47</sup> TARACENA Arriola, Luis, “El sueño del retorno”, 2010.



**6. LOSE THE SCULPTURE [PERDER LA ESCULTURA]**

“Los monumentos, hay que admitir,  
son piedras que cuestan una fortuna  
y que se olvidarían si no fuera  
porque estorban el tránsito.”

-Jorge Ibargüengoitia (1928 – 1983) | Escritor mexicano.

## 6.1 NUESTRO EFÍMERO PASO POR EL MUNDO

El filósofo marxista y escritor estadounidense de origen judío Marshall Berman (1940) escribía en los años 80's un libro que examina la modernización social y económica y su relación conflictiva con el modernismo: *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (*All that is soild melts into air*).

El título de la obra escrita es tan sugerente que parece aplicarse perfectamente a las preocupaciones que diversos artistas manifiestan en su relación con el transcurrir del tiempo y nuestro fugaz paso por el mundo.

El séptimo punto en el manifiesto de Alÿs está dirigido a la escultura como disciplina. En principio, parecería congruente pensar que el fin de la escultura es perdurar, subsistir; afrontar incorrupta el paso del tiempo.

Los mármoles esculpidos durante el renacimiento por artistas como: Miguel Ángel Buonarroti (1475 - 1564), Donatello (1386 - 1466) o Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) son un intento por solidificar el tiempo, crear un objeto impávido, sólido, inmutable, capaz de enfrentar durante siglos los avatares que la vida presenta sin mutar su forma.



89. Francis Alÿs. *Paradojas de la praxis*, 1997.

90. Miguel Angel Buonarroti. *David*, 1501-1504.

Contrario a esta noción de escultura inalterable, Alÿs plantea la posibilidad incluso de perder la escultura; perderla como sinónimo de desaparición.

Recientemente, el artista suizo Urs Fischer (1973) representó a su país en la 54<sup>a</sup> edición de la Bienal de Venecia (2011) con una réplica en cera del *Rapto de las Sabinas* (1581 – 1582) de Giovanni de Bologna (1529 – 1608).

La monumental escultura inevitablemente se derrite ante la mirada atónita de los espectadores, conduciendo a una profunda reflexión en torno a la impermanencia de la vida y la fugacidad de los acontecimientos vividos.

Para Alÿs, el goce estético surge a partir de la posibilidad de ‘evaporar’, más que en el acto de ‘construir’ los objetos. La escultura no es la imperecedera piedra de mármol, sino un bloque de hielo que tiene la capacidad de desaparecer, evitando -en palabras de Ibarra-Guerra- que llegue a estorbar el tránsito.

No existe más el verbo esculpir; sino una posibilidad de des-esculpir; una capacidad de auto-consumirse y consumarse.

Alÿs pasea por el Centro de la Ciudad de México con un bloque de hielo, lo sube al metro, lo cuida cual niño que va a atravesar una avenida transitada sin impedir que ocurra lo inevitable: el derretimiento del hielo y con ello la desaparición de la escultura minimalista, blanca, rectangular, incorrupta.

Para el artista, el acto escultórico está presente en las situaciones más inesperadas de la vida diaria, así lo demuestra la fotografía *En el momento donde ocurre la escultura* (1994) que



91

captura el momento preciso en que un chicle tirado en la calle queda adherido a la suela del zapato del artista, generando un hilo interminable de goma que evidencia el paseo del transeúnte. Alÿs transforma el episodio cómico en una oportunidad escultórica, una construcción involuntaria.<sup>48</sup>



92

La obra *Zócalo* (1999) de Alÿs podría aparentar ser una estudiada coreografía, pero se trata de un acto escultórico fugaz que los ciudadanos realizan diariamente de forma involuntaria al intentar cubrir de manera inocente sus cabezas de la inclemencia del sol bajo la sombra del asta bandera.

La escultura está ahí, a la vista de todos, sucede todos los días y sin embargo no le vemos; requerimos que el artista lo registre con una cámara fija durante doce horas para vencer nuestro escepticismo.

Paralelamente, dos artistas mexicanos: Alejandra Laviada y Ricardo Zambrano crean esculturas efímeras. La primera, con los objetos encontrados en un viejo edificio de oficinas; esculturas que desaparecerían para siempre de no haber sido fotografiadas. El segundo, interviene lugares públicos, creando con diversos alimentos la palabra Fe, para acabar siendo consumida por animales algunas horas más tarde.

## 6.2 FRANCIS ALÿS: PARADOJAS DE LA PRAXIS I

Uno de los recursos recurrentes en el trabajo de Alÿs es la prolongación de un esfuerzo que no produce un resultado concreto.

92. Francis Alÿs. *En el momento donde ocurre la escultura*, 1994.

<sup>48</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.



*Paradojas de la praxis I* (1997) es la síntesis de una desproporción entre esfuerzo y resultado. Durante más de nueve horas, desde la mañana hasta el atardecer, Alÿs empujó un bloque de hielo por las calles del centro de México. Ese enorme esfuerzo concluiría al con el total derretimiento del bloque de hielo.<sup>49</sup>

Esta labor titánica tiene un paralelo con el frecuente desperdicio del esfuerzo que caracteriza la vida diaria en América Latina, haciendo a menudo cosas que requieren de una gran cantidad de esfuerzo pero que no llevan a ningún lado.

*Paradojas de la praxis I* es una pieza fundamental en la labor del artista pues es la materialización de una de sus principales máximas, permitiendo abrir debates sobre la permanencia del objeto escultórico.

El bloque, idéntico a los que se reparten en diversos comercios de la Ciudad de México, sugería para Alÿs obvias alusiones al objeto escultórico minimalista; en cierta medida el acto de Alÿs es el de deshielar no su propia obra, sino las obras minimalistas de Donald Judd. La pieza finalmente termina por extinguirse a sí misma, tal como las pilas de papeles o dulces que crea Félix González Torres (1957 – 1996) y que desaparecen paulatinamente con la participación activa del público.



93



94



93. Donald Judd. *Real materials existing in real space*, 1965.

94. Félix González Torres. *Sin título*, 1989.

95 y 96. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Paradojas de la praxis I*, 1997.

95 y 96

<sup>49</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.



### 6.3 FRANCIS ALÿS: ZÓCALO

El registro que lleva a cabo Alÿs en la plancha del Zócalo capitalino el 22 de mayo de 1999 da fe de nuestra propia ceguera, y es la continuación necesaria de sus investigaciones en torno al Zócalo<sup>50</sup>.

Alÿs registró en video durante doce horas con una cámara inmóvil el transcurrir de un día solar en el Zócalo capitalino. En el video es posible apreciar una danza de personas que intentan protegerse del ardiente sol bajo la sombra del asta bandera, en medio de un árido paisaje carente de cualquier tipo de vegetación.

Este paisaje desértico es transformado por la mirada del artista en un reloj solar, un homenaje inconsciente a Tonatiuh, el dios mexica del sol, en el mismo sitio donde cinco siglos atrás le eran ofrecidos sacrificios humanos

*Zócalo* (1999) se convierte en la ilustración de otra máxima de Alÿs: “Los encuentros sociales provocan situaciones escultóricas”.<sup>51</sup>

El hecho de que el video de esta pieza dure doce horas, sublima el recurso del tiempo en la obra, pues en la proyección pareciera que se trata de una escena en tiempo real, y no de una grabación. Resulta curioso que esta pieza dure incluso más tiempo que el que naturalmente está abierto el museo al público (cerca de

---

<sup>50</sup> Véase: *Zócalo* (1999), *Cuentos patrióticos* (1997), *Si eres un espectador típico*, lo que realmente haces es esperar a que suceda el accidente (1996) *Vivienda para todos* (1994), *Para Richard Long* (1999), o *Pacing* (2002); acciones llevadas a cabo en el mismo entorno urbano: *El Zócalo de la Ciudad de México*.

<sup>51</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2006.

10 horas), por lo que resulta imposible verlo en su totalidad dentro del espacio museístico.

La coreografía involuntaria de los actores sería claramente entendida si el video fuese un time-lapse; pero justamente el desconcierto radica en la lentitud y en el natural paso del tiempo versus la velocidad.

Este intento rememora inevitablemente a la *Psicosis 24 horas* (1993) producida por el artista británico Douglas Gordon, donde la película de Hitchcock es ralentizada a dos imágenes por segundo, en lugar de las 24 usuales, resultando en un largometraje con una duración de 24 horas exactas, en lugar de los 109 minutos originales; introduciendo temas como el reconocimiento, la repetición, el tiempo, la memoria, la complicidad, la duplicidad, la autenticidad, la autoría, la oscuridad y la luz.



97

#### 6.4 ALEJANDRA LAVIADA. JUÁREZ 56

Un edificio abandonado en el número 56 de la calle Juárez, del Centro Histórico de la Ciudad de México, sirve de escenario

para las instalaciones efímeras que Alejandra Laviada (1980) realiza y documenta con su cámara fotográfica.

En su serie fotográfica *Juárez 56*, Laviada manipula diversos objetos encontrados en el interior de un viejo edificio de oficinas, transmitiendo una sensación de deterioro y vejez.

Resulta interesante observar en sus esculturas efímeras la forma en que los seres humanos acumulamos cosas a lo largo de la vida; si bien es cierto que algunos objetos tienen un valor sentimental, y que nos cuesta trabajo desprendernos de ellos, al final todos resultan inútiles: materia que envejece.

Al retratar los objetos, Laviada fotografía también sus vidas anteriores; las miles de personas que se sentaron en las sillas apiladas, las incontables llamadas realizadas desde los teléfonos analógicos o las cientos de historias que contiene un colchón desgastado.

El gesto escultórico es hallado por la artista en lo viejo, lo sucio y lo abandonado; al contener esa pátina del deterioro, el objeto posee un valor añadido; una serie de múltiples tiempos pasados que sólo la fotografía logrará ingenuamente detener en el tiempo.



98 99 100

## 6.5 RICARDO ZAMBRANO: FE

A partir de hechos tan ordinarios –como dar de comer a unas palomas en una plaza, verter azúcar en un hormiguero, dejar un rastro de sangre para las moscas, o alimentar a los perros con vísceras-, Ricardo Zambrano (1965) transforma actos banales en actos de fe, siendo ésta el alimento consumido por los protagonistas (animales).

Zambrano, después de pasar por una vorágine de acontecimientos familiares, morales, económicos, afectivos, laborales<sup>52</sup> intenta recobrar la Fe (del latín *fides*, confiar) realizando una serie de *Campañas para él mismo*, -ayudado por su formación como diseñador gráfico- escribiendo la palabra Fe con arroz, azúcar, sangre y trozos de carne, de manera que los animales se acerquen a comer de ella hasta hacerla desaparecer.

*Fe* no es precisamente un cuestionamiento religioso; en el acto, el artista implora volver a confiar. El mismo grito (a veces sordo) es demandado por toda la sociedad Mexicana.

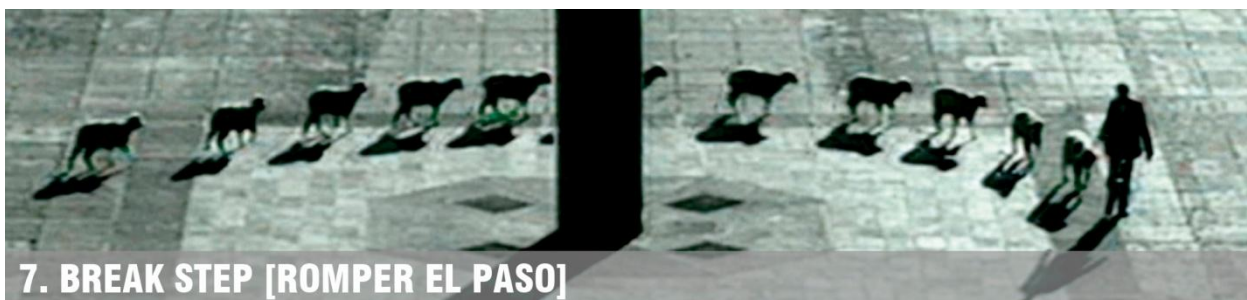


101

<sup>52</sup> ZAMBRANO, Ricardo. "Campañas para mí mismo", 2008.

