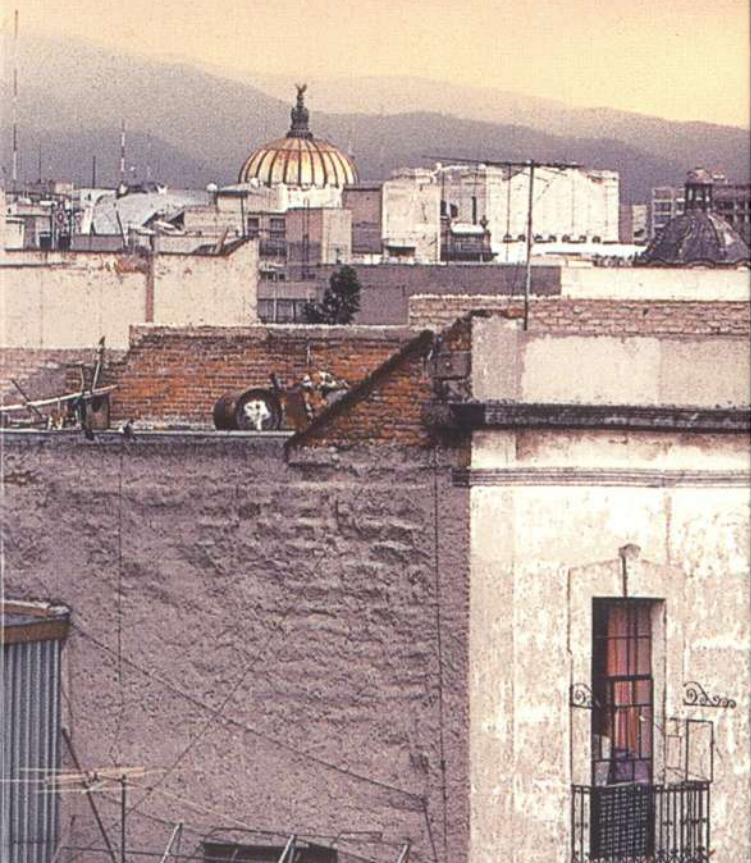


DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO
WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO

FRANCIS ALÿS

Texts/Textos: Cuauhtémoc Medina
Interview/Entrevista: Corinne Diserens



Francis Alÿs

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

Everything I saw, heard, found, did
or undid, understood or misunderstood,
WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO
in the Historical Center of Mexico City

Curaduría: Cuauhtémoc Medina

Asistente: Ruth Estévez

Apoyo de diseño arquitectónico: Carlos Bedoya Ikeda y Wonne Ickx (PRODUCTORA)

Catálogo

Coordinación editorial: Antiguo Colegio de San Ildefonso

Textos: Cuauhtémoc Medina, Corinne Diserens, Francis Alÿs

Todas las imágenes: © Francis Alÿs

Traducción al inglés: Kurt Hollander

Traducción al español y corrección de estilo: Rossana Reyes

Diseño catálogo: Rocío Mireles y Bruno Contreras

Impresión: Offset Rebosán, S.A. de C.V.

Conversación de Francis Alÿs y Corinne Diserens
reproducida con permiso de: Kunstmuseum Wolfsburg

© Los autores por sus textos

© Primera edición, marzo 2006 Antiguo Colegio de San Ildefonso

ISBN: 970-9075-04-7

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos y/o fotografías
de la presente edición sin la autorización expresa de los autores, el artista
y/o el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Impreso en México / Printed in México

DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO

FRANCIS ALÿS
Texts/Textos: Cuauhtémoc Medina
Interview/Entrevista: Corinne Diserens

Antiguo Colegio de San Ildefonso

URBANISM OF THE IMAGINATION

An artist is not defined by the accidental nature of his passport's nationality, nor by the tradition of a discipline. An artist is created by means of the (re)invention of a series of practices that project —metaphorically, but also possibly literally— a territory derived from the investigation of certain possibilities of life. Seen from this perspective, the evaluation of a body of work is not a catalog of products or biographical events, nor the search to homogenize under the term 'style' a diversity of complex and at times contradictory locations and moments. The possibilities offered by a certain reading of a culture is what is of most interest, in other words, the way in which some works, ideas and gestures transform our perception of an environment and our ability to act. By means of a poetic operation they revise what we understand as "the situation."

The fact that this publication appears to be a description of a territory (closely approximating the form of a travel or architectural guide) is in order to suggest a common ground between a way of behaving and a geographic or human realm. Superimposed on top of the histories of the Conquest, the architectural monuments, the colonial legends of alleys and plazas, and the accounts of murders, revolutionary movements and literary uses of space, is the territory activated by artistic gestures such as these. By limiting the production of Francis Alÿs to a more or less reduced radius around his studio in the Plaza de Santa Catarina in Mexico City, this publication assumes that this terrain is already marked by these actions, that in effect these walks, living tales and visual records of this artist, have sketched out a symbolic territory. The street vendors, the tents of the political protesters, and the microscopic activity of the plazas that Alÿs has searched out are no longer imperceptible. The commercial and symbolic circuits of everyday activity are already part of a universe of social acts worthy of being called intellectual, political and aesthetic.

All these points magnetized by Alÿs together help rethink the city in opposition to the ambition for power and homogeneity of modernism's ideologies. Each of Alÿs' actions in the form of urban myths are in one way or another a claim for heterogeneity, a reevaluation of what we tend to call "informality," and the offering of an aesthetic strategy from the point of view of a civic parasite. Alÿs' traveling tales, both his artistic walks as well as the traditional and modern representational work, have had the aim of presenting a kind of urbanism of the imagination, one

URBANISMO DE LA IMAGINACIÓN

Al artista no lo define el azar de la nacionalidad en su pasaporte, ni la tradición de una disciplina; el artista se constituye en torno a la (re) invención de una serie de prácticas, que proyectan metafóricamente pero es posible que también literalmente un territorio en torno a la investigación de algunas posibilidades de vida. Visto desde esta perspectiva el recorrido de una obra no es un catálogo de productos o de eventos biográficos, ni la búsqueda de cómo homogeneizar bajo la palabra "estilo" una diversidad de locaciones y ocasiones complejas y a veces contradictorias. Lo que más interesa es qué posibilidades en una cultura abre un determinado recorrido. En otras palabras, cómo es que unas obras, ideas y gestos transforman la percepción de un entorno y nuestra capacidad de actuar, pues a través de la operación poética replantean lo que entendemos por "situación".

Si esta publicación se ofrece como la descripción de un territorio —apropiándose en detalle de las características de una guía de viajero o arquitectónica—, es para sugerir el entrecruzamiento entre un modo de actuar y un ámbito geográfico y humano. Pues sobrepuesto al que sugieren las crónicas de la conquista, los monumentos arquitectónicos, las leyendas coloniales de callejas y plazas, y la crónica de asesinatos, movimientos revolucionarios y usos literarios del espacio, está el territorio activado por gestos artísticos como éstos. Al circunscribir la producción de Francis Alÿs en un radio más o menos limitado en torno a su estudio en la Plaza de Santa Catarina, México, D.F., esta publicación asume que ese terreno está ya marcado por esas acciones, que en efecto las caminatas, relatos vivos y registros visuales de este artista han trazado una territorialidad simbólica. Los puestos callejeros, tiendas de campaña de manifestantes políticos, y la actividad microscópica de las plazas que Alÿs ha perseguido han dejado de ser imperceptibles. Los circuitos comerciales y simbólicos que la recorren todos los días son ya parte de un universo de los hechos sociales digno de concebirse intelectual, política y estéticamente.

Todos esos puntos imantados por Alÿs apuntan en conjunto a repensar a la ciudad a contracorriente de la ambición de poder y homogeneidad de las ideologías del modernismo. Cada uno de los mitos urbanos en forma de acciones que Alÿs ha compuesto es, de una u otra forma, un alegato por la heterogeneidad, una reevaluación de lo que solemos denominar "informalidad", y el ofrecimiento de una estética surgida

that conceives of urban construction as something more than the inert mass of spaces and functions of the city. His idea is to reinvent the city on the level of stories.

Almost since his arrival in 1986, evading military service in his native Belgium, Alÿs chose to intervene the imaginary texture of Mexico City as a kind of criticism of his own profession as an urban planner and architect. If Alÿs immediately recognized within the Historical Center of Mexico City the perfect scene for his activity, it was because it materialized the intuition he had at the beginning of the 1980s in the Italian cities of Venice and Palmanova of the possibilities that the introduction of fables had in the definition of the daily life of a city. Alÿs recognized much clearer than any local observer how this colonial city was in part a Renaissance utopia within the New World. Almost from his origins the artist had been drawn by the tension between the imposition of life styles upon people and their constantly renewed ability to invent resistance.

With even greater reason, given that the transference of the European utopia was the result of the conquest of another civilization, the space of this city suggested to the artist the daily activism of the renegotiation of the terms of modernization. If the indigenous resistance had taken place in terms of a rejection of the Platonic logic of Catholic images, and in the persistence of communal means of living, the contemporary resistance involved a diverse combination of forms of alternative practices: the extended entropy to which every search for efficiency and social order was submitted; the friction between laws, customs and diffused mischief; the practical opposition to the rationalist division of the space of traffic and dreams, daily life and production, communication and deceit, politics and symbolization, reflection and production. Alÿs' work has mostly been an attempt to combine a dialogue and a chronicle with those microscopic and/or massive, subterranean and/or public, detoured and/or reasonable challenges to the modern definitions of the urban space of capitalism and the State. Conditions which, to avoid co-option by the nationalists, are not exclusive to Mexico: if possible, by the way in which demographics contribute to their profusion, they make this city a paradigmatic place.

It is this daily life of the heteroclitite and this deposit of the immediate negotiation that Francis Alÿs evokes when he speaks of the need of reinventing the polis by means of the infiltration of real narratives. This manipulation of urban myths, so radically opposed to the ideological creation of national and class myths, is a space of possibility. That these "notes" and

desde el punto de vista del parásito cívico. Los relatos ambulantes de Alÿs —tanto sus caminatas artísticas como las obras hechas en medios de representación tradicionales, o los modernos— han tenido como propósito perfilar una especie de urbanismo de la imaginación, que concibe la construcción urbana como algo más que la masa inerte de los edificios y el asfalto, o algo distinto de la simbolización de clases en la distribución de espacios y funciones en la urbe. Se trata de reinventar la ciudad en el nivel de los relatos.

Prácticamente desde su llegada en 1986 eludiendo el servicio militar en su natal Bélgica, Alÿs optó por intervenir en la textura imaginaria de la ciudad de México como resultado de una autocrítica de su profesión: el urbanismo y la arquitectura. Si Alÿs reconoció inmediatamente en el centro de México el escenario propicio para su actividad, es porque materializaba la intuición que a principios de los años 80 había tenido en ciudades italianas como Venecia o Palmanova, acerca de las posibilidades que ofrecía la infiltración de las fábulas en definir la experiencia común de lo urbano. Por un lado, Alÿs reconoció mucho más claramente que cualquier observador local, que esta ciudad colonial era en parte la transposición de las utopías renacentistas al Nuevo Mundo, y en esa medida casi desde su origen había estado jaloneada por la tensión entre la imposición de modos de vida a la población y la capacidad siempre renovada de la inventiva de la resistencia. Con aun mayor razón dado que la transferencia de la utopía europea había surgido de la conquista de otra civilización, el espacio de esta urbe sugirió al artista el activismo cotidiano que renegocia términos de la modernización. Si la resistencia indígena había tenido lugar en términos de la perduración de modos comunales de vida y el rechazo a la lógica platónica de las imágenes católicas, la resistencia contemporánea involucraba una variopinta combinación de formas de práctica alternativa: la extendida entropía a que era sometida toda búsqueda de eficiencia y orden civil, la fricción entre las leyes, las costumbres y la travesura difusa, y la oposición práctica a la división racionalista de los espacios de tráfico y sueño, vida cotidiana y producción, comunicación y engaño, política y simbolización, reflexión y producción. La obra de Alÿs ha sido en buena medida el intento de combinar un diálogo y una crónica con esas formas microscópicas y/o masivas, subterráneas y/o públicas, desviadas y/o razonadas de los desafíos a las definiciones modernas del espacio urbano del capitalismo y el Estado. Señalemos que estas condiciones —para evitar su cooptación por los nacionalistas— no son exclusivas de México; si acaso,

"essays" occur in the terrain of contemporary art should not restrict their importance to the small circle of melancholy cultural practitioners: it simply suggests the way in which we call 'contemporary art' a kind of provisional refuge for the multitude of speculations and questions which ordinary culture never even voices.

What is at play here is, perhaps, an opening of the sphere of possibilities. If some of Alÿs' work has reference to the 'supernatural,' it is for reasons that are directly opposed to relaxed, narcotic 'fantasy art.' Within these works reside what Ernst Bloch defined half a century ago as a counter position to the "contemplative reason that takes things as they come," as an "architecture" or "principle of hope" that presupposes a "possibility beyond already existing reality."¹ In effect, these works make us insist on seeing beyond the political, economic, urban and emotional powers-that-be. This utopic function consists above all in the negation of art as a simple projection of the emotions and of individual biographies, the mere representation of the interests of economic bosses or the recording of established and identified values of a culture. On the contrary, one would hope that the reliving of these adventures helps to unlock the lock of what is fed to us daily as "reality."

Cuahtémoc Medina



¹ "The very profusion of human imagination, together with its correlate in the world (once imagination becomes informed and concrete), cannot possibly be explored and inventoried other than through utopian function; any more than it can be tested without dialectical materialism. The specific pre-appearance which art shows is like a laboratory where events, figures and characters are driven to their typical, characteristic end, to an abysmal or a blissful end; this essential vision of characters and situations, inscribed in every work of art, which in its most striking form we may call Shakespearean, in its most terminalized form Dantean, presupposes possibility beyond already existing reality." Ernst Bloch, *The Principle of Hope*. 3 vols., Tr. Neville Plaice et al., Cambridge, Mass., The MIT press, 1995, v. I, p. 15.

por la forma en que la demografía contribuye a su profusión, hacen de esta ciudad un ámbito paradigmático.

Son esta cotidianeidad de lo heteróclito y este depósito de la negociación inmediata los que Francis Alÿs evoca al hablar de la necesidad de reinventar la *polis* mediante la infiltración de nuevas narrativas reales. Esta manipulación de los mitos urbanos, tan radicalmente opuesta a la creación ideológica de los mitos nacionales y de clase, es un espacio de posibilidades. Que estos "apuntes" y "ensayos" ocurran en el terreno del arte contemporáneo no debe restringir su importancia a ese círculo reducido de practicantes culturales melancólicos. Sugiere, simplemente, el modo en que llamamos "arte contemporáneo" a un cierto refugio provisional para la multitud de especulaciones y cuestionamientos que la cultura ordinaria evade hasta plantear.

Pues lo que está en juego es, quizá, abrir la esfera de posibilidades. Si algunas de las obras de Alÿs invocan la referencia a "lo sobrenatural", es por razones precisamente opuestas a la tranquila narcotización del "arte fantástico". En estas obras se aloja lo que Ernst Bloch definía hace medio siglo, en contraposición a la "razón contemplativa que toma las cosas como vienen", como una "arquitectura" o un "principio de esperanza" que presupone una "posibilidad más allá de la realidad ya existente".¹ En efecto, estas obras apuntan al desempeño por ver más allá de los poderes existentes, políticos, económicos, urbanísticos y emocionales. Esta función utópica consiste ante todo en negarse a asumir el arte como una mera proyección de los sentimientos y la biografía individuales, la representación de los intereses de sus patrones económicos o el registro de los valores establecidos e identificados de una cultura. Por el contrario, uno esperaría que el repaso de las aventuras tenga por función contribuir a que otros recorramos la cerradura de lo que todos los días se nos describe como "la realidad".

Cuahtémoc Medina

¹ "La profusión misma de la imaginación humana, junto con su correlato en el mundo (una vez que la imaginación se vuelve informada y concreta), no puede ser explorada e inventariada más que mediante la función utópica... La aparición previa que muestra el arte es una especie de laboratorio donde los eventos, figuras y caracteres son llevados a su final típico y característico, ya sea abismal o dichoso; esta visión esencial de los personajes y las situaciones, inscrita en cada obra de arte, y que en su forma más llamativa podríamos llamar shakespereana, o en su forma terminal dantesca, presupone una posibilidad más allá de la realidad ya existente." Ernst Bloch, *The Principle of Hope*. 3 vols., Tr. Neville Plaice et al., Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995, v. I, p. 15.

Everything I saw, heard, found, did
or undid, understood or misunderstood,
WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO
in the Historical Center of Mexico City

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

01

PLACING PILLOWS, 1990

Photographic documentation of an action. Collection of the artist.

*While walking around the center of Mexico City,
I placed pillows in the frames of broken windows.*

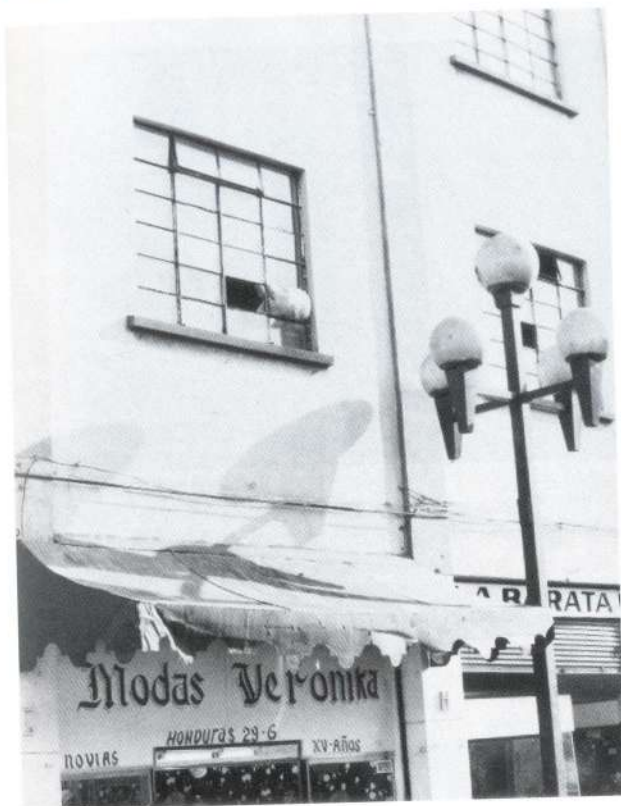
F. ALYS, 1990.

This is one of the first street interventions that the artist made in the Historical Center of Mexico City. In an area dominated by the ruins of the 1985 earthquake, Allys made a subtle sculptural gesture consisting of stuffing pillows into broken windows. This sculptural situation suggested a mix of public and domestic space, of the everyday and dreams. The procedure of "inserting" objects into the urban fabric would later be carried out with works such as *The Collector* (1991-1992), (see 04) or ones in which Allys would take away material from the surroundings. With this lone intervention, Allys wanted to symbolically "comfort" the urban architecture and its historical moment.

01

COLOCANDO ALMOHADAS, 1990

Documentación fotográfica de una acción. Colección del artista.



*Mientras caminaba por el centro de la ciudad de México,
coloqué almohadas en los marcos de las ventanas rotas.*

F. ALYS, 1990.

Ésta es una de las primeras intervenciones callejeras que el artista llevó a cabo en el centro de la ciudad de México. En un entorno dominado por las ruinas del terremoto de 1985, Allys hizo un discreto gesto escultórico consistente en tapar las aberturas de ventanas rotas con almohadas. La situación escultórica planteaba la mezcla del espacio público y el doméstico, la cotidianeidad y el sueño. El procedimiento de "insertar" objetos en el tejido urbano vendría más tarde a completarse con obras como *Colector* (1991-1992) (véase 04) u otras en las que Allys retiró en cambio material del entorno. Con esta intervención solitaria, Allys quería "aliviar" simbólicamente la arquitectura de la urbe y su momento histórico.

02 FLAG, 1990

Bubble gum tag.



Over the last two decades, Alÿs has investigated the microscopic activity of the population. Among other things, he has created a photographic record of transgressive situations and the detours of public space, as well as the methods of reappropriating the street, from the artifacts invented to stake out parking spots to the elaborate displays of merchandise on the sidewalk. This documentation has allowed him to observe the different minimal formal acts of treating waste; (see 26, 33) the complex patterns of chewing gum that millions of consumers create on the walls, street signs, trees, roofs and subway cars. He was especially interested in the accidental "compositions" of chewing gum under the tables in bars, its aesthetic value the same as its historical meaning.

The ancient custom of chewing gum was brought to the United States by Thomas Addams who, according to legend, picked up the habit from General Antonio López de Santa Anna. *Flag* is a three-color pattern of chewing gum stuck to the wall that formalizes and commemorates the continual back-and-forth phenomenon between the two nations.

02 BANDERA, 1990

Chicles pegados a la pared.

A lo largo de las últimas dos décadas Alÿs ha investigado la actividad microscópica de la población. Entre otras cosas, ha llevado a cabo un registro fotográfico de situaciones de transgresión y desviación del espacio público, así como de los métodos de reappropriación de la calle, desde los artefactos inventados para apartar lugares de estacionamiento hasta el elaborado despliegue de mercancías sobre la banqueta. Esta documentación lo ha llevado a observar la diversidad de actos mínimos formales que pueden ocurrir en el manejo de los residuos (véanse 26, 33). Los complejos arreglos de goma de mascar que millones de consumidores van formando en las paredes, la señalización urbana, los árboles, techos y vagones de metro. En particular le interesaba el carácter aleatorio de las "composiciones" de chicle bajo los muebles de los bares, su valor estético azaroso lo mismo que su significación histórica.

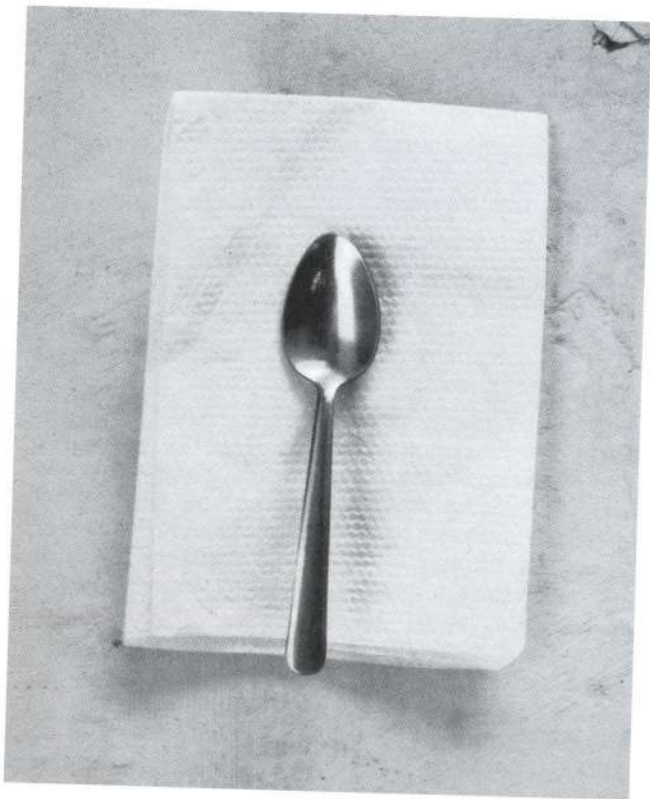
La antigua costumbre indígena de mascar chicle fue extendida a los Estados Unidos por Thomas Adams, quien según la leyenda hacia 1869 la aprendió del general Antonio López de Santa Anna. *Bandera* es un arreglo tricolor de chicles pegados en la pared que formaliza y conmemora el fenómeno constante de rebote entre las dos naciones.



03

UNTITLED, 1990

Spoon with magnet and napkin.