101. Ricardo Zambrano. Registro de la acción: *Fe*, 2008.





**7. BREAK STEP [ROMPER EL PASO]**

“En México hay tres clases de basura:  
orgánica, inorgánica y electoral.”

-Juan Villoro (1956) | Escritor y periodista mexicano.

## 7.1 POLÍTICA Y DISENSO

La llegada de Alÿs a México coincide con el panorama del desastre: el jueves 19 de septiembre de 1985 a las 7:19 horas, un sismo de 8.1 (Mw) con una duración aproximada de poco más de dos minutos azoto el centro del país; uno de los episodios más dramáticos de la historia reciente de México.

Como si se tratara de acciones en cadena, una serie de incorrectas decisiones políticas sumieron a México en una de las peores crisis de las que se tenga memoria, enmascarado por un siniestro optimismo por parte del presidente en turno, José López Portillo.

Para México ese contexto tuvo un nombre: la crisis petrolera de 1982. Este colapso de la economía mexicana provocó entre otras cosas una devaluación del 400%. Tal panorama motivó la firma en diciembre de 1987 del *Pacto de Solidaridad Económica*, hecho que marcó el inicio de una política de contención salarial que se extendió por diez años bajo la firma de diferentes pactos.

La crisis Petrolera de 1982 significó el tiro de gracia de un llamado *estado de bienestar* y el arribo del llamado *neoliberalismo*, acarreando un deterioro significativo en los niveles de vida de las clases obreras y campesinas que sigue imperando en la actualidad.

Para 1995 el proletariado mexicano se vería envuelto en una nueva crisis económica, esta vez mucho más cruda que la del 82.

El 19 de diciembre de 1994, el nuevo gobierno bajo la tutela de Ernesto Zedillo Ponce de León devaluaría el peso un 15%, en un acto calificado por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari como el *error de diciembre*. Dicha determinación desencadenó graves contradicciones políticas que se acumularon durante años y derivarían en el colapso económico más catastrófico de la historia contemporánea de México.

La situación política y económica del México actual no ha dejando indiferentes a los creadores, quienes siempre han sabido alzar la voz ante la catástrofe.

En 2008, la artista mexicana Marcela Armas (1976) realizó la pieza *I-Machinarius*; una maquinaria industrial sobre muro que conforma la silueta de la República Mexicana de cabeza. La maquinaria tiene un movimiento constante y se lubrica con petróleo. Una perfecta ilustración del México actual: de cabeza y desangrado.



103

Dos obras de Alÿs son particularmente significativas en este tema: *Vivienda para todos* y *cuentos patrióticos*. En la primera acción, el artista crea un refugio temporal y endeble, como si quisiera materializar las promesas de vivienda que el gobierno nunca podrá cumplir. La segunda es una ficción grabada en video donde el artista lidera una serie de ovejas, en un acto que recuerda inevitablemente al flautista de Hamelin, construyendo el paisaje de la demagogia.



A mediados de los noventa, Vicente Razo inaugura satíricamente un museo en el baño de su casa, donde colecciona una serie de objetos populares con la figura burlona del ex presidente de la república Carlos Salinas de Gortari, la efigie responsable del desplome económico.

Finalmente, diversos artistas callejeros han protestado ante la impunidad de la dictadura perfecta creada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), misma que gobernó el país por más de 70 años y que hoy parece resurgir de entre los escombros.

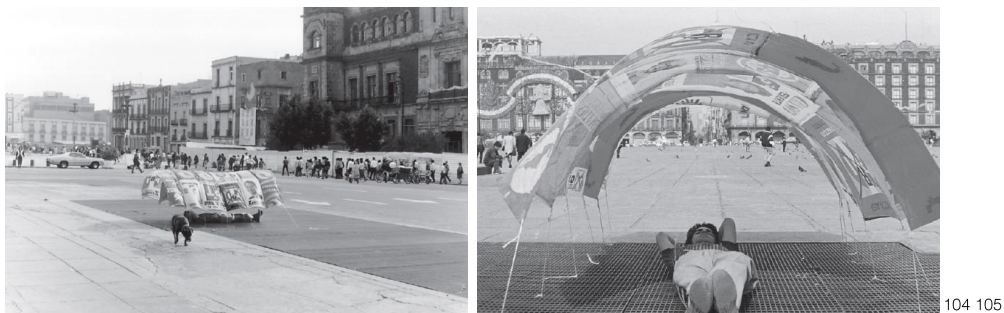
## 7.2 FRANCIS ALÿS: VIVIENDA PARA TODOS

El 21 de agosto de 1994, el día de las elecciones presidenciales en México, Alÿs utilizó el gesto efímero y escultórico para llevar a cabo una crítica de la demagogia política.

Mientras los ciudadanos mexicanos votaban para elegir a sus gobernantes, Alÿs transformó el vacío del lenguaje en arquitectura. Su ejercicio consistió en reciclar las banderolas de la propaganda electoral de los diversos candidatos a la presidencia de México, para crear con ello un refugio temporal que se sostenía únicamente con el viento que salía de los respiraderos de la estación Zócalo del metro. El resultado recuerda inevitablemente a la falda de Marilyn Monroe que es levantada por el viento que sale del tren subterráneo en *La comezón del séptimo año* (1995).

La promesa imposible de cumplir con una *Vivienda para todos* (1994), era el lema inscrito en la propaganda con la que los candidatos suelen seducir a la ciudadanía. Por frágil y efímera que la construcción de Alÿs nos parezca, es mucho más sólida y real que las promesas de los políticos, intentando inflar nuestros sueños

traicionados en medio de uno de los peores contextos de crisis política y económica en la historia del país, a unos cuantos meses de la rebelión zapatista, y del asesinato del candidato oficial a la presidencia de la República Luis Donaldo Colosio.<sup>53</sup>



104 105

### 7.3 FRANCIS ALÿS: CUENTOS PATRIÓTICOS

*Cuentos patrióticos* (1997) es una de las intervenciones políticas más conocidas en la obra de Alÿs. Esta acción y ficción rememora uno de los eventos más importantes de la crisis de 1968 en México: una manifestación en la que trabajadores al servicio del estado fueron llevados al Zócalo para dar la bienvenida al nuevo gobierno. Los burócratas rompieron el silencio institucional del régimen balando como si fueran ovejas.

En el video que recoge esta ficción puede verse al propio artista conduciendo una serie de ovejas alrededor del asta bandera del Zócalo capitalino, imagen que nos recuerda a un gigantesco reloj solar.

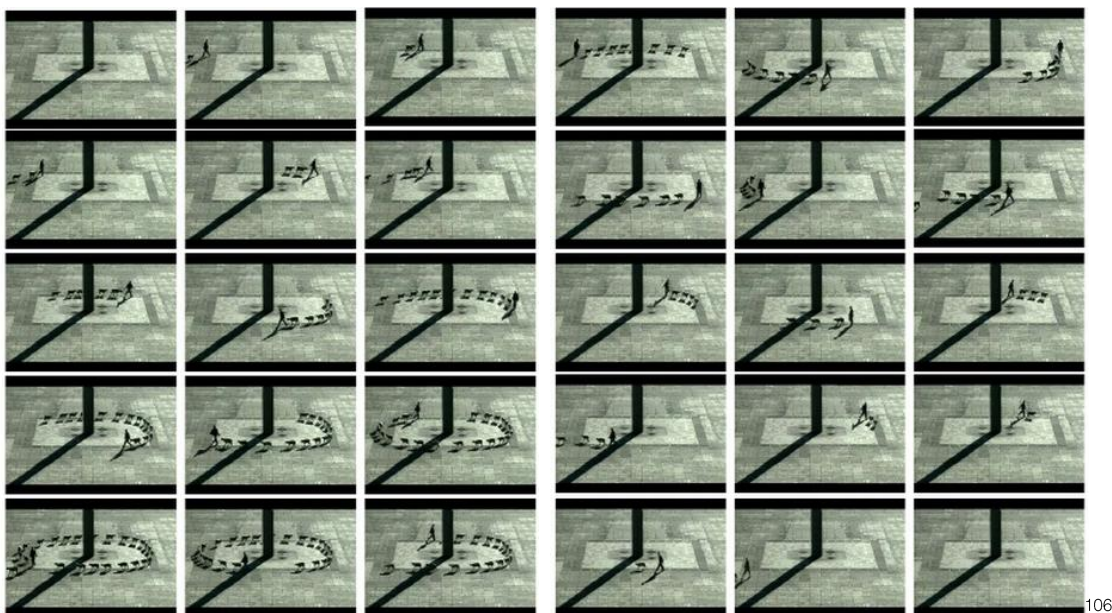
En cada una de las vueltas que el artista da alrededor del asta bandera, una oveja se suma al paseo y suena una de las campanas de la catedral, reforzando la idea del tiempo, gracias a la toma en picado realizada desde lo alto de un edificio aledaño a la plaza. El artista comienza con una oveja, y cuando ha sumado una veintena

104 y 105. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Vivienda para todos*, 1994.

<sup>53</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.

de ellas, paulatinamente desaparecen una a una. En el video se convierte en el registro de un ir y venir temporal, manipulado por el artista.

La acción pretende transformar la conmemoración anticipadamente, convertida en una imagen apocalíptica de ovejas invadiendo el espacio público, como salidas de la escena final de *El ángel exterminador* (1961) de Luis Buñuel, donde la oveja deja de ser símbolo de docilidad y sacrificio para transformar su pasividad en amenaza.<sup>54</sup>



#### 7.4 VICENTE RAZO: MUSEO SALINAS

Entre 1995 y 1998, Vicente Razo (1971) se dedicó a crear una colección de objetos callejeros; se trataba de una serie de artesanías políticas populares que ridiculizaban y escarmentaban simbólicamente la figura del ex presidente de México Carlos Salinas de Gortari.

106. Francis Alÿs. Fotogramas del video *Cuentos patrióticos*, 1997.

<sup>54</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, 2007.

En el mes de marzo de 1996 quedó formalmente inaugurado en el baño de su departamento el *Museo Salinas*, con un letrero en la puerta y la respectiva tarjeta de presentación que acreditaba a Razo como “Director del Museo Salinas”.

Razo plantea su colección como un museo público, simulando el funcionamiento de una institución modelo que critica a la vez la indiferencia de la política en su generación y la situación de entumecimiento de los museos oficiales.

Con toda la dignidad que conlleva un buen museo, el *Museo Salinas* registra, atesora y conserva diversas obras de arte anónimas, callejeras y efímeras, que de no haber sido catalogadas, habrían sido olvidadas, destinadas al menosprecio del poder.<sup>55</sup>



107 y 108

## 7.5 APRICALIPSIS

1994 significó para México el inicio de una serie de acontecimientos que hundirían al país en una de sus peores crisis económicas: ese año se levantó en armas el Ejército Zapatista de

107 y 108. Vicente Razo. Colección de objetos diversos para *Museo Salinas*, 1995-1998.

<sup>55</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México*, 2007.

Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, y ocurrió el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, así como el líder priísta José Francisco Ruiz Massieu; en ambos casos el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari parecía ser el autor intelectual de los crímenes.