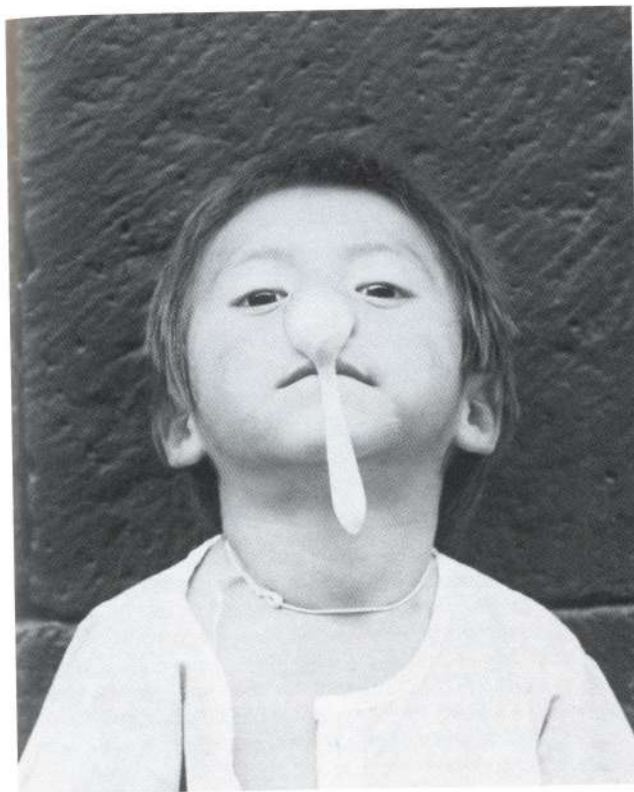
Daily life is the territory of a continual overlapping of a multitude of things, the playful intersection of casual, fragile elements that appear to be attracted by an invisible magnetic force. Where city life is not yet dominated by systems of control, the street is frequently a circus full of juggling and spinning.

By dangling a spoon from a napkin by means of a magnet, Alÿs emphasizes the magic of this collision and relation of objects and bodies, united by subtle powers opposed to the solid authority of traditional sculpture (see 04).

03

SIN TÍTULO, 1990

Cuchara con imán y servilleta.



Lo cotidiano es un territorio de continua superposición de multitud de cosas, la intersección juguetona de elementos articulados casual y frágilmente como si estuvieran atraídos por una invisible fuerza magnética. Donde la vida citadina todavía no está dominada por los sistemas de control, la calle es con frecuencia un circo lleno de malabares y piruetas.

Al hacer colgar una cuchara de una servilleta mediante un imán, Alÿs destacaba la magia de esa colisión y relación de objetos y cuerpos, unidos por poderes sutiles que se oponen a la solidez autoritaria de la escultura tradicional (véase 04).

THE COLLECTOR, 1990-1992

Magnet sculpture with rubber wheels, models and studies, maps and notes.

In collaboration with Felipe Sanabria.



VISIBLE SCIENCE. (Magnet) A body that attracts metal by virtue of a surrounding force field produced by the motion of electrons from the positive to the negative poles (south and north).

CONTEXT. Political in the Greek sense of polis, the city as site of sensations and conflicts whence the materials to create fictions, art and urban myths are extracted.

PROCESS. For an indeterminate period of time, the magnetized collector takes a daily walk through the streets and gradually builds up a coat made of any metallic residue lying in its path. This process goes on until the collector is completely smothered by its trophies.

F. ALÿS, 1992.

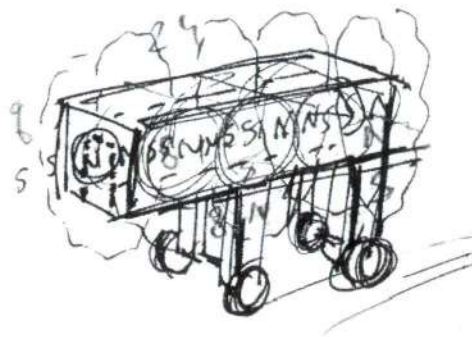
The Collector marks a decisive moment in the work of Alÿs. This action presents the street animal or urban parasite as an anonymous hero of resistance to modernization. It was also the beginning of a whole methodology, that of inserting subtle myths and spreading rumors in the city through walks designed as instruments of artistic production (see 05, 11, 18, 19, 20, 28, 30).

As a self-criticism of his work as architect and urbanist, Alÿs had arrived at the conclusion that instead of trying to plan social space, instead of trying unsuccessfully to add material to

COLECTOR, 1990-1992

Escultura magnética con ruedas de patines, maquetas y estudios, mapa y notas.

En colaboración con Felipe Sanabria.



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 de 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.

F. ALÿS, 1992.

Colector marca un momento decisivo de la obra de Alÿs. Esta acción introduce al animal callejero o el parásito urbano como el héroe anónimo de una resistencia ante la modernización y fue el disparador de toda una metodología: insertar discretos mitos y propagar rumores en el tejido ciudadano a través de paseos entendidos como instrumentos de la operación artística (véanse 05, 11, 18, 19, 20, 28, 30).

En una autocrítica de su profesión como arquitecto y urbanista, Alÿs había llegado a la conclusión de que en lugar de pretender planificar el espacio social y frente a la futilidad de



Photo: Ian Dryden

the already saturated urban entity, it was possible to intervene in the collective experience by introducing an urban myth that would redefine community for its inhabitants. This was carried out on the level of social fractures, introducing or withdrawing elements from the memory of the area. By searching for the way to filter a narrative into public space, the possibility arose of creating an action that would simultaneously suggest a fiction.

In 1990, Alÿs imagined the creation of an urban toy, a magnetic dog that would pick up along its walks scraps of metal left on the sidewalk (nails, wire, bottle tops), creating a kind of second skin (see 29). Alÿs meant *The Collector* to embody an activity that was marginal and an alternative to the established uses of the street, transforming the space of interaction into a field for investigating, collecting and playing. The object was both a reference to a garbage collector making his living picking up waste, and a dog operating opportunistically in public space. All these elements were an effort to bring back the idea of "the political" as the terrain of the confluence of the tales, debates and desires that form civic community.

The Collector was made in collaboration with local mechanic shops, the first of several collaborations. The first walks took place in the very heart of the Historical Center of the city (see 32).

añadir materia a una entidad urbana ya saturada, era posible intervenir en la experiencia colectiva introduciendo una leyenda urbana que redefiniera la comunidad para sus habitantes. Se trataba de operar en el nivel de las fracturas sociales, introduciendo o retirando elementos de la memoria de la localidad. En esa búsqueda de cómo filtrar una narrativa al espacio público se abrió la posibilidad de crear una acción que a la vez sugiriera una ficción. En 1990 Alÿs imaginó la creación de un juguete urbano, un perrito magnetizado que recogería a lo largo de sus paseos trozos de metal abandonados en el asfalto: clavos, alambres, herrumbre y corcholatas, hasta crear una especie de segunda piel (véase 29). Alÿs intentaba que *Colector* encarnara la actividad marginal o alternativa a los usos establecidos de la calle, transformando el espacio de circulación en un territorio de investigación, recolección y juego. El objeto era al mismo tiempo una evocación del pepenador ganándose la vida recogiendo desperdicios y del perro operando de manera oportunista en el terreno público. Todos esos elementos buscarían rehabilitar la noción de "lo político" como el terreno de confluencia de los relatos, debates y deseos que forman la comunidad cívica.

Colector fue fabricado en colaboración con talleres electro-mecánicos usuales, lo que sentó la base para muchas otras colaboraciones similares. Sus paseos iniciales ocurrieron en la región en torno al primer cuadro (véase 32).



Foto: Ian Dryden

05

"AS LONG AS I AM WALKING...", 1992

Text on polyurethane.

For years, this polyurethane board sat in Alÿs' studio in Plaza Santa Catarina in a corner leaning against the wall, serving as a kind of moral maxim. It was, in fact, the first of several signs with themes and aphorisms that the artist would produce over time, in parallel to his actions and projects.

An exercise equivalent to thinking, for Alÿs walking is the center of a personal discipline that displaces and orders his whole life. As if it were a decalog that had to be repeated day after day, the text reflects on the personal and mentally self-sufficient space that these walks provoke. The fact that it was set as a negative strengthened the desire of the artist to perceive the city as raw material to be recycled and reused, instead of adding structures and objects to it.

05

"MIENTRAS ESTOY CAMINANDO...", 1992

Texto sobre unícel.

Durante años, esta tableta de unícel estuvo presente en el estudio de Alÿs en la Plaza de Santa Catarina en una esquina recargada contra la pared, como una especie de máxima moral: será, de hecho, el primero de varios letreros con lemas y aforismos que el artista habrá de producir con el tiempo, de forma paralela a sus acciones y proyectos.

Ejercicio equivalente al pensamiento, caminar se le aparecía a Alÿs como el centro de una disciplina personal que desplaza y ordena la vida entera. Como si fuera un decálogo que es necesario repasar día con día, el texto reflexionaba acerca del espacio personal y mental autosuficiente que provoca el caminar. Que su enunciación fuera negativa reafirmaba el deseo del artista de aceptar la entidad urbana como una materia prima a ser reciclada y reutilizada, en lugar de añadir a ella estructuras u objetos.

AS LONG AS I'M WALKING , I'M NOT CHOOSING
 " " " " " , I'M NOT SMOKING
 " " " " " , I'M NOT LOSING
 " " " " " , I'M NOT MAKING
 " " " " " , I'M NOT KNOWING
 " " " " " , I'M NOT FALLING
 " " " " " , I'M NOT PAINTING
 " " " " " , I'M NOT HIDING
 " " " " " , I'M NOT COUNTING
 " " " " " , I'M NOT ADDING
 " " " " " , I'M NOT CRYING
 " " " " " , I'M NOT ASKING
 " " " " " , I'M NOT BELIEVING
 " " " " " , I'M NOT TALKING
 " " " " " , I'M NOT DRINKING
 " " " " " , I'M NOT CLOSING
 " " " " " , I'M NOT STEALING
 " " " " " , I'M NOT MOCKING
 " " " " " , I'M NOT FACING
 " " " " " , I'M NOT CROSSING
 " " " " " , I'M NOT CHANGING
 " " " " " ,
 " " " " " ,
 " " " " " ,
 " " " " " , I WILL NOT REPEAT
 " " " " " , I WILL NOT REMEMBER



Over the years, Francis Alÿs has been accumulating a photographic archive of different street situations and protagonists, snapshots that document in more or less systematic series the visible signs of a life style that resists the pressures of modernity (see 24, 31). In the tradition of lithographic collections of 19th century engravers and travelers, these images form a taxonomy, no so much of "traditional peoples" and exotic clothes, but rather of informal economic practices and alternative uses of public space. More than artist photographs, these works form narratives, they establish a story through the repetition of social motifs. Like other archive series (local Peruvian characters by Pancho Fierro or social typologies of Germany between the wars by August Sander), the camera appears in Alÿs' collections as a neutral medium, registering the individual as a singular event, though also in a certain way substitutable.

Ambulantes is perhaps the first of these series, a register of a whole variety of carts, objects and containers that are pushed, carried or pulled on the street by deliverymen or vendors. There is an obvious relation between this iconography and Alÿs' *The Collector* (see 04). Serving as examples of a much greater phenomenon, these people appear to be carrying out a walking action, or to be more precise, they appear to be taking their merchandise and material out for a walk.



A lo largo de los años, Francis Alÿs ha ido acumulando un archivo de fotografías de una diversidad de situaciones y actores del espacio callejero, instantáneas que documentan en series más o menos sistemáticas los signos visibles de un modo de vida que resiste las presiones de las ilusiones modernistas (véanse 24, 31). En la tradición de las colecciones litográficas de los grabadores y viajeros del siglo XIX, estas imágenes compilan una taxonomía, ya no tanto de "tipos populares" y trajes exóticos, como de prácticas económicas informales y usos alternos del espacio público. Más que fotografías de autor, estos conjuntos forman secuencias narrativas: establecen una historia por la proliferación de un motivo social. Como en otras series de orden archivístico (los caracteres populares peruanos de Pancho Fierro o de la tipología social de la Alemania de entreguerras de August Sander) la cámara aparece en las colecciones de Alÿs como medio neutro, que registra al individuo como un hecho singular pero, también en cierto sentido, sustituible.

Ambulantes es quizá la primera de esas secuencias. Se trata de un registro de toda la variedad de carritos, objetos y contenedores que son empujados, cargados o jalados en la calle por cargadores y vendedores. Hay una evidente relación entre esta iconografía y *Colector* (véase 04) de Alÿs. Puestos como ejemplos de un fenómeno mucho mayor, estos personajes aparecen como si llevaran a cabo una acción ambulante, para ser precisos, como si sacaran a pasear sus mercancías y materiales.

CATHEDRAL, 1994

Photographic documentation of an action.



Foto: Enrique Huerta

It's a custom that construction workers, carpenters, plumbers and other workers offer their services outside the fence of the Metropolitan Cathedral, as if it were an informal job placement agency. Their waiting contrasts to the activity in the heart of the city; the never-ending flow of bureaucrats, vendors, protestors, religious faithful, archeologists, tourists and students who use this public space in a thousand and one ways.

The fact that Alÿs photographs himself alongside these workers, wearing sunglasses and a sign that reads "Tourist," is much more than just irony. In his attempt to pass off his work as "professional observer" of other people's everyday life as a professional activity, he is reflecting on his status as a foreigner and also on the ambiguity of the idea of his "work" as an artist. On the one hand, this photograph is a confession of how the curious wanderings of the artist had become an occupation, accepting the role of public servant as a privileged witness of a certain geographic region. Also, though, the image suggested that art was a confusion and reformulation of the relations between leisure and work. This work would become the point of reference for other actions in which the artist explores the idea of productive time, of the syndrome of progress and the dogma of efficiency in the society in which he decided to live (see 20, 21, 22, 29).

CATEDRAL METROPOLITANA, 1994

Documentación fotográfica de una acción.

Es costumbre que albañiles, carpinteros, yeseros, plomeros y otros oficios ofrezcan sus servicios fuera de las rejas de la Catedral Metropolitana, como si se tratara de una agencia informal de colocaciones. Su espera resalta frente a la actividad del corazón de la ciudad: el paso incesante de burócratas, ambulantes, manifestantes, fieles, arqueólogos, turistas y estudiantes usando de mil y un maneras el espacio común.

Que Alÿs decidiera retratarse a un lado de estos trabajadores, portando gafas de sol y un letrero que dice "turista" es mucho más que la creación de una ironía. Al pretender hacer pasar su tarea de "observador profesional" de una cotidianidad ajena como una actividad profesional, ofrecía una meditación sobre su condición de forastero a la vez que sobre la ambigüedad que encierra la idea del "oficio del artista". Por un lado, esta foto es la confesión de cómo el vagabundeo curioso del artista se había convertido en una disciplina, la aceptación del rol de servir públicamente como testigo privilegiado de una región geográfica determinada. Pero también, la imagen planteaba al arte como terreno de confusión y reformulación de las relaciones entre ocio y trabajo. Esta obra será el punto de partida de muchas otras en que el artista explora la noción de tiempo productivo, del síndrome de progreso y el dogma de eficiencia en la sociedad donde escogió vivir (véanse 20, 21, 22, 29).



Foto: Enrique Huerta

HOUSING FOR ALL ZÓCALO, AUGUST 21ST 1994

Documentation of an action: Photographs, notes, poster and model with an electric fan.



There are few scenes in American movies as famous as the one in *The Seven Year Itch* (1955) in which Marilyn Monroe's skirt is lifted up by the wind that comes from a subway grating. On August 21, 1994, the day of presidential elections in Mexico, Alÿs used a similar technique to carry out a sculptural critique of political demagoguery. While Mexican citizens voted for their government, Alÿs transformed the emptiness of language into architecture. Recycling banners printed with political messages from the different presidential candidates in Mexico, Alÿs created a temporary shelter that was held up only by the wind from the Zócalo Metro station. This act was done during one of the greatest political crises in the history of the country, a few months after the Zapatista rebellion and the assassination of Luis Donaldo Colosio, the official party's presidential candidate.

Housing For All, the action's title, was just one of the impossible promises written on the political posters with which the candidates used to seduce the voters. As fragile and ephemeral as Alÿs' construction might seem, it was much more solid and real than the promises of the politicians. The work carried out a double ideological critique: it pointed out the emptiness of public discourse and tried, though modestly, to achieve our betrayed dreams.

VIVIENDA PARA TODOS ZÓCALO, 21 DE AGOSTO 1994

Documentación de una acción: Fotografías, notas, cartel y modelo con ventilador.

Hay pocas escenas tan famosas en el cine americano como la falda de Marilyn Monroe en *La comezón del séptimo año* (1955) levantándose con el viento que sale de un respiradero del tren subterráneo. El 21 de agosto de 1994, el día de las elecciones presidenciales en México, Alÿs utilizó un procedimiento similar para llevar a cabo una crítica escultórica de la demagogia política. Mientras los ciudadanos mexicanos votaban para elegir a sus gobernantes, Alÿs transformó el vacío del lenguaje en arquitectura. Reciclando banderolas impresas con propaganda electoral de los diversos candidatos a la presidencia de México, Alÿs creó un refugio temporal que se sostenía únicamente con el viento de la estación Zócalo del metro. El hecho tuvo lugar en uno de los años de mayor crisis política de la historia del país, a unos cuantos meses de la rebelión zapatista y del asesinato del candidato oficial a la presidencia Luis Donaldo Colosio.

Vivienda para todos, el título de la acción, era tan sólo una de las promesas imposibles inscritas en la propaganda con que los candidatos suelen seducir a la ciudadanía. Por frágil y efímera que la construcción de Alÿs nos parezca, era mucho más sólida y real que las promesas de los políticos. La obra llevaba a cabo una doble operación de crítica ideológica: destacaba el vacío del lenguaje público e intentaba, así fuera modestamente, realizar nuestros sueños traicionados.





For over ten years, Alÿs has been collecting photographs of people on the street, casual shots where the film steals the image of walking couples, men, children, and women on the streets of the Historical Center. Candid shots taken without the subject realizing it and which the street photographer tried to sell them. Just like the photographic series that Alÿs has taken himself, this collection is a typology (see 06, 24, 31). Despite the yellowed corners of these shots, we recognize ourselves within this right of passage of those who make the most emphatic use of the street, the act of striding along, which in the end produces what we call "city".



Por más de diez años, Alÿs ha venido coleccionando fotografías de transeúntes: tomas casuales donde la película robó la imagen del deambular de parejas, hombres, niños, mujeres por las calles del Centro Histórico. Son imágenes candidas hechas sin que el modelo se percatara y que el fotógrafo ambulante intentaba venderle. Como las series fotográficas que Alÿs ha registrado por sí mismo, esta acumulación es una tipología (véanse 06, 24, 31). A pesar de los bordes amarillentos de estas tomas, podemos reconocernos en el derecho de paso de estos otros que hacen el uso más enfático que podemos hacer de la calle, recorrerla por medio de nuestra zancada, que al final es la que produce lo que llamamos "ciudad".

10 THE MOMENT WHERE SCULPTURE HAPPENS, 1994

Photographic documentation of the action.



Photo: Laureana Toledo

Many of Francis Alÿs' walks reenact apparently insignificant everyday events, incidents that we usually overlook but that can trigger symbolic associations (see 27). Who hasn't had the bad luck of stepping on a piece of chewing gum and being trapped by the endless string of gum? Alÿs transforms this comic episode into a sculptural opportunity, the virtual line of a stride transcribed into the shape of an ephemeral tension, that is, of an involuntary construction. This piece is directly related to the different works in which Alÿs has explored "accidents" that serve as fables (see 16, 36).

10 EN EL MOMENTO DONDE OCURRE LA ESCULTURA, 1994

Documentación fotográfica de una acción.

Muchas de las caminatas de Francis Alÿs reaccionan a eventos cotidianos aparentemente insignificantes, incidentes que usualmente desplazamos de nuestra atención, pero que pueden ser el disparador de asociaciones simbólicas. ¿Quién no ha tenido la mala fortuna de pisar un chicle en el suelo y quedar atrapado en un hilo interminable de goma? Alÿs transforma ese episodio cómico en una oportunidad escultórica, el trazo virtual de una zancada transcrito en la forma de un tensor efímero, es decir, de una construcción involuntaria. Esta pieza está en directa relación con las diversas obras en que Alÿs ha explorado la noción de que el "accidente" puede ser la ocasión de la fábula (véase 16, 36).

If *The Collector* (see 04) uses the recollection and accumulation of social detritus as an artistic methodology, *Fairy Tales* is a fable of loss. The action could have been a comic routine from a silent film: while walking, Alÿs unravels his own sweater and ends up "threadbare" from his walk.

The title that Alÿs gave to this piece makes explicit the fact that this anecdote is the condensation and confluence of a multitude of traditional stories. The thread from Alÿs' sweater traces his walk in a way similar to that of Hansel and Gretel, who tried to create road signs with seeds, and also to the thread Ariadna gave to Theseus in the Minotaur's labyrinth. The task of "unraveling," however, is most reminiscent of Penelope, Ulysses' wife, who in Ithaca undid every night the shroud she wove during the day to postpone the decision of marrying one of the princes who courted a woman they believed to be a widow. It is worth emphasizing that this action embodies a common literary figure: we have here the "thread" of the narrative, in this case a blue one that weaves and unweaves the story. Of course, the undoing is what generates the action and narrative, in a way similar to those works in which instead of adding, the artist subtracts.

If this work was conceived and rehearsed in the Historical Center of Mexico City, it is also a work that has been realized and produced elsewhere.

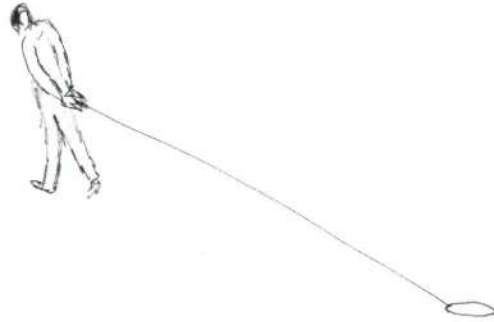


Photo: Laureana Toledo

Si *Colector* (véase 04) plantea la recolección y acumulación de los detritus sociales como metodología artística, *Cuentos de hadas* es una fábula de la pérdida. La acción hubiera podido ser una rutina cómica del cine mudo: al tiempo que camina, Alÿs va destejiendo su suéter, hasta quedar desnudado por su andar.

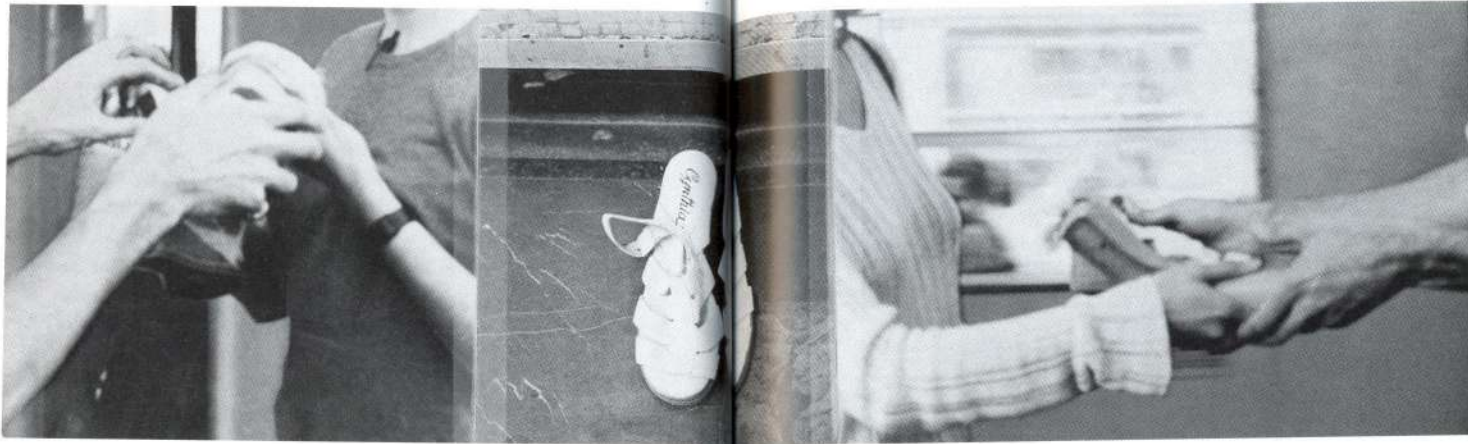
El título que Alÿs otorgó a esta acción hace explícito que la anécdota es la condensación y confluencia de una multitud de historias tradicionales. El hilo del suéter de Alÿs va trazando su camino de un modo que no es del todo distinto del intento de Hansel y Gretel por señalar su ruta con semillas, como tampoco del hilo que Ariadna dio a Teseo en el laberinto del Minotauro. Pero la tarea de "destejer" hace reverberar la historia de Penélope, la mujer de Ulises, quien en Ítaca deshilaba todas las noches el sudario que tejía en el día para postergar la decisión de casarse con alguno de los príncipes que la cortejaban creyéndola viuda. No está de más subrayar que esta acción hace concreta una figura literaria por demás común: tenemos aquí el "hilo" de la narración, en este caso, de hecho, es el hilo azul el que teje y desteje el relato. Claro está que aquí el deshacer se vuelve el acto que genera la acción y narración, de modo similar a otras obras donde en lugar de operar por adición el artista efectúa una sustracción.