De forma contestataria a los actos políticos surgidos en ese año, diversos artistas ejecutaron una serie de acciones mínimas y humildes pero profundamente incisivas y mordaces: el mismo día de las elecciones presidenciales Alÿs construye la *Vivienda para todos*, Damián Ortega (1967) fabricó un signo de metal con la leyenda 'SALINISMO' que colocó en diversas partes de la ciudad y César Martínez (1962) realizó a partir de diciembre de 1994 una serie de espectáculos canibalescos, donde presidía una misa política y sacrificio de un ser humano de gelatina, para interpelar la crisis generalizada y el asesinato de la soberanía. Sus actos performáticos estaban acompañados de carteles con la leyenda "Bienvenidos al aPRlcalipsis", manifestando su impotencia ante las siete décadas de la hegemonía del PRI en México.<sup>56</sup>

Irónicamente tres sexenios después, el pueblo mexicano saldrá nuevamente a las calles reclamando la misma impunidad ante el evidente fraude electoral y la imposición priísta del candidato a la presidencia de la república Enrique Peña Nieto; esta vez la leyenda reza "soPRlana", parodiando a la cadena comercial 'Soriana' que en el proceso electoral del 2012 ayudó al PRI en su compra de votos por medio del reparto de tarjetas con dinero electrónico que podían ser cambiadas por productos en especie en la tienda mencionada.



109



110

109. César Martínez Cartel del performance *APRlcalipsis de fin de Milenio*, 1996.

110. Autor desconocido. Manifestación pública con la leyenda "SoPRlana", 2012.

<sup>56</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México*, 2007.



**8. SHOOT AT RANDOM [DISPARAR AL AZAR]**



“La indiferencia del mexicano ante la muerte  
se nutre de su indiferencia ante la vida.”

-Octavio Paz | Poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano.

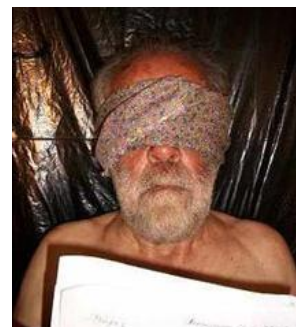
## 8.1 UNA CIUDAD QUE SE DEVORA A SÍ MISMA

Entre 2006 y 2012, en el sexenio dirigido por Felipe Calderón Hinojosa ocurrieron en México más de 60, 000 asesinatos. 60, 000 muertos que tienen nombre y apellidos, que pertenecen a una familia destrozada que les llora. Víctimas todas de la violencia despiadada y de una necia lucha entre el gobierno Mexicano y el crimen organizado.

Según la prensa, 2008 fue el año en que más balas se dispararon en la historia reciente de México. Ese mismo año más de 5,000 personas perdieron la vida en diversos episodios de violencia y ejecuciones ligados con la actividad del tráfico de drogas.

El narcotráfico se ha vuelto un tema recurrente en las diversas manifestaciones artísticas: cine, obras de teatro, instalaciones artísticas, música, novelas, artes plásticas y series televisivas se inspiran en el narcotráfico y la violencia en México para crear obras artísticas.

La fotografía del secuestro del ex diputado Panista Diego Fernández de Cevallos fue trasladado al óleo por Marisa Polín (2010), interesada en la estética de los ejecutados, decapitados, torturados y secuestrados que día a día aparecen a lo largo y ancho del país.



112



113

111. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Re-enactments*. 2000.

112. Autor desconocido. Fotografía del secuestro del ex diputado Diego Fernández de Cevallos, publicada originalmente en el semanario *Proceso*. 2010.

113. Marisa Polín. *The Boss, Diego Fernández de Cevallos*, 2010.



Rosa María Robles en 2007 esparció su sangre en prendas que posteriormente incorporó a su exposición *Navajas*, luego de que la Procuraduría de Justicia Estatal (PJE) retirara ocho cobijas que formaban parte de su exposición y que habían sido utilizadas en casos de homicidios relacionados con el narcotráfico. Además de las cobijas, la muestra incluía un par de ojos de una persona ultimada violentamente.<sup>57</sup>



114

En el cine, en 2010 se estrenó la película *El infierno* de Luis Estrada, que recaudó 83, 082, 542 pesos mexicanos (cerca de 5 millones de Euros) para colocarse como la segunda cinta más taquillera del cine mexicano en el 2010. La cinta relata la vida de un hombre común que acaba convertido en un narcotraficante.<sup>58</sup>



115

Para la ONU<sup>59</sup>, la violencia actual se debe en gran parte a la transición política y corrupta que ha existido en México durante los últimos años, llegando al extremo de ser los grupos criminales quienes controlan los negocios y las actividades de los ciudadanos civiles. Es bien sabido que entre los diversos cuerpos policiacos existan trabajadores en activo de cárteles y organizaciones delictivas. La podredumbre terminó por contaminar todas las esferas.

Como consecuencia del aumento de la violencia en México, así como de la migración hacia el norte, la falta de oportunidades y la escasez de agua, existen ciudades abandonadas, alejadas de toda posibilidad de inversión.

114. Autor desconocido. Documentación de la acción *navajas*, 2007.

115. Luis Estrada. Fotograma del largometraje *El Infierno*, 2010.

<sup>57</sup> VALDEZ Cárdenas, Javier, "Rosa María Robles usa su sangre para sustituir las cobijas que retiró la PGJS", 2007.

<sup>58</sup> GUTIÉRREZ, Vicente. "Narcocultura seduce al mundo del arte", 2013.

<sup>59</sup> ELIZONDO, Alfonso, "La violencia en México", 2011.

Según el Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México (CAM), por lo menos 16 ciudades del país se encuentran en riesgo de extinción por la polarización social, la inseguridad y el desempleo.<sup>60</sup> Ciudades como Durango, Uruapan, Apatzingán, Morelia, Cuernavaca, Juárez, Chihuahua Torreón y Saltillo son las más afectadas por la violencia de bandas del crimen organizado.

Más del 50% del territorio nacional está siendo transgredido en su desarrollo urbano, económico y político, y de no encontrarse soluciones inmediatas, las futuras generaciones no tendrán forma de crecimiento, de empleo y recreación.

Los artistas analizados en este capítulo responden con sus obras a la situación actual de violencia e impunidad imperante en México. Francis Alÿs en su acción *Re-enactments* (2000) pasea por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México con un arma cargada, sólo para ver qué es lo que ocurre; la acción es registrada en video y éste evidencia la falta de pericia del sistema de seguridad Mexicano, al poder caminar durante más de doce minutos sin que levante la mínima sospecha entre los vecinos.

Los linchamientos, actos violentos que ocurren por propia cuenta entre los habitantes de colonias pobres como consecuencia de la falta de seguridad por parte del gobierno son documentados a modo de crónica por Alÿs, como si se trataran de ilustraciones de la nota roja que luego son expuestos en el museo.

Dos artistas sobresalientes que han tocado el tema de la muerte y la violencia son Teresa Margolles y Enrique Ježik, quienes denuncian por medio del performance y el arte objetual la situación política y el estado de arbitrariedad que impera en el México actual.

---

<sup>60</sup> PROCESO. "En riesgo de extinción", En semanario *Proceso*, 2013.

## 8.2 FRANCIS ALÿS: RE-ENACTMENTS

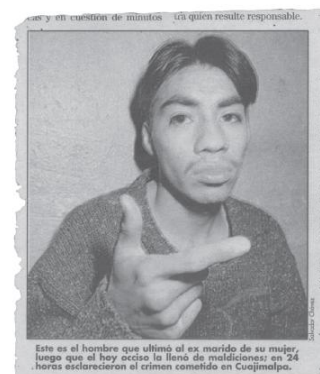
El 4 de noviembre del 2000, Francis Alÿs compró una pistola tipo Beretta 9 mm en una armería en la calle de Palma del Centro de la Ciudad de México. A la una de la tarde el artista comenzó su performance saliendo de la tienda con la pistola cargada en la mano derecha y comenzó a caminar por las calles del centro para ver qué pasaba.<sup>61</sup>

*Re-enactments* (2000) constituye la puesta en escena de la narrativa convencional, evidenciando al mismo tiempo la relativa baja tecnología de vigilancia y castigo que supone el sistema judicial mexicano, al mostrar lo relativamente sencillo que resulta andar armado en México sin despertar sorpresa ni sospecha, a pesar de que se camine un día cualquiera, a plena luz del día.

A través del video, el caminar del artista es documentado con la ayuda del videasta Rafael Ortega (1965). Durante más de diez minutos es posible seguir al individuo solitario que pasea por las calles del centro con pistola en mano hasta que es detenido por dos policías doce minutos más tarde, el epílogo moralizador de la fábula urbana.

Un día después de haber realizado la acción, Alÿs repitió el mismo recorrido, esta vez con una réplica de la pistola y fue grabado nuevamente por Ortega; en esta recreación de los hechos todo fue preparado. Sorprendentemente, incluso los policías que arrestaron a Alÿs el día anterior aceptaron reinterpretar sus papeles.

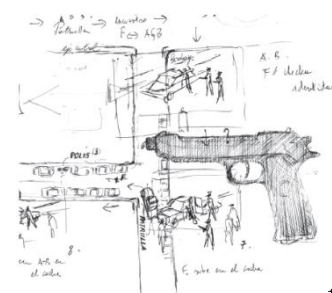
*Re-enactments* es sin duda una de las obras más impactantes de Alÿs, al abordar la criminalidad, estereotipo que define al país.



116



117



118

116. Autor desconocido. Fotografía de prensa que presenta a un supuesto homicida. Fecha desconocida.

117. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Re-enactments*, 2000.

118. Francis Alÿs. Boceto para la acción *Re-enactments*, 2000.

<sup>61</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, "Diez cuadras alrededor del estudio", 2006.

### 8.3 FRANCIS ALÿS: LINCHADOS

En los últimos años, como consecuencia de la inseguridad pública y la desconfianza del sistema de justicia mexicano, la Ciudad de México ha vivido una ola de linchamientos: ataques de supuestos ladrones y agresores que son ejecutados por la multitud convencida que de otro modo no se aplicaría la justicia.



119

En el período comprendido entre 2003 y 2013 se han registrado ceca de 150 intentos de linchamiento, y en por lo menos cinco casos han muerto 10 personas en el Estado de México<sup>62</sup>. Este fenómeno se presenta principalmente en los municipios conurbados y con mayor cantidad de pobladores. En las zonas periféricas de la ciudad, existe una gran ausencia del Estado, y una falta de confianza por parte de los habitantes en la Policía y el Ministerio Público.

En las calles de diversos municipios del Estado de México se leen mantas o carteles: “Si te sorprendemos robando, te vamos a colgar o quemar”, advertencia que no intimida a los delincuentes, ya que éstos siguen actuando sin alterar las cifras de los delitos cometidos a diario.

Es evidente que las corporaciones policiacas han sido rebasadas por grupos delincuenciales. Los vecinos actúan por su propia mano ya que nadie hace nada para defenderlos de los ladrones (en la mayoría de los casos). Impotencia es el sentimiento que se vive cuando la población entrega al delincuente a las autoridades y éste es liberado unas horas después por falta de pruebas.



120

119. Autor desconocido.  
Fotografía de un  
linchamiento. Fecha  
desconocida.

120. Francis Alÿs. *Linchados*,  
2005.

<sup>62</sup> VELASCO, María de los Ángeles, “Década hostil de linchamientos: justicia por mano propia”, 2013.

*Linchados* (2005) es una serie de pequeños óleos que Alÿs realiza a partir de la nota roja, cual sutil cronista de una ciudad que se devora a sí misma. Al igual que los grabados de Goya, las pinturas de Alÿs dan cuenta de la crudeza de la realidad que hoy día se vive.