Si bien esta obra fue concebida y ensayada en el centro de México, es un caso típico de trabajos que han sido también realizados y producidos en otras latitudes.



12 THE SWAP, 1995

A photo-novel by Francis Alÿs.



In the beginning, there is a given situation where many people cross paths.

The protagonist enters the situation with an object. He swaps it for another. A succession of transactions follows in which each object is, in turn, exchanged for another, and so on until the end of his visit.

The protagonist leaves with the last object.

F. ALÿS, 1995.

Amidst the economic and financial crisis of 1994-95, during a time of decreased demand on the part of consumers, distrust of the national currency and a lack of liquidity, bartering became once again a means of exchange. In ads in local papers and on a multitude of street signs it was possible to find exchange offers of the most varied kinds, even that of swapping work for other services. These signs of the reemergence of moneyless economies greatly attracted the attention of Alÿs as an index of resistance to the workings of capitalism. The creativity of this procedure had vast implications: swapping

12 TRUEQUE, 1995

Una fotonovela por Francis Alÿs.

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.

F. ALÿS, 1995.

En medio de la crisis económica y financiera de 1994-1995, y ante la depresión de la demanda de los consumidores, la desconfianza en la moneda nacional y la falta de liquidez, el trueque se reactivó como método de intercambio. En los anuncios de los diarios, y una multitud de letreros callejeros, era posible encontrar ofertas de permutas de lo más diversas, incluso para cambiar trabajo directamente por otros servicios. Estos indicios de la reemergencia de economías sin dinero llamaron poderosamente la atención de Alÿs como índice de resistencia a la normalización capitalista. La creatividad del procedimiento



involves a shared value, which supposes the existence of a community that recognizes an intuitive code of equivalences.

In *The Swap*, Alÿs puts to the test the availability of exchange: armed with a photographic camera, he went to a Metro station and throughout a whole day was involved in the successive exchange of objects with the passengers. Alÿs began by offering his sunglasses, and through his hands passed all kinds of articles, including shoes, hats, lamps, and even peanuts. Alÿs has since applied the same principle to swap actions at art fairs.

tenía implicaciones vastas: la operación del trueque involucra una valoración compartida, lo que supone la existencia de una comunidad que reconoce un código intuitivo de equivalencias.

En *Trueque* Alÿs puso a prueba la disponibilidad 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 cacahuates. Posteriormente, Alÿs ha aplicado el mismo principio a acciones de trueque en ferias de arte.

13

THE SEVEN LIVES OF GARBAGE, 1995

Documentation of an action: bronze snail, photographs, notes and citymap.

People say that all garbage in Mexico City goes through 7 stages of sifting from the moment it is thrown on the street until its final destination at the garbage dump on the outskirts of the city.

On the night of February 4th, 1994, I put 7 identical failed bronze sculptures in 7 different garbage bags and dropped them in garbage piles in 7 districts of Mexico City. In the following days, months, years, I wandered through local flea markets looking for the missing sculptures to resurface. As for now I have found 2 out of 7.

F. ALYS, 1995.



13

LOS SIETE NIVELES DE LA BASURA, 1995

Documentación de una acción: caracol de bronce, fotografías, notas y mapa.

Dicen que la basura en la ciudad de México pasa por 7 filtros desde el momento en que se la tira en la calle hasta su destino en el basurero en las afueras de la ciudad.

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 que resurgieran. Hasta ahora he encontrado 2 de las 7 piezas.

F. ALYS, 1995.

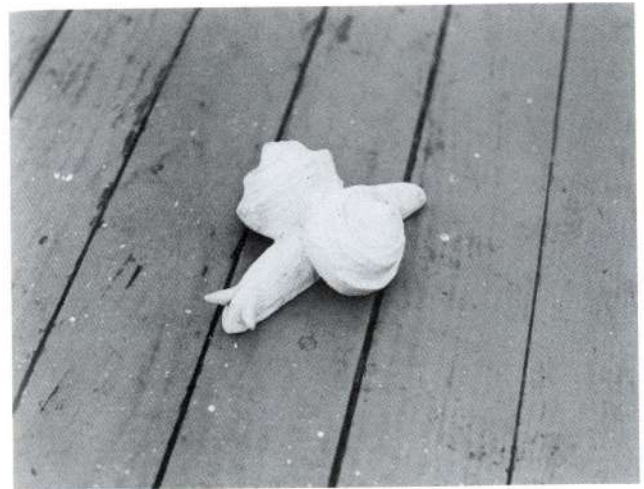


Foto Denuncia

La crisis ha llegado a tal grado, que cuando se encuentran montones de basura, como éste localizado en las avenidas San Antonio y Revolución, hay personas que acuden a hacer la "pepena", para ver qué encuentran útil para vender o aprovechar en casa; es deplorable también que haya estos cúmulos de desperdicios, muestras claras de que los servicios de limpieza no cumplen oportunamente con su cometido.

Garbage in Mexico City passes through seven filters, from the person who throws away something all the way to the garbage dump, seven moments in which a network of waste collectors search for everything of value in the trash, in a concentric, increasingly devalued trajectory that ends up in the dumps on the outskirts of the city.

In an effort to test the efficiency of this informal recycling system, one that maintains a mafia so powerful it has withstood the modernization of waste treatment in Mexico City, Alÿs abandoned seven small bronze sculptures in garbage bags in different parts of the city. After that, he combed the flea markets for several months looking for them. Being that the sculptures were snails, the path was slow, but Alÿs' faith in the efficiency of these informal systems bore fruit: two of the objects reemerged in flea markets sold as curios. To document this intervention in the social context, Alÿs bought back one of the snails, a silent witness to the complex networks that maintain our social interaction. This work is the equivalent of throwing a bottle into a sea of garbage.



La basura pasa por siete filtros entre quien la desecha y el basurero: siete momentos en que es escogida por una compleja red de recolectores que tratan de encontrar cuanto pudiera ser valioso en los desperdicios, en una trama concéntrica y crecientemente devaluada que acaba cuando la basura llega a los depósitos en las afueras de la ciudad.

Quiriendo medir la eficacia de este sistema de reciclaje informal, sustento de una mafia tan poderosa que ha hecho inviable la modernización del tratamiento de los desperdicios en la ciudad de México, Alÿs abandonó siete pequeñas esculturas de bronce en bolsas de basura en diversas partes de la ciudad. A partir de entonces recorrió por varios meses los mercados de pulgas hasta reencontrarlas. Caracoles al fin, su camino fue lento; pero la fe de Alÿs en la operatividad de los sistemas informales rindió frutos: dos de los objetos reemergieron en los mercados de lo usado vendidos como curiosidades. Para documentar esta intervención en el contexto social, Alÿs compró de nueva cuenta uno de los caracoles, mudo testigo de las complejas redes que sostienen nuestra interacción social. Esta obra es el equivalente a lanzar una botella al mar de residuos.

SNOWGLOBES, 1995

Snowglobes edition, 8 x 7 x 7 cm/each.



The observations art makes about reality often translate into self-criticism of art itself. Given Alÿs' interest in understanding the parallel economies of subverted modernity in the Historical Center of Mexico City, it makes sense that he's been experimenting with ways of inserting and participating, occasionally with irony, in the art market. His *Snowglobes* bring together this search for ways of supporting art other than the sale of unique objects, and continues his self-reflection as a chronicler/tourist of the Historical Center. Alÿs made use of a typical snow globe from tourist shops around the world in order to make a simple image. The buildings are arranged in a stereotypical order, "the three cultural stages" of Mexico: the pyramids and the pre-Hispanic eagle and snake, the Cathedral and the colonial palaces, and the modern skyscrapers. The parody of this artificial image of "México, D.F." is topped off with artificial snow in the globe, which falls on a city that never experiences snow.

Alÿs produced this edition to sell in a briefcase similar to those in which vendors sell watches, cigarettes and bracelets in the cantinas and offices of the city. It is said that a special edition was produced with cocaine floating in blue tequila.

BOLAS DE NIEVE, 1995

Edición de bolas de nieve, 8 x 7 x 7 cm cada una.

Es corriente que las observaciones que el arte hace sobre la realidad se traduzcan en autocríticas del arte mismo. Dada la atención que Alÿs ha brindado a la comprensión de las economías paralelas de la modernidad subvertida del centro de México, es lógico que se haya interesado por experimentar formas de inserción y participación, ocasionalmente irónicas, en el mercado artístico. Sus *Bolas de nieve* vienen, de hecho, a conjuntar esa búsqueda de vías de sustento del arte distintas de la venta del objeto único, y continúan su autorreflexión como cronista/turista del centro de México. Alÿs recurrió al globo de nieve usual en las tiendas de souvenirs alrededor del mundo para aventurar una imagen comercializable de la identidad urbana. En el proceso de la producción de sus pinturas copiadas por rotulistas, Alÿs levantó una encuesta entre 100 personas que incluían artistas, vendedores de periódicos y trabajadores de talleres, para definir los monumentos que según el público definían a la capital. Alÿs buscaba llenar el vacío de una especie de imagen sintética de la ciudad, y llevar a cabo el gesto definitivo del inmigrante: crear la imagen de exportación de su nuevo domicilio. En la esfera, las edificaciones están acomodadas en un orden por demás estereotípico, "las tres etapas culturales" de México: las pirámides, el águila y la serpiente precolombinas, la Catedral y los palacios coloniales, y los rascacielos modernos. La parodia de esta imagen artificiosa de "México, D.F." se completa con la nieve artificial de la esfera, que cae sobre un paisaje donde nunca nieva.

Alÿs produjo esta edición para venderla dentro de un portafolios del mismo modo que se comercializan relojes, cigarrros y pulseras en las cantinas y oficinas mexicanas. Se rumora que existió una edición especial con nieve de cocaína flotando sobre el mar celeste de tequila.



DÉJÀ VU, 1996-2002

Pairs of paintings, oil on canvas, 23.5 x 36.2 cm/each with studies on tracing paper.



The Déjà vu series consists of scenes of promenade painted on small canvases. Each image has an exact copy, a double. The series is to be displayed throughout several rooms, for example in a museum's permanent collection. The "original" and its "copy" are interspersed along the visitors journey through the exhibition space (in the Louisiana Museum, for example, the "original" was in room 1 and its "copy" in room 7...). I try to alter the viewer's perception of walking time by provoking a Déjà vu.

F. ALÿS, 1996.

With the series *Déjà vu*, Alÿs has generated what, in theory, seems unthinkable: an experience of painting (an art that we assume is static and sedentary) that involves the movement of the spectator. *Déjà vu* is the feeling that that which we are living or perceiving has already been lived. If it is disturbing it is because it introduces a discontinuity in our memory, an error in the apparently linear nature of the temporal process which suggests that the memory precedes the event. Hanging two identical paintings in different rooms of an exhibition, Alÿs attempts to provoke a binding of time. In the impact between the displacement of the viewer and the insistence of the image there is a challenge that demands of the public that it take charge of its distraction (see 36).

DÉJÀ VU, 1996-2002

Pares de óleos sobre lienzo, 23.5 x 36.2 cm cada uno con estudios sobre papel albanene.