121

#### 8.4 TERESA MARGOLLES: ¿DE QUÉ OTRA COSA PODRÍAMOS HABLAR?

El trabajo de Teresa Margolles (1953) incide críticamente en la realidad social de México. Margolles ha utilizado como laboratorio las violentas calles de la Ciudad de México.

La artista mexicana trabaja con marcas y residuos que funcionan como testigos de la angustia ciudadana. En 1990, Margolles funda junto a Arturo Angulo, Carlos López y Mónica Salcido el grupo de *death metal rock* SEMEFO (Servicio Médico Forense), que luego derivó en una serie de prácticas objetuales en torno a lo que sus miembros designaban como “la vida del cadáver”<sup>63</sup> utilizando la morgue y las salas de autopsia como su principal lugar de trabajo.

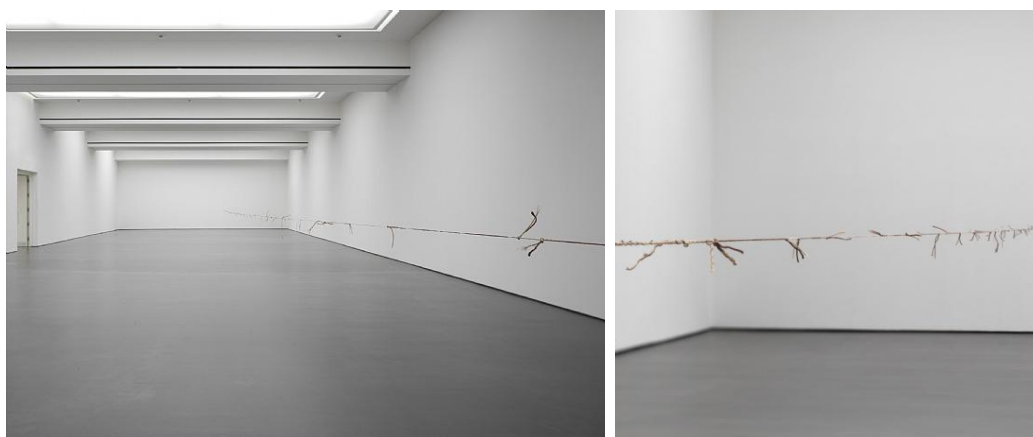
La obra de Margolles gira en torno a las implicaciones socioculturales que manifiestan los cuerpos sin vida de una sociedad tan marcada por la violencia y las desigualdades económicas como lo es el México actual. Durante varios años, la artista ha sondeado a través de diversos objetos e instalaciones las experiencias vividas por cadáveres anónimos, interpretados como el resultado de las condiciones de vida experimentadas en el contexto en que les tocó vivir (y morir). Un ensayo similar al

121. Francisco de Goya. De la serie: *Los desastres de la guerra*. 1810 – 1815.

<sup>63</sup> MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, 2007.

*Collector* de Alÿs, una vez que éste regresa de la calle y son analizados sobre la mesa de trabajo los sustratos recogidos.

*127 cuerpos* (2006) surge de la unión de los restos de hilo empleados en la costura de 127 cadáveres marcados por la violencia. Un débil hilo que atraviesa de un lado a otro la habitación es el testigo mudo de una cadena de historias difícilmente explicables.



122 123

En 2009, Margolles fue la representante de México en la 53<sup>a</sup> Bienal de Venecia, con una muestra titulada *¿De qué otra cosa podríamos estar hablando?*; la exhibición es una reflexión mordaz sobre la fútil lucha contra las drogas en México y sus consecuencias.

El amplio salón del antiguo palacio Rota-Ivancich en Venecia aparecía vacío. No había nada. Así había tres salas en las que sólo flotaba una extraña pesadez en el ambiente. Es en la tercera sala donde una pequeña ficha técnica anuncia que los pisos son trapeados todos los días a primera hora por los familiares de las víctimas que han perecido en esta batalla, utilizando para ello una mezcla de sangre y agua: la sangre procede de los lugares donde



la artista detectó actos de violencia<sup>64</sup>, generalmente balaceras entre narcotraficantes.



124 125

La única referencia perceptiva es la humedad del piso, evidenciando la desaparición de seres humanos y los rastros que estos dejan en medio de los actos siempre violentos.

La muerte se presenta etérea, volátil. Son muchas las sensaciones que la muestra produce: miedo, coraje, tristeza, impotencia, dolor, desesperanza. Al salir del edificio, ondean tres banderas: la bandera de Venecia, la bandera de la Unión Europea y en medio, donde debería estar la bandera de México, aparece una bandera roja, teñida de sangre. En una tarde lluviosa, de la bandera roja escurrirá sangre sobre Venecia.



126

La obra de Margolles es incómoda, pone el dedo en la llaga y transgrede las instancias artísticas convencionales al hablar directamente del problema que el gobierno Mexicano ha intentado callar desesperadamente. En el México de hoy, ¿Es posible hablar de otra cosa?

## 8.5 ENRIQUE JEŽIK: MANIFESTACIONES DE LA VIOLENCIA

Nacido en Córdoba, Argentina, pero radicado en México D.F. desde 1990, Enrique Ježik (1961) ha desarrollado una obra

124 y 125. Teresa Margolles. Registro del pabellón de México en la 53ª Bienal de Venecia. 2009.

126. Teresa Margolles. Exterior del pabellón de México en la 53ª Bienal de Venecia. 2009.

<sup>64</sup> SPRINGER José Manuel, “¿De qué otra forma podríamos hablar?”, 2009.



multidisciplinaria dedicada a explorar e investigar las formas que la violencia puede tomar; desde ejemplos globales que tienen como protagonista los países en guerra, hasta la escala urbana y los pequeños mecanismos de control ciudadano en los sistemas de vigilancia.

Ježik utiliza recurrentemente en su trabajo maquinaria pesada o armamentista para llevar a cabo distintos proyectos. En la pieza *Esgrima* (2001) montó un duelo entre dos martillos hidráulicos, mientras que en *SOS* (2002) manipuló una excavadora provista de un martillo para perforar el piso de una galería mientras que, con los golpes, intentaba reproducir el mensaje de auxilio en clave Morse.<sup>65</sup>



127a 129

Otra parte de sus acciones consisten en situaciones planeadas por el artista donde se respira un aire de violencia y una reflexión eminentemente política en torno a la acción.

Ejemplo de ello es *Acción dos de octubre* (2009) un performance que recuerda burlescamente los acontecimientos ocurridos el dos de octubre de 1968: un movimiento social en el que además de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Politécnico Nacional, participaron profesores, intelectuales, amas de casa, obreros y profesionistas en la Ciudad de México y que fue dispersado por el gobierno



130

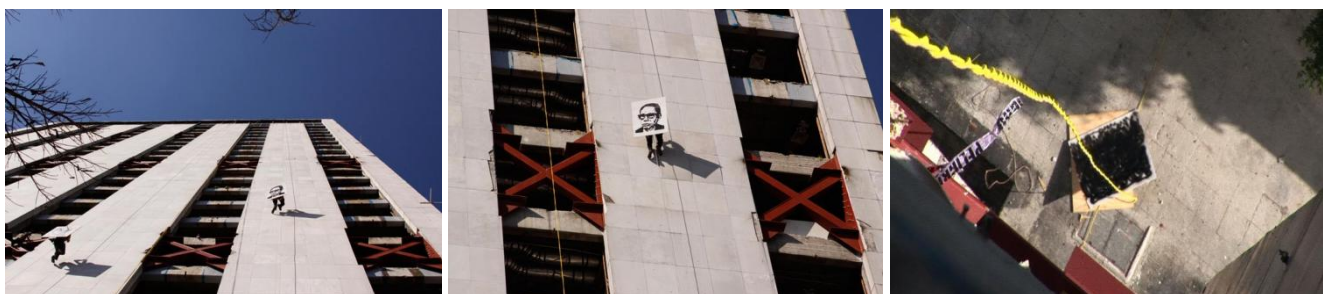
127 a 129. Enrique Ježik. Registro de la acción SOS (2002).

130. Autor desconocido. Documentación del movimiento estudiantil de 1968. 1968.

<sup>65</sup> GARZA-USABIAGA, Daniel, "Enrique Ježik: Formas de violencia", 2009.

mexicano en una matanza liderada por el grupo paramilitar denominado *Batallón Olimpia*, en complicidad con el Ejército Mexicano, bajo las ordenes del entonces Presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz.

El 2 de Octubre de 2009, cuarenta y un años después de ocurrida la matanza, Ježik en colaboración con el artista lituano Redas Diržys (1962) escalaron con cuerdas el edificio de la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores, portando cada uno sobre la espalda el retrato de uno de los responsables de la represión: El Presidente de la República y el Secretario de Gobernación. En el último piso, los retratos fueron pintados de negro y arrojados al vacío.



131 a 133

Realizada en el Ex Teresa Arte Actual, un museo de arte contemporáneo emplazado en una iglesia del siglo XVII, la acción *Ejercicio de persecución* (2006) habla del poder de la intimidación que pueden ejercer los policías ante la ciudadanía. En el performance, un grupo de granaderos (policías antidisturbios) entra en el museo en formación, golpeando sus escudos con sus macanas sin cesar, mientras avanzan y arrinconan al público. En cierto momento se da la orden de retirada y los policías salen del edificio.

131 a 133. Enrique Ježik. Registro de la acción *Acción dos de octubre*, 2009.

134 y 135. Enrique Ježik. Fotograma del registro de la acción *Ejercicio de persecución*, 2006. (Proyección a dos pantallas)



134

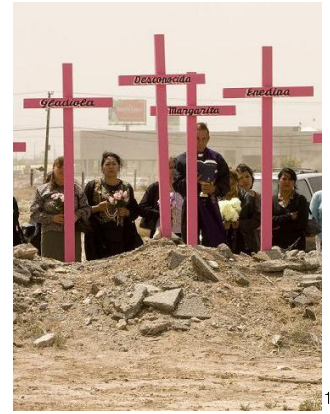
135

Pero es sin duda la crudeza de los feminicidios perpetrados en Ciudad Juárez, Chihuahua, el tema más impactante para el contexto actual de México. Desde 1993 a la fecha, se estima que han sido ultimadas más de 700 mujeres entre los 15 y 25 años de edad, siendo comúnmente violadas y torturadas antes de ser asesinadas.

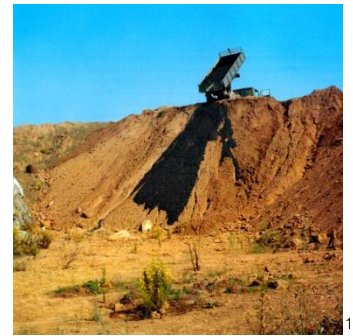
La otra cara de la moneda es la pasividad de las autoridades, ya que en muchos de los casos no se esclarece la responsabilidad de los delitos.

Ježik, en un gesto alusivo a *Asphalt Rundown* (1969) de Robert Smithson, crea la pieza *Seis metros cúbicos de materia orgánica* (2009) donde vierte restos de animales muertos por una pendiente de Ciudad Juárez desde un camión de volteo, extendiendo la impunidad de la situación al paisaje natural en una clara reflexión sobre la violencia femenina que impera en la zona. La pieza es a la vez un homenaje a las más de 700 mujeres que han muerto sin justicia.

El silencioso paisaje rocoso es teñido de rojo por las vísceras, -que bien podrían ser humanas-, arrojados al vacío para esperar su propia podredumbre; -de manera análoga a las múltiples fosas clandestinas donde los narcotraficantes ocultan las decenas de cadáveres, víctimas todas del tráfico de drogas en México-



136



137

136. Autor desconocido. Cruces que recuerdan a las mujeres ultimadas en Ciudad Juárez, Chihuahua, Fecha desconocida.

137. Robert Smithson. *Asphalt Rundown*, 1969.

138 a 140. Enrique Ježik. Registro de la acción *Seis metros cúbicos de materia orgánica*, 2009.



138



139



140



**9. READ THE BIBLE [LEER LA BIBLIA]**



*“Si bien es cierto que un libro no va a cambiar un régimen dictatorial,  
a la larga resulta invaluable como parte de un cambio social,  
insensible de un día a otro,  
pero sensiblemente evidente de una década a la otra.”*

-Elena Poniatowska (1932) | Escritora, activista y periodista mexicana.

*“De ninguna manera volveré a México,  
no soporto estar en un país más surrealista que mis pinturas.”*

-Salvador Dalí (1904 – 1989) | Pintor, escultor, grabador escenógrafo y escritor español.

## 9.1 INFINITAS HISTORIAS

La Biblia, el conjunto de libros canónicos de las doctrinas judías y cristianas, es entendido por Alÿs como el compendio de cuentos, relatos, mitos, historias, leyendas y fábulas que brotan de la ciudad.

A lo largo de la historia han sido muchas las personas que han encontrado en México una fuente inagotable de historias, materializadas por medio de objetos, dibujos, pinturas, ensayos, crónicas, melodías, poesías, fotografías o películas. Ni siquiera es necesario ser un ciudadano natural para quedar contagiado del acontecer diario de una de las ciudades más grandes del mundo; esto lo demuestran diversas figuras que gracias a su mirada, y a pesar de haber nacido en otras latitudes, han hecho de México una obra de arte: André Bretón, Luis Buñuel, Serguéi Eisenstein, Alexander Von Humboldt, Tina Modotti, Hugh Thomas o Edward Weston.



141. Francis Alÿs. Documentación de la acción *Fairy tales*, 1995.

142. Sergei Eisenstein. Fotograma del largometraje *¡Que viva México!*, 1932.

Para André Bretón, México es el lugar donde el surrealismo ocurre incesantemente. Para muestra basta la anécdota que Don Rafael Heliodoro Valle relata a propósito de la visita del poeta a México en 1983:

“Bretón, a falta de español habría hecho un dibujo para solicitar una mesa que utilizaría para dar sus conferencias, y el carpintero, en vez de entender que se trataba de un esbozo en perspectiva, habría producido un mueble grotesco, idéntico al dibujo, ante lo que Bretón habría soltado la famosa frase.”<sup>66</sup>

Bretón encontró en la cultura mexicana un espacio en el que el hombre primitivo vivía sin la creciente industrialización y el materialismo, propiciado por la identificación del pasado indígena y la idea de México con un paraíso añorado.

Ese paraíso fue entendido por los surrealistas como un espacio donde conviven los opuestos: lo real / lo imaginario; la verdad / la mentira; lo bueno / lo malo; la vida / la muerte. Incluso un tema que pareciera ser tan escabroso, como la muerte misma es tratado por el mexicano como un juego, plasmado magistralmente en los grabados que José Guadalupe Posada realizara durante la Revolución Mexicana y donde aparece la catrina: la popular calavera que representa sarcásticamente al mexicano pobre que con su vestir intenta llevar una vida alegre, de primer mundo.



143

Es precisamente el contexto de la Revolución Mexicana donde la literatura se preocupa por los acontecimientos que vive la ciudad: reaparecen los temas del campo en la producción literaria con Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y la ciudad de México es

143. José Guadalupe Posada, *La catrina*, 1910.

<sup>66</sup> CARDONA, Rafael, “Los enigmas Mexicanos”, 2013.

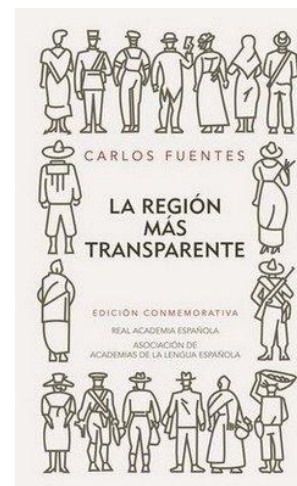


el motivo principal de la obra *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez, que relata la vida diaria de un taxista y sus experiencias cotidianas con los habitantes de la ciudad.<sup>67</sup>

En la década de los cincuenta se publicaron tres de los grandes libros del siglo XX: *Pedro Páramo* (1953) de Juan Rulfo, *Confabulario* (1955) de Juan José Arreola y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. El título de este último libro surge de la paráfrasis de una máxima de Alfonso Reyes Ochoa (1889-1959), quien definió a México como “La región más transparente del aire”. Fuentes parte de esta frase y desarrolla su prosa con una fuerte dosis de ironía:

“Y después el humo desciende, las herraduras duermen cansadas en el llano, las guitarras quiebran el último aire rasgado y se acabaron las pelonas ¡pompas ricas! ¡de colores! Y es nuevamente la ciudad inflada, en el centro, sin memoria, sapo de yeso plantado de nalgas sobre la tierra seca y el polvo y la laguna olvidada, vino de gas neón, rostro de cemento y asfalto donde el sexo es un cazador inerme, donde los mataderos de la prostitución trabajan de noche y día cercenando las yugulares de desperdicio y billetes y ordeñando a la luna y perdiendo las huellas: es la Candelaria, Pantitlán, Damián Carmona, Balbuena... Algarín... Polanco... Peralvillo (...)”<sup>68</sup>

A través del arte, Alÿs intenta hacer hoy día lo que hace cincuenta años hizo Fuentes: entender y describir qué es lo que vive México en plena transición entre el siglo XX y el XXI. Es fácil encontrar las influencias literarias en sus actos: lo mismo mezcla la



144

144. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 1958.

<sup>67</sup> MEZA, García, Gerardo, “La narrativa urbana en la región más transparente de Carlos Fuentes”, 2009.

<sup>68</sup> FUENTES, Carlos, *La región más transparente*, 2008.

mitología que la literatura, la leyenda, la nota roja o los cuentos urbanos.

Es frecuente que las obras de Alÿs se resuman en breves sentencias: *A veces el hacer algo no lleva a nada / A veces el no hacer nada produce algo*, encontrando un eco en el micro relato y la fantasía exploradas por Augusto Monterroso y Luis Felipe Lomelí.

Grupos de rock mexicano como Botellita de Jerez, El Tri, o cantantes como Cecilia Toussaint o Rockdrigo González supieron trasladar a la música las historias de la ciudad, encontrando su inspiración en las anécdotas diarias y la prensa sensacionalista. Motivos que son también fuente de inspiración para Alÿs.

## 9.2 FRANCIS ALÿS: CUENTOS DE HADAS

*Cuentos de hadas* (1995) podría leerse como la antítesis de *Collector*; la fábula de la pérdida versus la recolección y acumulación de detritos sociales para el entendimiento de la ciudad donde se trabaja.

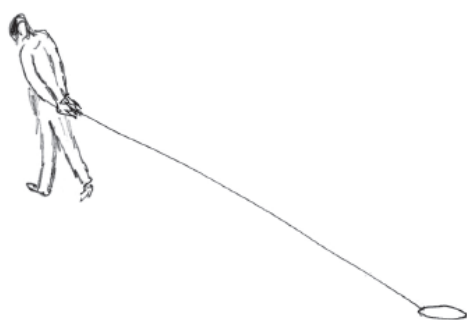
Alÿs desteje su suéter de lana al tiempo que camina por la ciudad hasta quedar desnudado por su andar. El título de la acción sugiere la afluencia de una multitud de historias tradicionales: el hilo que Ariadna dio a Teseo en el laberinto del minotauro para que éste pudiera hallar la salida del laberinto tras matar al minotauro; el camino que Hansel y Gretel señalan con migas de pan para recordar su ruta; o bien la historia de Penélope, la mujer de Odiseo quien espera pacientemente el regreso de su marido de la Guerra de Troya; Penélope sólo aceptará la desaparición de Odiseo, con la consecuente promesa de un nuevo enlace, cuando termine de tejer el sudario. Para mantener el mayor tiempo posible este tejido



145. Francis Alÿs, Registro de la acción *Fairy Tales*, 1995.

en elaboración, deshilvana por la noche lo que creó durante el día y de esta forma soporta los veinte años de ausencia de Odiseo.

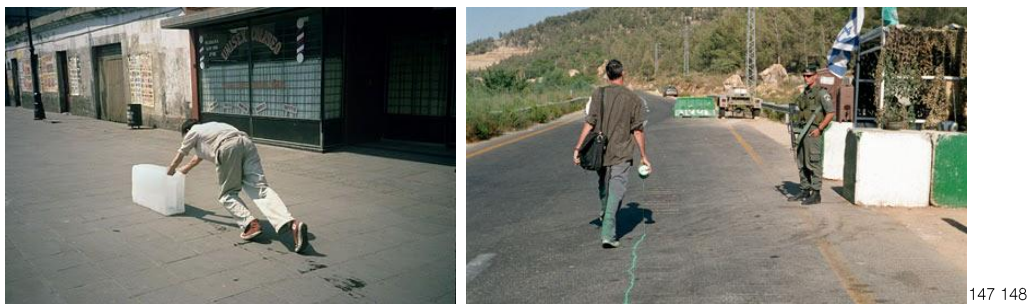
El suéter destejido de Alÿs sirve de rastro para encontrar el camino de regreso a casa, como en el caso de Teseo y Hansel y Gretel, pero a su vez es la materialización de una narrativa que se teje y desteje mientras pasea por la ciudad, como en el caso de Penélope.



146

El hilo es una forma de rastrear el paso del caminante, de seguir al personaje y de entender sus paseos, pero esta vez desde la sustracción, no desde la adición de nuevos materiales a la ciudad.

Sus contrapartes están plasmadas en dos acciones de Alÿs: *Paradojas de la Praxis I* (1997) y *The Green Line* (2004); en la primera el bloque de hielo que el artista pasea por la ciudad deja un rastro efímero, que se borrará a los pocos segundos dada la evaporación del agua pero que es también una huella que nos sugiere un paseo. En la segunda acción, el artista camina, por la frontera imaginaria que separa Israel de Jordania, esta vez con una lata de pintura verde que gotea dejando tras de sí una tenue *línea verde* que tiene una vida más larga que la creada por el hielo y que de algún modo denuncia y materializa una frontera sólo existente en las mentes de los gobernantes.



147 148

En ambos casos, lo más importante del trabajo de Alÿs es la creación de actos poéticos dentro de demarcaciones muy politizadas, actuando la poesía como un dedo acusador que evidencia sutilmente lo que los políticos y la política tratan de ocultar a toda costa.

### 9.3 EL MICRORRELATO: AUGUSTO MONTERROSO Y LUIS FELIPE LOMELÍ

El microrrelato aboga por la excesiva brevedad en su contenido, tratando de contar una historia con un número limitado de palabras. El hecho de que se utilicen tan pocas palabras da lugar a la polisemia, es decir, la posibilidad de que lo dicho signifique no sólo lo literal e incluso algunas veces en absoluto lo literal, sino otro significado que el lector debe encontrar para completar la narración, convirtiéndose de este modo en lector y autor de la historia al mismo tiempo.

En el panorama de la literatura Mexicana, existieron dos escritores que sentaron las bases del microrrelato: Augusto Monterroso<sup>69</sup> (1921-2003) y Juan José Arreola (1918 – 2001); pero fue el primero de ellos el que más aportaciones hizo al género, tocando temáticas complejas y fascinantes y llenándolo de referencias culturales, parodia, caricatura y humor negro. Posteriormente el también mexicano, Luis Felipe Lomelí (1975) haría

147. Francis Alÿs, *Paradojas de la praxis I*, 1997.

148. Francis Alÿs, Registro de la acción *The green line*, 2004

<sup>69</sup> Aunque su nacionalidad es la guatemalteca, desde 1944 su país de residencia fue México, falleciendo en ese mismo país el 7 de Febrero de 2003.

aportaciones a este mismo género logrando construir en 2005 el cuento más corto jamás escrito en español: *El emigrante*.