La serie Déjà vu consiste en escenas de paseos pintadas sobre lienzos pequeños. Cada imagen tiene una copia exacta, un doble. Esta serie está diseñada para exhibirse en varias salas, de preferencia intercalada entre la colección permanente de un museo. El "original" y su "copia" deben distribuirse en distintos lugares del recorrido por las salas de exhibición (en el Louisiana Museum, por ejemplo, el "original" se colocó en la sala 1 y su "copia" en la sala 7...). Al provocar un Déjà vu, pretendo alterar la percepción que el visitante tiene del tiempo de recorrido.

F. ALÿS, 1996.

Con las series de *Déjà vu* Alÿs ha generado lo que, en principio, parecía impensable: una experiencia de la pintura (un arte que asumimos fijo y sedentario) que involucra la condición ambulante del espectador. Llamamos *Déjà vu* a la sensación de que lo que estamos viviendo o percibiendo ya lo vivimos. Si es perturbadora es porque introduce una discontinuidad en la memoria: una falla en la apariencia lineal del proceso temporal, que sugiere que el recuerdo antecede al acontecimiento. Colocando dos cuadros idénticos en cuartos distintos de la muestra, Alÿs busca provocar una atadura del tiempo. En el choque entre el desplazamiento del espectador y la insistencia de la imagen se lleva a cabo un desafío que exige al público hacerse cargo de su distracción (véase 36).

16

**IF YOU ARE A TYPICAL SPECTATOR,
WHAT YOU ARE REALLY DOING
IS WAITING FOR THE ACCIDENT
TO HAPPEN**

ZÓCALO, 1996

Video (10').



Objectivity is only a postulate: all observation involves the form in which the observer interacts with and affects what he observes. In this video, Alýs follows the movements of a plastic bottle pushed by the wind on the ground of the Zócalo Plaza in Mexico City. Although it appeared that his function as spectator would be entirely passive (he conceived himself as someone "waiting for an accident"), soon enough, besides the action of the wind, passers-by began to kick the bottle from one place to another encouraged by the presence of the camera. Just as Werner Heisenberg argued for subatomic particles, the very act of registering alters the variables in the scene. In the end, nonetheless, the "accident" that the artist was waiting for really did happen: concentrating on the movements of the empty bottle, Alýs walked into the street and was hit by a car. The video symbolically proves the impossibility of the artist to keep his distance from the society around him, the end of an era in which an unstated contract of no-interference ruled.

16

**SI ERES UN ESPECTADOR TÍPICO,
LO QUE REALMENTE HACES ES
ESPERAR A QUE SUCEDA
EL ACCIDENTE**

ZÓCALO, 1996

Video (10').

La objetividad es sólo un postulado: toda observación involucra la forma en que el observador interactúa y afecta lo observado. En esta filmación, Alýs seguía con una cámara de video los desenvolvimientos de una botella de plástico empujada por el viento en la plancha del Zócalo de la ciudad de México. Aunque asumía que su función de espectador sería enteramente pasiva —se planteaba como un "esperar el accidente"— al poco tiempo, a la acción del viento se sumó la de los transeúntes quienes patean la botella de lado a lado inducidos por la presencia de la cámara. Como argüía Werner Heisenberg para las partículas subatómicas, el mero acto de registrar alteraba las variables de la escena. Al final, no obstante, el "accidente" que el artista esperaba realmente ocurre: concentrado en los movimientos de la botella vacía, Alýs baja a la calle y es golpeado por un automóvil. El video marcó simbólicamente para el artista la imposibilidad de guardar distancia frente a su sociedad huésped, el fin del periodo regido por un contrato implícito de no interferencia.



THE STORY OF "NEGRITO" THREE LEGGED DOG, 1997

Notes and printed matter.

In collaboration with Rafael Ortega.

When bad luck turns to advantage!

Once upon a time there lived a dog called Negrito – like all the mutts who run around the city, Negrito used to have an average dog's life, sniffing here and there, snoozing in the sun, snapping up the occasional bone... But fate had prepared a tragic encounter for him. Negrito was strolling across the street when a patrol car ran right over him. As the heartless culprits roared away, Negrito dragged himself to the sidewalk and collapsed on the grass, holding on to his front leg that had been completely torn away by the force of the blow. After three interminable days, a passer-by heard Negrito's laments and was so touched by his pleading eyes that he decided to take the doomed little creature home with him. But Negrito wasn't about to give up so easily. He got better bit by bit. And after many months of practice, the plucky dog even learned to walk again on his three remaining legs, gradually overcoming his handicap. Not only that, he was resolved to turn bad luck to advantage.

Negrito was not content with miraculous recovery; his life was still ahead, and he wanted to find a new way of earning his living. He started rehearsing day and night until he mastered the art of juggling.

And he used as his prop the poignant symbol of his misfortune: the bone of his own severed leg!

This was the beginning of Negrito's legendary career, as The Underdog Who Mocked Destiny.

And if you were to visit the patriotic monuments of our city, you might still spot Negrito nearby, captivating his audience with amazing feats of balance and skill...

So the moral of this story is, even if life has dealt you pain treat bad luck as though it were bliss and soon your luck will be your gain.

LA HISTORIA DE NEGRITO TRES PATAS, 1997

Notas e impreso.

En colaboración con Rafael Ortega.

¡Cuando la carencia se vuelve ventaja!

Érase un perro que se llamaba Negrito. Como tantos perros callejeros, Negrito llevaba una vida tranquila, vagando por ahí, consiguiendo un hueso por allá... ¡Pero el destino le tenía preparado un encuentro trágico!

Negrito andaba paseando cuando fue salvajemente atropellado por una patrulla. Mientras los responsables huían cobardemente, Negrito se arrastró hacia un camellón y se desplomó sobre el pasto agarrado de su pata que la fuerza del golpe había desprendido de su cuerpo. Tras tres larguísimos días un señor equis que pasaba por ahí escuchó sus lamentos y, conmovido por su mirada, decidió llevarse a su casa el perrito agonizante...

¡Sin embargo Negrito no se daba por vencido!

Después de varios meses de convalecencia, el valiente perrito reaprendió a caminar sobre tres patas, superando poco a poco su desgracia.

¡Y decidió sacar provecho de su mala fortuna!

Negrito no se conformó con su satisfactoria recuperación: tenía la vida por delante y quería encontrar un nuevo modo de ganarse el hueso cotidiano. Tras meses de ensayos Negrito aprendió a dominar el arte del malabarismo.

¡Se vuelve malabarista utilizando como accesorio el hueso de su pata perdida!

Así fue como empezó la carrera de Negrito, el perro que supo burlarse de su destino. Hoy en día Negrito recorre con su nuevo dueño los monumentos patrios de nuestra República, presentando al público fascinado su conmovedor acto de equilibrio.

La máxima moral de esta historia es que en toda circunstancia de la vida si sacas provecho de tu mala fortuna la carencia puede volverse ventaja.



In his search for provoking urban myths, Alÿs looked for inspiration in the improbable though plausible stories from local newspapers, optimistic tales that transform the banal into epic and the sordid into heroic. *The Story of Negrito* was taken from a real event, a street dog that was able to adapt to running with just three legs and living from the goodness of a whole market. Alÿs took this case and converted it into a symbol of urban survival strategies, an example of the miracle of "profiting from bad luck." Appropriating the format of a magazine, *El Noticiero de lo Insólito* (*News of the Unusual*), the work is also an ironic comment on the creation of the extraordinary. The idea that Negrito juggles the bone of his lost leg can very well be a reference to the humorous tales of Santa Anna's leg.



En la búsqueda de provocar mitos urbanos, Alÿs ha buscado inspiración en las historias inverosímiles pero plausibles de la prensa popular: relatos esencialmente optimistas que transforman lo banal en épico y lo sórdido en heroico. *La historia de Negrito* parte de un hecho real: un perrito callejero que logró adaptarse a correr con sólo tres patas y vivir de la compasión de un mercado entero. Alÿs retomó el caso y lo convirtió en un símbolo de las estrategias de supervivencia urbana: un ejemplo del milagro por demás extendido de "sacar provecho de la mala fortuna". La obra, que se apropia del formato del tabloide popular *El Noticiero de lo Insólito*, es también una ironía de la fabricación de lo extraordinario: la idea de que Negrito hace malabares con el hueso de su pata perdida bien pudiera ser un eco de las historias chuscas en torno a la pierna de Santa Anna.

PATRIOTIC TALES, 1997

Video (b/w, 14'40"), citymap, notes and photographs.
In collaboration with Rafael Ortega.



Redesigned at the beginning of the so-called "revolutionary era" as a setting for huge propagandistic spectacles, the Zócalo of Mexico City became over time the ideal space to express public discontent.

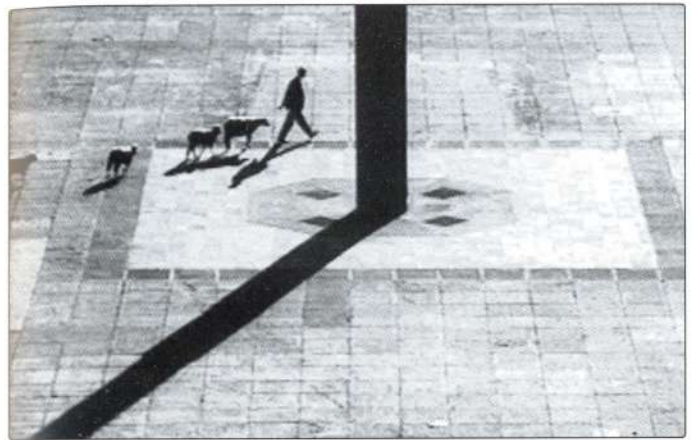
In the midst of the social upheaval of 1968, thousands of bureaucrats were herded into the Zócalo to demonstrate in favor of the government. Showing their frustration in an act which was both rebellious and ridiculous, they turned their backs on the official tribune and began to bleat like a vast flock of sheep.

PABLO VARGAS LUGO, 1997.

Patriotic Tales is certainly one of the most memorable images of Francis Alÿs' work, as well as one of his best-known political interventions. This action and fiction brings to mind one of the most important events of the crisis of 1968 in Mexico. When a group of bureaucrats were brought to the Zócalo to supposedly "restore the dignity" to the flag, they broke the institutional silence of the regime by braying as if they were sheep. When Alÿs walks sheep around the flagpole, it makes one think of a giant clock, marked by the Cathedral's bells. The image

CUENTOS PATRIÓTICOS, 1997

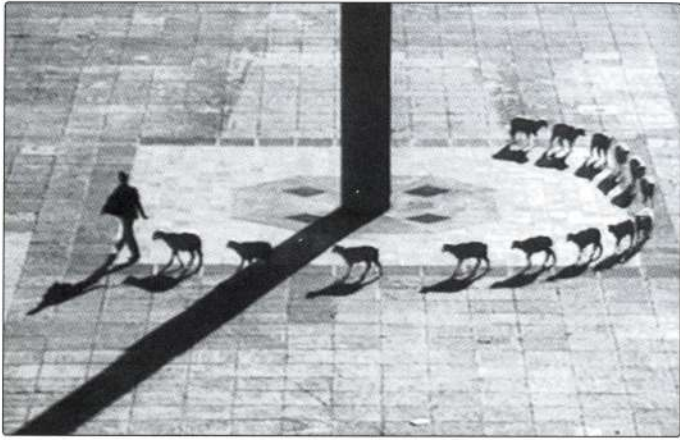
Video (b/n, 14'40"), mapa, notas y fotografías.
En colaboración con Rafael Ortega.



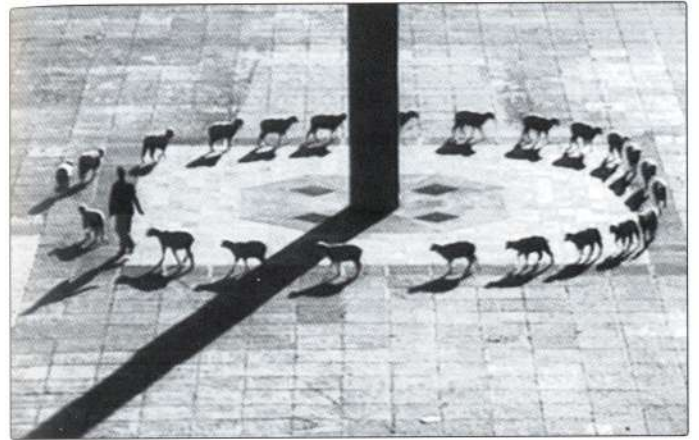
Acondicionado al comienzo de los llamados "regímenes revolucionarios" como escenario de espectaculares actos multitudinarios de carácter oficial, el Zócalo de la ciudad de México se ha convertido con el paso de los años en un espacio predilecto para la expresión del descontento popular. En medio del hervidero social del 68 mexicano, miles de burócratas reunidos en esta plaza para apoyar al gobierno, manifestaron su frustración y vergüenza en un acto que podríamos calificar simultáneamente de rebelde y ridículo, heroico y patético: dando su espalda a la tribuna de exaltados oradores oficiales, balaban al unísono como un gran rebaño.

PABLO VARGAS LUGO, 1997.

Cuentos patrióticos es ciertamente una de las imágenes más memorables de la obra de Francis Alÿs y una de sus intervenciones políticas más conocidas. Esta acción y ficción rememora uno de los eventos más importantes de la crisis de 1968 en México: la manifestación en que los burócratas que fueron llevados al Zócalo para supuestamente "desagraviar" a la bandera, rompieron el silencio institucional del régimen balando como si fueran ovejas. El paso con que Alÿs conduce a esas ovejas alrededor del asta bandera hacen pensar en un



attempts to transform the commemoration in advance, as if the cycle begun in 1968 was about to be closed (see 08). The apocalyptic image of these sheep invading public space brings to mind the final scene of *The Exterminating Angel* (1961) by Luis Buñuel, another example in which this animal is no longer the symbol of docility and sacrifice, its passivity transformed into threat.



gigantesco reloj, pautado por las campanas de la catedral. La acción pretende transformar la conmemoración anticipadamente, como si el ciclo abierto por 1968 estuviera a punto de cerrarse (véase 08). La imagen, finalmente apocalíptica, de estas ovejas invadiendo el espacio público trae a muchos a la memoria la escena final de *El ángel exterminador* (1961) de Luis Buñuel, otra instancia en que este animal deja de ser símbolo de docilidad y sacrificio para transformar su pasividad en amenaza.

19

THE MALINCHE, 1997

Photographic documentation of an action.

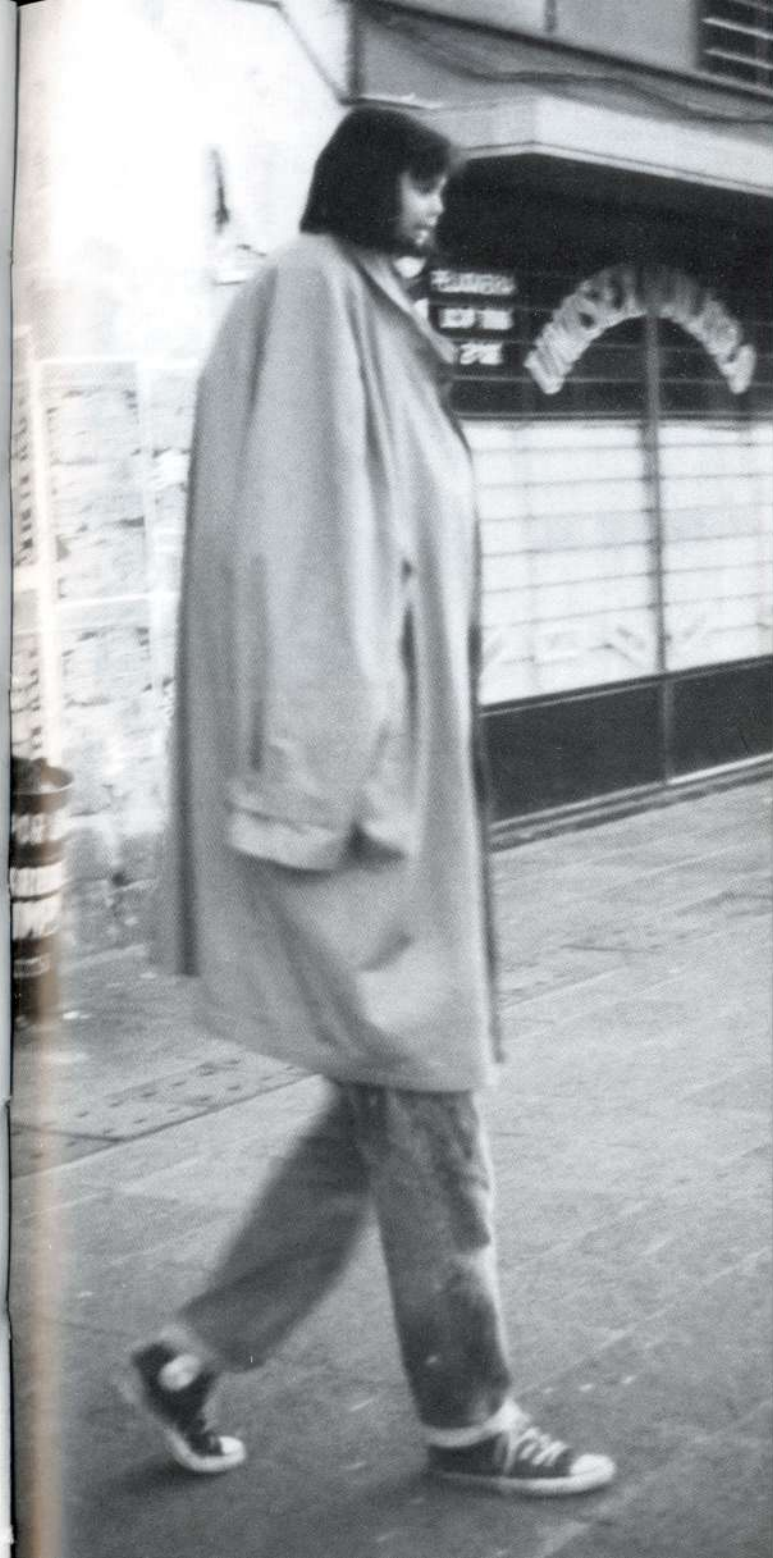
La Malinche is the popular nickname given to Marina, the lover and translator of Hernán Cortés in the time of the Spanish conquest. Her name contains all the ambiguity that "foreign" means to Mexican culture: the terror of seduction and the unknown, and the idea that mixed races are the result of a feminine betrayal.

19

LA MALINCHE, 1997

Documentación fotográfica de una acción.

La Malinche es el mote popularmente dado a doña Marina, la amante y traductora de Hernán Cortés en los tiempos de la conquista española. Su nombre encierra toda la ambigüedad que "lo extranjero" supone para la cultura mexicana; el terror ante lo seductor y lo desconocido, y la suposición de que el mestizaje es el fruto de una traición femenina.



PARADOX OF PRAXIS 1, 1997

Documentation of an action: Video (5'),
citymap, notes and photographs.



Sometimes making something leads to nothing.

F. ALYS, 1997.

This action was the synthesis of several themes of Alys during the mid-90s, and a decisive moment in his attempt to reflect on the peripheral economy. Set up as a logical proposition, the work is in reality a synthesis of the disproportion between effort and effect. For more than nine hours, from morning to nightfall, Alys pushed a block of ice around the streets of the Historical Center of Mexico City. The heavy task didn't end until the complete melting of the object of the effort. The block, identical to the thousands that are delivered to businesses, suggested obvious allusions to minimal sculpture, as if Alys had suggested the melting of the generic object of contemporary art.

PARADOJAS DE LA PRAXIS 1, 1997

Documentación de una acción: Video (5'),
fotografías, mapa y notas.



A veces hacer algo no lleva a nada.

F. ALYS, 1997.

Esta acción fue la síntesis de varias de las preocupaciones de Alys de mediados de los años 90, y un momento decisivo en el intento de reflexionar sobre la economía de la periferia. Planteada como una proposición lógica, la acción es en realidad una síntesis de la desproporción entre esfuerzo y efecto. Durante más de nueve horas, desde la mañana hasta el anochecer, Alys empujó un bloque de hielo por las calles del centro de México. La pesada tarea no concluiría sino por el derretimiento total del objeto del esfuerzo. El bloque, idéntico a los que por miles se reparten en los comercios, sugería obvias alusiones al objeto escultórico minimalista, como si Alys se hubiera planteado proponer el deshielo del objeto genérico del arte contemporáneo.



Illustrating in a somewhat comic way the waste of effort that characterizes daily life in Latin America, Alÿs established here a critique of sculpture as the production of objects of permanent prestige, understanding it instead as a means of intervening the sense of local time and of a determined social situation. Questioning the imminent waste of production, *Paradox of Praxis* acts as a precept of reflection on the dogma of efficiency in such work: *Cuando la fe mueve montañas* (Lima, 2002).



Ilustrando un tanto cómicamente el frecuente desperdicio del esfuerzo que caracteriza a la vida diaria en América Latina, Alÿs establecía aquí una crítica de la escultura como producción de objetos de prestigio permanentes, para en cambio entenderla como medio de intervención en el imaginario de un tiempo local y una situación social determinados. Cuestionando el contrato inmanente de la producción, *Paradojas de la praxis* sirve de antecedente a la reflexión sobre el dogma de eficiencia en obras tales como *Cuando la fe mueve montañas* (Lima 2002).

21

PATRIOTIC SONGS, 1998-99

Video Installation, three channels video. (28' 30"), documentation of the production, lyrics, notes and photographs.

In collaboration with Rafael Ortega.



Invited in 1997 to participate in the Sao Paulo Biennial, Alÿs was faced with a difficult question: As a European or Westerner, how did he stand in relation to the Latin American way of being? This question led Alÿs to a series of works in the last decade that sought to reflect on the relation of Mexico to modernization and the great promises of economic integration. What are the parameters in which to operate within this ambiguous transition?

Patriotic Songs tells the story of a boatman who transports people from one side of a river to the other. Looking into the sun, the boatman is stunned by the light. Disoriented, the boatman no longer knows which side to row to and, going in circles, he becomes trapped "between two waters." This anecdote is a pretext to create an experience made from temporal and discontinuous fragments.

21

CANTOS PATRIÓTICOS, 1998-99

Video Instalación en tres canales (28' 30"), documentación de producción, letra musical, notas y fotografías.

En colaboración con Rafael Ortega.



Invitado en 1997 a participar en la Bienal de São Paulo, Alÿs se vio confrontado con una difícil pregunta: ¿cómo se situaba en su calidad de europeo u occidental frente a la manera de funcionar de América Latina? La cuestión llevó a Alÿs en la última década a una serie de obras que buscaban reflexionar sobre la relación de México con la modernización y las grandes promesas de integración económica ¿Cómo abordar, a la vez, el deseo y la falla en el arribo al llamado "desarrollo"? ¿Cuáles son los parámetros en que se opera en ese ambiguo tránsito?

Cantos patrióticos cuenta la historia de un lancharero que transporta a la gente de un lado al otro del río; pero que por mirar al sol se deslumbra. Desorientado, el barquero ya no sabe hacia cuál orilla navega: navegando en círculos queda atrapado "entre dos aguas". Esta anécdota es un pretexto para proponer una experiencia hecha de fragmentos temporales y discontinuos.



The playing of a song by musicians is continually postponed and interrupted by a series of edits that draw the attention of the viewer to a screen upon which a never-ending game of musical chairs is projected. The successive edits transform the song into a story without beginning or end. Alÿs attempted to introduce the viewer into a complex time scheme resistant to the idea of an end, that is, an experience where the attempts are worth more than any result. This never-ending story was for Alÿs an allegory of Latin American time, conceived of as an alternative to the simpleminded myth of development.



El corrido que tocan unos músicos es continuamente demorado e interrumpido por una serie de cortes cinematográficos que desvían la atención del espectador hacia una pantalla donde se observa un juego de sillas musicales, que en este caso jamás llega a término. Todos esos cortes sucesivos desarticulan el corrido en un relato que no tiene inicio ni fin. Alÿs pretendía introducir al espectador en una temporalidad compleja y renuente a la noción de finalidad, es decir, una experiencia donde los muchos intentos valen más que ningún resultado. Este relato sin término era para Alÿs una alegoría de la temporalidad latinoamericana, pensada como una alternativa ante la simpleza del mito del desarrollo.