Con la utilización de sólo seis palabras (incluyendo el título), *El emigrante* describe y define el dolor que envuelve el acto de dejar el lugar de origen para establecerse en otro país generalmente por causas económicas ó sociales:

*El emigrante*

“- ¿Olvida usted algo?  
- Ojalá.”

-Luis Felipe Lomelí

*El emigrante* logró superar en brevedad al cuento corto *El dinosaurio* escrito por Monterroso:

*El dinosaurio*

“Cuando despertó, el dinosaurio todavía  
estaba allí.”

-Augusto Monterroso

En el contexto de la política mexicana, *El dinosaurio* es una referencia al Partido Revolucionario Institucional (PRI), mismo que gobernó al país por más de setenta años, comparándolo por su antigüedad con un dinosaurio. Es frecuente que el partido y sus miembros sean representados en artículos, entrevistas, análisis y caricaturas como dinosaurios.

Varias acciones de Alÿs realizadas en México y en otros países de Latinoamérica parecen tener relación con esta forma literaria: el artista narra grandes historias con muy pocos elementos;



149

149. Daniel Camacho, *La otra telenovela: el 83 aniversario del PRI*, 2012.

sus acciones pueden interpretarse como puertas abiertas a diversos significados no necesariamente literales, y el espectador participa de la obra artística.

Dos acciones llevadas a cabo en México por Alÿs: *Paradojas de la praxis I* (1997) y *Looking-up* (2001) pueden resumirse respectivamente con las frases:

“A veces hacer algo no lleva a nada”

“A veces no hacer nada lleva a algo”

En la primera, Alÿs tras empujar por las calles un bloque de hielo hasta su derretimiento, reflexiona sobre el enorme esfuerzo que involucra el trabajo diario para los habitantes de México y de América Latina en general, y las pocas o incluso nulas recompensas que éste genera.

En la segunda, el artista convoca a una multitud de personas con tan sólo mirar al cielo como si se observara una aparición o un objeto volador no identificado (OVNI). Alÿs utiliza en este segundo ejercicio la pasividad y el silencio para atraer a otros con el simple acto de mirar al cielo; una vez que ha logrado que un grupo de transeúntes se agrupen a su alrededor, el agente provocador se retira, dejando el “residuo” atraído: la gente parada en medio de una plaza vacía.<sup>70</sup>



150 y 151

150 y 151. Francis Alÿs,  
Fotograma del video  
*Looking-up*, 2001.

<sup>70</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, “Diez cuadras alrededor del estudio”, 2006.



## 9.4 BOTELLITA DE JEREZ Y EL ALARMA: EL ROCK URBANO Y LA PRENSA SENSACIONALISTA

Las zonas marginales y conurbadas de la Ciudad de México son el hervidero de un gran número de historias que podrían parecer inverosímiles de no estar plasmadas en la prensa sensacionalista.

A partir de la década de los sesentas varios grupos de rock mexicano comenzaron a nutrirse de estas historias suburbanas y las transformaron en canciones con una base musical y lírica sencilla, aderezada por la estética de las grabaciones deficientes debido a la insuficiencia de sus recursos técnicos. Generalmente los atuendos de los cantantes eran anacrónicos, justificando así sus orígenes pobres y marginales.

Mucho antes de la existencia de grupos de rock como *El Tri*, *Botellita de jerez* ó *Molotov*, un grupo de intelectuales y escritores, liderados por el cronista Salvador “Chava” Flores, seguido de Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas y Julian Bert creaban canciones parodiando a los grupos como *Rolling Stones* y *The Beatles*, mezclando sus letras con distintas historias urbanas.

Si hubiera que nombrar a alguien como el precursor del rock urbano en México, éste sería sin duda *Rockdrigo* González (1959 – 1985), músico mexicano itinerante que usaba la música como herramienta para sobrevivir en la ciudad. Así, los vagones del metro y los autobuses eran los escenarios comunes del joven cantante en cuyas letras estaba implicado el mismo metro y sus usuarios. La carrera del joven músico fue interrumpida de golpe el 19 de septiembre de 1985 tras derrumbarse el edificio donde vivía, como consecuencia del terrible sismo que azotó la Ciudad de México.

Las letras de *Rockdrigo* servirían de inspiración a grupos como *Botellita de Jerez*, una banda mexicana formada en 1983 que se distingue por tener un estilo festivo e irreverente, integrando *sketches* y albures en sus letras y presentaciones. El *Guacarock*, término y género acuñado por la banda (guacamole + rock) es una mezcla del rock con muchos ritmos, como el son, el blues, la cumbia y la música tradicional mexicana.



152

*Alármala de tos* es una canción representativa de la banda, extraída de las múltiples historias que a diario recoge la revista amarillista *El alarma*, especializada en noticias sobre crímenes y muerte en la Ciudad de México, mismas que presenta acompañadas de imágenes de cadáveres sin ningún tipo de censura. Es considerada como la más antigua representante de la prensa roja en México, llegando a tener tirajes de más de dos millones de ejemplares por semana.<sup>71</sup>



153

La publicación de noticias como el sismo de México en 1985 estimuló las ventas, llegando a tener distribución a nivel internacional en países como Estados Unidos, Francia, Holanda, Bélgica y Japón.<sup>72</sup>

Las historias urbanas desarrolladas en las periferias de la urbe, recopiladas en forma de notas periodísticas o canciones de rock urbano son para Francis Alÿs la materia prima de varias de sus investigaciones: *La historia de negrito tres patas* surge de la prensa y culmina en la anécdota fantástica que involucra a un ex presidente de la República y la infortuna de su pierna izquierda.

152. Botellita de Jerez. Portada del disco homónimo. 1984.

153. Portada de la revista *El alarma*. Fecha desconocida.

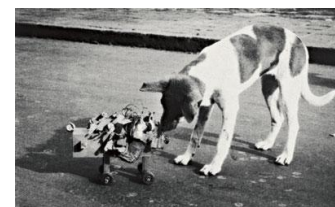
<sup>71</sup> MARTINI, Mario, “¿Qué clase de guerra libra México en esta hora trágica?”, 2010.

<sup>72</sup> ZAMORA, Armando. “Un domingo de alarma”, 2011.

## 9.5 FRANCIS ALÿS: LA HISTORIA DE NEGRITO TRES PATAS

Muchas de las obras de Alÿs provienen de los mitos y rumores urbanos; extraídos muchas veces de las historias diarias que se viven en la ciudad, ó de la prensa sensacionalista que inunda los puestos de periódico de la Ciudad de México.

*The collector* es el ejemplo perfecto de la inserción de un mito; nada más inverosímil que ver a una persona sacando a pasear todos los días a su perro, cuando éste es metálico y en vez de arrojarle suciedades a la ciudad, las sustrae.



La *historia de Negrito tres patas* (1997) parte de un hecho real: es la historia de un perro callejero que después de ser atropellado por una patrulla policiaca perdió una de sus patas delanteras; este hecho no derrumbó la vida al perro, sino muy al contrario: tras meses de ensayos el perro aprendió a dominar el arte del malabarismo, utilizando como accesorio el hueso de su pata perdida.<sup>73</sup>



La idea de que Negrito haga malabares con el hueso de su pata perdida bien pudiera ser un eco de las historias chuscas en torno a la pierna de Antonio López de Santa Anna.

154. Francis Alÿs. Estudio de la obra *The collector*, 1992

155 y 156. Francis Alÿs. *La historia de negrito tres patas*, 1997.

<sup>73</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, "Diez cuadras alrededor del estudio", 2006.

El 5 de diciembre de 1838, durante la Guerra de los Pasteles, Santa Anna recibió una lluvia de metralla en su pierna izquierda. La pierna fue sepultada con honores en un jardín de su hacienda Manga Clavo en Xalapa, Veracruz. Una vez recuperado, el general triunfante se hizo llevar a la ciudad de México y en febrero de 1839 fue aclamado dada su doble condición de héroe y lisiado de guerra. El 20 de marzo asumiría la Presidencia de la República, la segunda de ocho ocasiones.

La pierna fue desenterrada y re-inhumada en el cementerio capitalino de Santa Paula el 27 de septiembre de 1842, en medio de un gran desfile militar y político.

Con el asenso al poder de José Joaquín Herrera, el 6 de diciembre de 1844 el pueblo sacó la pierna de su sepulcro y la arrastró por las calles de la ciudad. Se cuenta que por su casa pasaban timadores que le pedían dinero, asegurando que habían sido soldados bajo su mando. Algunos le llevaron huesos o piernas momificadas, diciendo que era la extremidad salvada en medio de la turba iracunda. El verdadero paradero de su pierna se desconoce.<sup>74</sup>

Alÿs encuentra en la anécdota una máxima moralizadora: en toda circunstancia de la vida, si sacas provecho de tu mala fortuna, la carencia puede volverse ventaja.

Dos años más tarde, en 1999 Alÿs vuelve a insertar un mito, cuando se traslada al sur de la Ciudad de México y con la ayuda de tres residentes del lugar –los agentes de la propagación– comenzaron a preguntar a la gente por un personaje ficticio que

---

<sup>74</sup> MARTÍNEZ, Víctor Jesús. “La pierna de Santa Anna, 2008.

supuestamente había salido del hotel la noche anterior a dar una caminata y no había regresado.

La sociedad comenzó a hacer de manera natural un retrato del perdido con su sexo, edad, fisonomía, vestimenta, causa de su desaparición, etc., y poco a poco este personaje inventado fue tomando un carácter cada vez más real por medio del rumor público hasta que después de tres días la policía local publicó un cartel con un “retrato hablado” de la persona perdida. Llegado a este punto, el rumor produce una evidencia física de su existencia (el cartel); con el objeto creado el proyecto se da por concluido y el artista abandona el pueblo.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> FERGUSON, Russell, “Francis Alÿs: Política del ensayo”, 2009.



## 10. EL RENGLÓN EN BLANCO



“-¿Qué es? –me dijo.  
 -¿Qué es qué? –le pregunté.  
 -Eso, el ruido ese.  
 Es el silencio.”

-Juan Rulfo (1917 - 1986) | Escritor, guionista y fotógrafo mexicano.

## 10.1 UN CUENTO DE NUNCA ACABAR

La décima sentencia del decálogo de Alÿs aparece publicada originalmente como un renglón en blanco.

Muchas de las obras plásticas de Alÿs demuestran su fascinación por lo inacabado, exponiendo al espectador ante el goce estético de lo inconcluso. La muestra de lo incompleto resulta un tema muy específico de las artes plásticas en general, donde es posible y natural entender el hecho artístico como el resultado de un proceso mental abstracto, difícilmente logrado formalmente en la rama de la Arquitectura<sup>76</sup>, donde justo la arquitectura pretende ser



158



159

157. Francis Alÿs. Boceto para la obra *Ensayo I*, 1999

158. Francis Alÿs. Estudio para *Cuando la fe mueve montañas*, 2002.

159. Francis Alÿs. Estudio para *La batalla del bien y del mal*. 2011.

<sup>76</sup> Salvo en el caso de las maquetas y bocetos donde es posible entender los objetos arquitectónicos desde su proceso, en un constante ir y venir de ideas inacabadas la mayoría de las veces.

el espacio resuelto, listo para habitarse, inconcebible como obra negra, inacabada.

El renglón vacío que el artista propone manifiesta su incesante búsqueda de frescas investigaciones, transgrediendo así los paradigmas ortodoxos en el arte al dejar la puerta abierta a las nuevas posibilidades. Un espacio en blanco es una invitación a entender su decálogo -y su obra misma- como un texto cambiante, que incluso puede sufrir alteraciones en el futuro, o incluso llegar a retractarse. Un cuento de nunca acabar. A su vez, es un espacio donde el artista ya no tiene cabida, que se sale de sus manos y donde el espectador -ó lector- deberá incidir, completando con sus propias palabras la décima sentencia del decálogo del artista.

Ese corte abrupto en las sentencias que el artista manifiesta es también el silencio, la calma del gesto contenido -en palabras de Orozco-; el necesario respiro que se debe tomar para seguir produciendo nuevas ideas; el sigilo esperado entre los movimientos de una sinfonía.

Resulta sumamente interesante<sup>77</sup> estudiar el valor que el artista le otorga al silencio; un tema nuevamente difícil de abordar en la arquitectura, siendo escasamente estudiado e investigado. Habría que recordar el clásico ejemplo del 4'33" de John Cage, melodía que puede ser interpretada con cualquier instrumento, al manifestar con la palabra "Tacet" en la partitura la voluntad del artista por hacer guardar silencio al intérprete, impidiéndole así tocar el instrumento que él domina durante cuatro minutos y treinta y tres segundos.



160. John Cage. Partitura de 4'33"  
1952.

<sup>77</sup> Un tema, sin duda para futuras investigaciones personales.

Como es de esperarse, el verdadero material sonoro no se encuentra en lo evidente, en la pieza que el músico no toca, sino que la obra se compone por los ruidos que el espectador escucha durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la obra.

La pieza, con sus tres movimientos, en palabras de Cage, cuestiona el propio valor del silencio, -y consecuentemente la propia definición de la música- ya que en el estreno de la obra, en un recital ofrecido por David Tudor el 22 de agosto de 1952 en Woodstock, Nueva York, podía oírse el sonido del viento en el primer movimiento, en el segundo las gotas de lluvia que comenzaron a golpear el techo del recinto, y en el tercero la gente hacía ruidos a medida que hablaban o intentaban salir del lugar, haciendo única e irrepetible cada interpretación de la pieza.



161

Por otra parte, en el plano de la pintura, es necesario recordar la célebre serie de pinturas de Kazimir Malévich *Cuadros blanco sobre blanco* (1919), acompañadas de un largo ensayo teórico sobre su nuevo sistema de arte, basado en el suprematismo<sup>78</sup>, resaltando la ausencia de la forma, en una “pintura de la nada”.

Contrario a las obras terminadas, son estas piezas, al igual que el renglón en blanco de Alÿs, objetos artísticos que deberán ser completados por el espectador, pues, en palabras de Marcel Duchamp: “Contra toda opinión, no son los pintores, sino los espectadores quienes hacen los cuadros”.

---

<sup>78</sup> Movimiento artístico formado en Rusia entre 1915 y 1916 enfocado en la representación de formas geométricas básicas, las cuales se disponen generalmente sobre fondos neutros.

161. Autor desconocido. David Tudor interpretando 4'33" al piano. 1952.

## 10.2 CONCLUSIONES

Una vez concluido el análisis comparativo de las acciones de Alÿs y de otros artistas que intervienen el entorno urbano del México contemporáneo a través del arte conceptual, resulta necesario hilvanar ciertas ideas que permitan una mejor lectura del objeto estudiado.

Primero que nada, debo admitir que es notable la peculiaridad de la presente investigación, al intentar mirar una de las ciudades más grandes del mundo desde la perspectiva del arte contemporáneo; sin perder de vista la lectura y defensa del mismo ante un tribunal colegiado en una escuela de Arquitectura. Se trata, sin lugar a dudas, de una investigación excéntrica.

El sólo hecho de que un artista declare la calle como su propio taller, al apropiarse, confrontar y explorar el espacio público, convierte a la ciudad en una incesante materia prima de obras artísticas que son la culminación de investigaciones urbanas, políticas, sociales y culturales.

No es casualidad que los artistas analizados en este trabajo renuncien a la galería o al museo como el lugar donde tradicionalmente ocurre el arte, y apuesten por un compromiso ético y moral al confrontar sus obras ante la mirada curiosa del transeúnte, utilizando un recurso que no puede ser más rápido y efectivo: *sacar a pasear la pintura* y pensar en la ciudad como el espacio público donde puede ocurrir el hecho artístico; basta con observar, criticar y actuar.

Todo lo que acontece dentro de los espacios ortodoxos y cerrados que durante siglos se han llamado “museos” dejaron hace tiempo de interesarle a una nueva generación de artistas, quienes se apropian de los lugares menos probables para el arte: la calle, la banqueta, los estacionamientos, los edificios abandonados, las azoteas, la morgue o los mercados son ahora concebidos como los nuevos espacios donde acontece el arte.

Para los artistas, la ciudad es vista como una plataforma donde se desarrollan sus obras, y el museo pasó a ser puramente el espacio destinado a divulgar, conservar y exhibir el trabajo realizado; sin embargo, la obra expuesta en el museo es sólo el registro de un acto, carente del aura del contexto donde fue producida.

Si la poesía pudiera materializarse, o mejor dicho, si la poesía pudiera tener una capacidad activa dentro de la sociedad, sería muy parecida a los actos logrados por los artistas conceptuales de hoy, quienes critican, cuestionan e intentan transformar los aspectos más crudos de la sociedad actual.

Así, *Vivienda para todos* (1994), la endeble morada que Alÿs construye con propaganda electoral, dejaría de tener sentido y sobre todo compromiso si fuese montada al interior de una galería y no en los respiraderos del metro el mismo día de las elecciones presidenciales. Lo mismo sucede con todas las piezas que toman a la ciudad como soporte: para su funcionamiento y pleno entendimiento, es fundamental la valoración de su contexto.

Para el arte actual no importan las escalas: lo mismo surgen obras de actos mínimos, como caminar por la ciudad, pisar un chicle, dar de comer a las hormigas; que de mover una montaña o

verter seis metros cúbicos de materia orgánica en el paisaje rocoso si el afán es el de reclamar una demanda.

La ciudad, en definitiva es un organismo vivo. Un constante hervidero donde puede ocurrir el arte. Es la labor del artista ver donde nosotros fallamos y mostrar lo que no siempre somos capaces de ver.

Un acto tan mínimo como pasear, o invitar a los ciudadanos a caminar por la ciudad donde siempre han vivido, interpretando el recorrido como un gesto escultórico, transforma el ordinario acontecimiento urbano y modifica también al transeúnte, al mostrarse más receptivo ante los fenómenos que cotidianamente ocurren en la ciudad y que no pueden repetirse en ninguna otra región del mundo gracias a su contexto específico.

Acciones como el trueque que Alÿs realiza en el metro; la documentación del robo de un auto-estéreo en la calle, a plena luz del día; los 127 cuerpos a los que Margolles sugiere con un delicado hilo; o la redentora *Mejor vida corp.* que Minerva Cuevas dirige, sólo pueden existir en un único entorno: el caótico México de nuestros días.

Si el perrito magnetizado que Alÿs saca a pasear por las calles del centro de México recorriera también las calles de Londres, Pekín o El Cairo, los resultados serían completamente diferentes y sería posible analizar esas ciudades desde los objetos encontrados, como si se tratara de un pescador que extiende sus redes en un mar de asfalto.

Es evidente que el propio artista aquí analizado, al seguir vivo y en activo aborda nuevas inquietudes y utiliza en su búsqueda nuevos lenguajes. En sus obras recientes, Alÿs se ha visto seducido



por los proyectos de una mayor escala en los que interviene el paisaje; y a su vez se ha alejado del protagonismo de las obras que crea, y se ha distanciado también del contexto mexicano, abriendo de esta forma las puertas hacia nuevas posibilidades creadoras. Ahora, los protagonistas de sus obras son los propios habitantes de los contextos en que actúa, y quedan registrados generalmente con la herramienta del video.

El colofón de su trabajo con México puede ser el video *Barrenderos*, que crea en 2004, donde puede observarse una hilera de barrenderos empujando basura por las calles de la ciudad de México hasta que los detiene la propia masa de desperdicios.



162, 163

Ya en 2002, Alÿs había explorado la idea del accionismo en masa, cuando el 11 de abril de ese año logró convocar a las afueras de Lima, Perú, a quinientas personas que se formaron en fila junto a una duna de arena de quinientos metros de diámetro, y juntos lograron trasladarla con palas a una distancia de diez centímetros de su emplazamiento original, en un proyecto titulado *Cuando la fe mueve montañas*



164

*Barrenderos* es en parte una reflexión sobre la acción en Lima, donde la montaña de desperdicios es de hecho movida por las barrenderas, quienes en conjunto la empujan con sus escobas; sin embargo, las montañas de basura eventualmente detienen su marcha cuando se llega a un cierto punto de acumulación. Desde

162, 163. Francis Alÿs. *Barrenderos*, 2004.

164. Francis Alÿs. *Cuando la fe mueve montañas*, 2002.

esta perspectiva, la obra podría leerse como una de las posibles contrapartes de *Paradojas de la praxis I* (1997).<sup>79</sup>

En 2006, Alÿs vuelve a crear una obra de dimensiones colosales, que sólo puede ser entendida después de haber movido la duna de arena en Lima. Para este ejercicio, el artista materializa un puente no arquitectónico que pueda unir la utopía entre Santa Fe, Cuba y Key West, Florida. Aquella mañana el artista logró convocar a un centenar de barcas que creaban el paisaje de la esperanza: una línea que comenzaba en Cuba, y otra que emergía de los Estados Unidos de América.



165

Como era de esperarse, las dos líneas no llegaron a juntarse en medio para consolidar la esperanza real, deviniendo todo en un fracaso incluso premeditado.

Acertadamente, el título de la última retrospectiva de Alÿs presentada en el Modern Museum of Art (MoMA) de Nueva York, así como en la Tate Modern de Londres en 2010 sintetizaba magistralmente en una frase el reciente accionar del artista: “La historia de una decepción”.

Alÿs es pues, el último payaso que sigue en activo dentro del mundo del arte contemporáneo. *The last clown*.

165. Francis Alÿs. *The bridge*, 2006.

<sup>79</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, “Diez cuadras alrededor del estudio”, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

### LITERATURA UNIVERSAL

#### [LIBROS]

BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, Barcelona: Tusquets, 1986.

CALVINO, Italo, *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1983.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid: Punto de lectura, 2008.

### HISTORIA DEL ARTE

#### [LIBROS]

BIHUEGA, Jaime, *Historia del arte. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 2006.

GOMBRICH, Ernst, *Historia del arte*. Madrid: Alianza, 1972.

RAMÍREZ, Juan, *Historia del arte*. Madrid: Alianza, 1997.

### ARQUITECTURA

#### [LIBROS]

BOTTON, Alain de. *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen, 2008.

BUSSAGLI, Marco, *Comprender la arquitectura*. Madrid: Susaeta, 2004.

CACCIARI, Massimo, *La ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

COLOMINA, Beatriz, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

RUBY, Ilka, *El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

KOOLHAAS, Rem, *Delirio De Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

LUCA, Galofaro, *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

MARTIGNOLI, Jimena, *Latinscapes. El paisaje como materia prima*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait, 1981.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

#### [ENSAYOS]

GIL, Paloma, *El proyecto arquitectónico: Guía instrumental*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.

GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

HOLL, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

KOOLHAAS, Rem, *Espacio basura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

MONTANER, Josep, *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

ULRICH, Hans, *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

### TEORÍA DEL ARTE

#### [LIBROS]

AA VV., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid: Akal, 1995.

CALVO, Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid: Taurus, 2001.

CHIPP, Herschel, *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2002.

#### [ENSAYOS]

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México, DF: Itaca, 2003.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

### ARTE CONTEMPORÁNEO

#### [LIBROS]

AA VV., *100 contemporary artist*. Colonia: Taschen, 1991.

AA VV., *Art & language in practice*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999.

AA VV., *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2004.

AA VV., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

ARCHER, Michael, *Art since 1960*, Londres: Thames & Hudson, 1997.

ARGAN, Carlo, *El arte hacia el 2000*, Madrid: Akal, 1992.

CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid: Akal, 2000.

OSBORNE, Harold, *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1990.

RODRÍGUEZ, Ramón, *El arte en el siglo XX*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2009.

RUSH, Michael, *Video art*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

RUSH, Michael, *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2002.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*. Madrid: Akal, 2000.

#### [ENSAYOS]

JUNCOSA, Patricia, Josep Lluís Sert. *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

SEGURA Cabañero, Jesús, *Casos de estudio sobre la fenomenología de la visualidad en el arte contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia, 2009.

#### ARTE CONCEPTUAL

##### [LIBROS]

AA VV., *Art and electronic media*, Londres: Phaidon, 2004.

AA VV., *Arte povera*, Londres: Phaidon, 2003.

AA VV., *Conceptual art*, Londres: Phaidon, 2011.

AA VV., *Duchamp*, Londres: Phaidon, 2001.

AA VV., *The art of photography*, Londres: Phaidon, 2005.

AA VV., *The artist's body*, Londres: Phaidon, 2003.

AA VV., *The land and environmental*, Londres: Phaidon, 2003.

AA VV., *La idea del arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

OSBORNE, Peter, *Conceptual art and / as philosophy*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

**[ENSAYOS]**

MARCHÁN, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal, 1986.

**ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO****[LIBROS]**

AA VV., *Arte contemporáneo Mexicano*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

AA VV., *Código DF. Arte y cultura contemporáneos desde la ciudad de México*, México: Código, 2011.

ABAROA, Eduardo, *Inventario*. México: RM, 2010.

CHARPENEL, Patrick, *Elefante Blanco*. México: RM, 2009.

GUERRIER, Adler, *Lugares de tránsito*. México: RM, 2012.

JUSTINO, Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

LIEBERMAN, Ilán, *Niño perdido* México: RM, 2010.

LLANOS, Fernando, *Manchurria. Visión Periférica*. México: RM, 2017.

MANRIQUE, Jorge, *Arte y artistas mexicanos*: México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

MEDINA, Cuauhtémoc, *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México: RM, 2009.

OLES, James, *Xilitla* México: RM, 2011.

RIESTRA, Jaime, *Nuevos momentos del arte mexicano*, Estados Unidos de América: Universidad de Texas, 2008.

SALVAT, Juan, *Historia del arte mexicano: Arte contemporáneo*, Estados Unidos de América: Universidad de California, 2010.

SCHERF, Angeline, *Resisting the present. Mexico 2000 – 2012*. México: RM, 2012.

**[ARTÍCULOS]**

ALMELA, Ramón. "Diseño y activismo social como arte en Minerva Cuevas. En *Criticarte*. Revista digital, 2002  
[<http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/MinervaCuevas.html>]  
Recuperado el 03.04.13

CÓDIGO. "Hallazgos y detritos. Gabriel Orozco en el Guggenheim de Berlín". En Revista Código, 2012.  
[<http://www.revistacodigo.com/gabriel-orozco-guggenheim/>]  
Recuperado el 22.04.13



- ELIZONDO, Alfonso, "La violencia en México", Revista digital revoluciones. 2011.  
[[http://sesgo.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=147:la-violencia&catid](http://sesgo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=147:la-violencia&catid)]
- GARZA-USABIAGA, Daniel, "Enrique Ježik: Formas de violencia" En *Revista Exit Express*, 2009.  
[[http://www.enriquejezik.com/sitejezik/textos/DGU-formasdeviolencia\\_txt.htm](http://www.enriquejezik.com/sitejezik/textos/DGU-formasdeviolencia_txt.htm)]  
Recuperado el 07.05.13
- GERBER, Verónica. "Empate aleatorio". En revista mensual *Letras Libres*, 2010.  
[<http://www.letraslibres.com/blogs/empate-aleatorio>]  
Recuperado el 08.04.13
- GUTIÉRREZ, Vicente. "Narcocultura seduce al mundo del arte". En *Fondo de Cultura Económica*, 2013.  
[<http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle>]  
Recuperado el 06.05.13
- LANDINO, Patricia, "Gabriel Orozco, reinención del arte contemporáneo". Revista digital *Magis*, 2006.  
[[http://www.magis.iteso.mx/anteriores/010/010\\_ergosum\\_gabrielorozco%20.htm](http://www.magis.iteso.mx/anteriores/010/010_ergosum_gabrielorozco%20.htm)]  
Recuperado el 22.04.13
- OKÓN, Helena, "La cosa rosa. Meliane Smith en la Bienal de Venecia". En *Este País*. Revista digital, 2011.  
[<http://estepais.com/site/?p=34454>]  
Recuperado el 02.04.13
- RAGASOL, Tania, "A propósito". En *Código DF*, 2010.  
[[http://www.yoshuaokon.com/media/textos/catalogosylibros/colectivos/02okon\\_tania46.pdf](http://www.yoshuaokon.com/media/textos/catalogosylibros/colectivos/02okon_tania46.pdf)]  
Recuperado el 14.05.13
- SPRINGER José Manuel, "¿De qué otra forma podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia." En *Réplica 21*, 2009.  
[[http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/566\\_springer\\_margolles.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/566_springer_margolles.htm)]  
Recuperado el 06.05.13

## CRÓNICA DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

### [LIBROS]

- FADANELLI, Guillermo, *Educación a los topos*. México: Anagrama, 2006.
- FUENTES, Carlos, *Aura*. México: Era, 2000.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *La ley de Herodes*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos, *¿A dónde vais Monsiváis?* México: Grijalbo, 2012.
- MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta Antología de la crónica en México*. México: Era, 1980.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América*. Barcelona: Anagrama, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos, *El centro histórico de la ciudad de México*. Madrid: Turner, 2006.

MONSIVÁIS, Carlos, *Apocalipstick*. México, DF: Debate, 2011.

YÁÑEZ, Agustín, *Ojerosa y pintada*. México, DF: Planeta, 1959.

## [ARTÍCULOS]

MARTINI, Mario, "¿Qué clase de guerra libra México en esta hora trágica?", *Revista La Talacha*, 2010.

[<http://latalacha.com.mx/2010/01/%C2%BFque-clase-de-guerra-libra-mexico-en-esta-hora-tragica/>]

Recuperado el 09.05.13

MEZA, García, Gerardo, "La narrativa urbana en la región más transparente de Carlos Fuentes" En *Crítica*. *Revista Latinoamericana de ensayo*, 2009.

[<http://critica.cl/literatura/la-narrativa-urbana-en-la-region-mas-transparente-de-carlos-fuentes>]

Recuperado el 09.05.13

MURILLO, Kiev, "Los mercados tradicionales de México". En *México*. *Revista digital*, 2010.

[<http://enmexico.about.com/od/Cultura-en-movimiento/a/Los-Mercados-Tradicionales-De-MExico.htm>]

Recuperado el 04.04.13

PROCESO. "En riesgo de extinción". En semanario *Proceso*, 2013.

[<http://www.proceso.com.mx/?p=340145>]

Recuperado el 26.04.13

ZAMORA, Armando. "Un domingo de alarma" En *El ojo de la aguja*, *Revista digital*. 2011.

[<http://www.termometroenlinea.com.mx/vernoticiahistorial.php?artid=3714>]

Recuperado el 09.05.13

## FRANCIS ALÿS

### [LIBROS]

AA. VV., *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

FERGUSON, Russell, *Francis Alÿs: Política del ensayo*, 2009.

[<http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf>]

Recuperado el 23.04.2013

MEDINA, Cuauhtémoc. *El espectro rojo. Fetiches críticos. Residuos de la economía general*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2010.

MEDINA, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México, D.F.: Turner / UNAM, 2007.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí. Diez cuadras alrededor del estudio en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. México, D.F.: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

**[ARTÍCULOS]**

ARTANGEL. "Francis Alÿs: Siete paseos". En *Artangel*. Revista digital, 2005  
[[http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven\\_walks](http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven_walks)]  
Recuperado el 16.03.13

GALLEGOS, Adriana, "Francis Alÿs: y los 300 rostros de Fabiola". En *El museo imaginario*. Revista digital, 2009.  
[<http://delmuseoimaginario.blogspot.com.es/2009/02/francis-aly-s-fabiola.html>]  
Recuperado el 02.04.13

**[ENTREVISTAS]**

DISERENS, Corinne. "La corte de los milagros". Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens, en: *Francis Alÿs: Walking distance from the studio*. Wolfsburg, Alemania: Kunstmuseum Wolfsburg, 2004.

FERGUSON, Russell. "Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs". En: *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

**[PÁGINAS WEB]**

David Zwirner Gallery  
[<http://www.davidzwirner.com>] Última consulta: 05.03.13

Francis Alÿs  
[<http://www.francisalys.com>] Última consulta: 28.05.13

Fundación / Colección Jumex  
[<http://www.lacoleccionjumex.org>] Última consulta: 01.04.13

Fundación Guggenheim  
[<http://www.guggenheim.org>] Última consulta: 22.04.13

Laboratorio de Arte Alameda  
[<http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/>] Última consulta: 17.05.13

Museo Universitario de Arte Contemporáneo [MUAC]  
[<http://www.muac.unam.mx/>] Última consulta: 03.05.13

Museo experimental El Eco  
[<http://www.eleco.unam.mx/sitio/>] Última consulta: 21.05.13

## SOBRE LA EDICIÓN Y EL AUTOR.



166. Francisco Méndez. Francis Alÿs y Francisco Méndez en Ciudad de México.  
5 de Febrero de 2011.

Francis Alÿs: Ejercicios de intromisión.

La intervención artística en el México contemporáneo.

Se terminó de imprimir el 1 de julio de 2013.

La edición constó de 4 ejemplares + 1 prueba de autor.

Para su formación se utilizó la familia tipográfica  
Helvética, desarrollada por Max Miedinger en 1957.

Francisco Javier Méndez Landa (Morelia, Michoacán, México, 1987) es Arquitecto y Artista Visual. En 2011 obtuvo el título de Arquitecto con Mención Honorífica por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), y ese mismo año recibió el título de Licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Guadalajara (UDG). De septiembre de 2012 a agosto de 2013 fue beneficiario de la Beca Santander + UVA para estudiar el Máster Universitario de Investigación en Arquitectura, en la Universidad de Valladolid, España.

En 2009 fue acreedor del Primer lugar en el Primer Concurso Estatal de Fotografía Científica organizado por el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología (COECYT); en 2010 obtuvo la mención honorífica del XII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas y en 2011 fue reconocido con el tercer lugar del concurso: 200 ideas para mejorar la ciudad de Morelia, organizado por el despacho Laboratorio Binario de Arquitectura.

Como artista ha expuesto de manera individual en los Estados Mexicanos de Michoacán y Veracruz, y ha participado de manera colectiva en más de 50 exposiciones en Estados como Michoacán, Zacatecas, Guadalajara y Distrito Federal. Su obra fotográfica forma parte del Catálogo de Arte visual Contemporáneo de Michoacán, editado por la Secretaría de Cultura de Michoacán.

Contacto: [ciudadespiral@hotmail.com](mailto:ciudadespiral@hotmail.com)