22

SONG FOR LUPITA, 1998

Animated movie, record player and vinyl record.

In collaboration with Lourdes Villagómez, Pip Day and Antonio Fernández Ros.

This animation, accompanied by a 45 rpm recorded and produced by the artist, is a reflection on the struggle against the pressures of being productive. The animated film has no beginning or end, a woman pours water from one glass into another one endlessly. The image, Allys argued, follows the rule of “doing without doing” or of “not doing but doing.” Appropriating the mechanics of a scratched record, the song speaks of putting off work until “tomorrow.” “Tomorrow,” of course, is always and never, being that it’s now.

22

CANCIÓN PARA LUPITA, 1998

Dibujo animado, tornamesa y disco de acetato.

En colaboración con Lourdes Villagómez, Pip Day y Antonio Fernández Ros.

Esta animación, acompañada por un disco en acetato de 45 rpm grabado y producido ex profeso por el artista, es una reflexión sobre la renuencia a las presiones productivas. El dibujo animado nos plantea una escena sin fin ni principio: una mujer joven que vierte agua de un vaso al otro interminablemente. La imagen —Allys argumentaba— sigue el axioma de un “hacer sin hacerlo”, o del “no hacer pero haciéndolo”. Apropriadose de la mecánica del disco rayado, la canción habla de postergar la tarea hasta “mañana”. “Mañana”, claro está, es siempre y es nunca, pues es ahora.

*“Mañana, mañana
is soon enough for me.”*

letras / lyrics



DOPPELGÄNGER, 1999

Photographic documentation of an action.



When arriving in Mexico (new city), wander, looking for someone who could be you. If the meeting happens, walk beside your doppelgänger until your pace adjusts to his/hers. If not repeat the quest in (next city).

F. ALÿS, 1999.

The double is one of the most powerful motifs of terror (and seduction). In both the Dostoyevsky story as well as in the allusions of Jorge Luis Borges, the double is a metaphysical mistake, a kind of embodied anti-matter. The idea that our own doubling could happen to us threatens our worldview, for it suggests that time has been dangerously altered, or that parallel universes have contaminated each other. At the same time, however, it is the paranoid confirmation of Western individualism (see 15).

Alÿs adapted this modern myth to create a routine within an unknown territory. To look for himself in a new city presupposes finding a point of reference, to adjust to their steps is to admit the impression and example that this could offer us. The work, like many other routines of Alÿs, is formulated in terms of a script or instruction manual that acts as a guide for an action announced in postcards.

DOPPELGÄNGER, 1999

Documentación fotográfica de la acción.



Al llegar a México (nueva ciudad) deambula buscando a alguien que pudiera ser tú. Si el encuentro ocurre, camina junto a tu doppelgänger hasta que tu paso se ajusta al de él/ella. Si no, repite la búsqueda en (próxima ciudad).

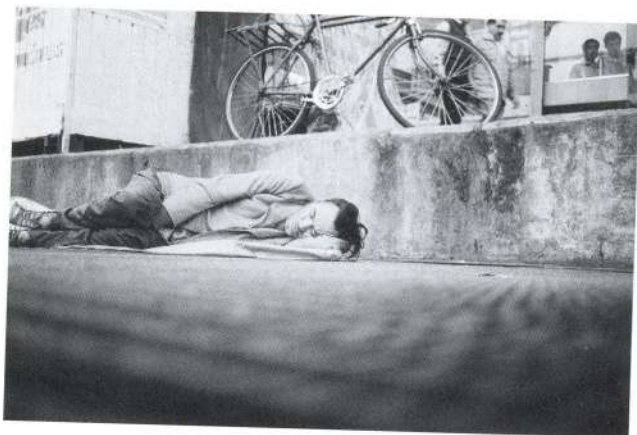
F. ALÿS, 1999.

El doble es uno de los motivos de terror (y de seducción) más poderosos. Tanto en el relato de Dostoyevsky como en las alusiones de Jorge Luis Borges, el doble es una falla metafísica: una especie de antimateria encarnada. La idea de que pudiera acompañarnos un desdoblamiento de nosotros mismos nos hace sentirnos amenazados en nuestra visión del mundo, pues sugiere que el tiempo se ha torcido peligrosamente, o que los universos paralelos se han contaminado. Pero al mismo tiempo es la confirmación paranoica del individualismo occidental (véase 15).

Alÿs adaptó este mito moderno para crear una rutina ante un territorio desconocido. Buscarse a sí mismo en una nueva ciudad supone encontrar un punto de referencia: ajustarse a su paso es admitir la impronta y ejemplo que éste pudiera ofrecerlos. La obra, como muchas otras rutinas de Alÿs, está formulada en términos de un guión o manual de instrucciones que sirve de base a una acción divulgada por medio de tarjetas postales.

SLEEPERS, 1999-2006

Slide-shows.



Alÿs has long been documenting sleeping people and animals, systematically taking the photograph from ground level. More than a record of poverty, Alÿs documents the private use of the street, the opposite of the public function of traffic. One of the main motives for his photographic series is that of recovering practices and forms of living that may disappear at any moment due to an administrative act or law. The fact that the sleepers are both people and animals speaks of the paradigmatic value that Alÿs gives to the wild urban fauna, an example of resistance to the growing obsession for civic control (see 6, 31).

DURMIENTES, 1999-2006

Diaporamas.



Desde hace tiempo Alÿs ha venido registrando con su cámara tanto personas como animales 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. Uno de los principales motivos de sus series fotográficas es rescatar prácticas y formas de vida que pueden llegar a desaparecer en cualquier momento debido a un acto administrativo o de regulación. Que los durmientes puedan ser indistintamente personas o animales habla del valor paradigmático que Alÿs otorgó a la fauna urbana silvestre, como ejemplo de resistencia a la creciente obsesión de control cívico (véanse 6, 31).

DEMONSTRATION, 1999

Drawings on tracing paper.

Alÿs has studied the presence of the masses in several ways, sometimes as actions and sometimes through the documenting of the uses of public space (see 27). In these drawings, the artist places special emphasis on an imaginative political expression expressed as the proximity of feet. It is of interest that the space of the informal economy is also the physical terrain of political expression. Plazas such as the Zócalo and its surrounding streets are one of the last refuges of the politics of masses. The will of citizens and classes is to make their voice heard and to define their time with the power of their feet and the physical space their bodies occupy.

Alÿs' view of the masses has a theoretical aim. In the digital age it is important to remember that the inertia of a mass of people can still defy State power and act as a motor for political change.

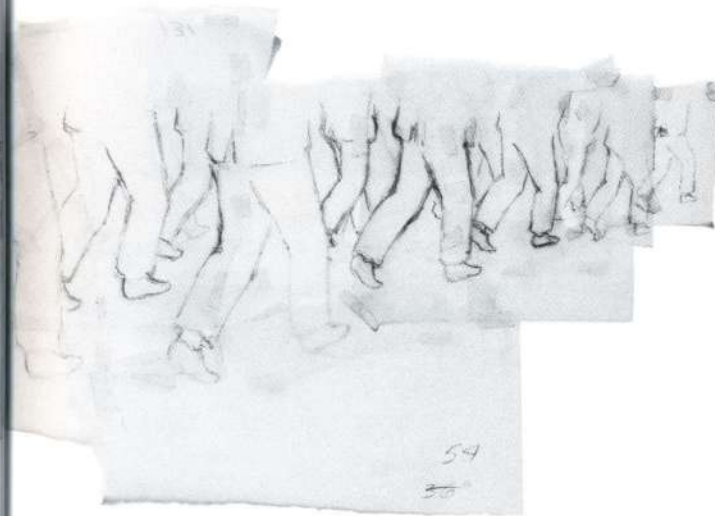


MANIFESTACIÓN, 1999

Dibujos sobre papel albanene.

Alÿs ha estudiado la presencia de las masas de muchos modos, unas veces en forma de acciones y otras documentando los usos del espacio público mismo (véase 27). En estos dibujos de papel albanene, el artista pone especial énfasis en el imaginario de una expresión política expresada como contigüidad de los pies. Es significativo que el espacio que ocupa el comercio informal sea también el terreno físico de la expresión política. Plazas y calles como el Zócalo y sus alrededores son uno de los últimos refugios de la política de masas: la voluntad de ciudadanos y clases de hacer oír su voz y definir su tiempo con el poder de sus pies y el espacio físico que ocupan sus cuerpos.

La revisión de Alÿs sobre las masas tiene un propósito teórico: en nuestra era digital es importante recordar que la inercia de una masa de gente puede aún desafiar al poder estatal y fungir como motor de cambio político.



TO R. L. ZÓCALO, 1999

Photographic documentation of an action.

When Alÿs refers to the roots of conceptual, minimal and land art, he often both criticizes and recognizes its value. This action, carried out by a worker sweeping the Zócalo plaza is, as its title suggests, dedicated to Richard Long, the English artist who has been doing walks characterized by different sculptural and topographic strategies. Long's terms of action are inverted here: this piece is not about a walk in a desert where the walk is recorded by a line of rocks within a solitary landscape, but instead the creation of a line of garbage (cigarette butts) in a space whose political content absorbs any aesthetic or formal activity. This action tests the water that Alÿs will later explore in *Street Sweepers* (see 33), an event carried out half a decade later, although the change of context creates different meanings in similar acts.



PARA R. L. ZÓCALO, 1999

Documentación fotográfica de una acción.



Cuando Alÿs refiere a la genealogía conceptual, minimal y del *land art*, es frecuente que sus apuntes sugieran al mismo tiempo una crítica y un reconocimiento. Esta acción realizada por una barrendera en la explanada del Zócalo está dedicada, como señala el título, a Richard Long, el artista inglés que desde fines de los años 60 realiza caminatas marcadas con diversas estrategias escultóricas y topográficas. Claro está que los términos de las acciones de Long quedan aquí invertidas: no se trata de un paseo en el desierto donde la caminata queda memorizada por una línea de piedras en la naturaleza solitaria sino la elaboración de una línea con desechos (de hecho, colillas de cigarro) en un espacio cuya carga política absorbe cualquier intento de actividad estética o formal. Por lo demás, la acción sondea el territorio que Alÿs explorará en *Barrenderos* (véase 33) un evento realizado media década más tarde, aunque el cambio de contexto provoca significados diversos en actos similares.

27 ZÓCALO

MAY 22, 1999

Documentary; video projection (12 hrs.),
sound track, notes, drawings and time lapse
of 16 color photographs.

In collaboration with Rafael Ortega.



The filming begins at dawn with the flagraising ceremony and ends at dusk with the descending of the flag. The camera follows the progression of the shadow of the flagpole, and the subsequent displacement of the people following the shadow as they are seeking refuge from the sun on the open plaza. The camera lens describes a lateral movement of 3 degrees per hour during a total period of 12 hours.

F. ALYS, 1999.

We take for granted that the artist can see where we fail. Still, the phenomena that Alýs registers in the Zócalo in May 1999, puts to the test the social capacity for distraction. It is very likely that the line of people who seek refuge under the shade of the flagpole in the plaza is a decade-long, unconscious ceremony, at least since the last remains of the gardens were removed from the Zócalo in order to create a place designed for mass protests. And yet, we need the artist to film this for twelve hours to overcome our skepticism.

Like Venetian landscape painters or the artists of colonial screens in Mexico, Alýs sees urban space as a stage upon which the great events and ceremonies are conducted, the place of expression for collective desires and fears.

27 ZÓCALO MAYO 22, 1999

Documental; video proyección (12 hrs.),
pista de audio, notas, dibujos y "time lapse"
de 16 fotografías a color.

En colaboración con Rafael Ortega.

La filmación empieza con la ceremonia del izamiento de la bandera al amanecer y termina cuando es arriada al anochecer.

La cámara rastrea el avance de la sombra del mástil de la bandera, y el desplazamiento subsecuente de la gente que la sigue para protegerse del sol en la plaza abierta. El lente de la cámara describe un movimiento lateral de 3 grados por hora en un periodo total de 12 horas.

F. ALYS, 1999.

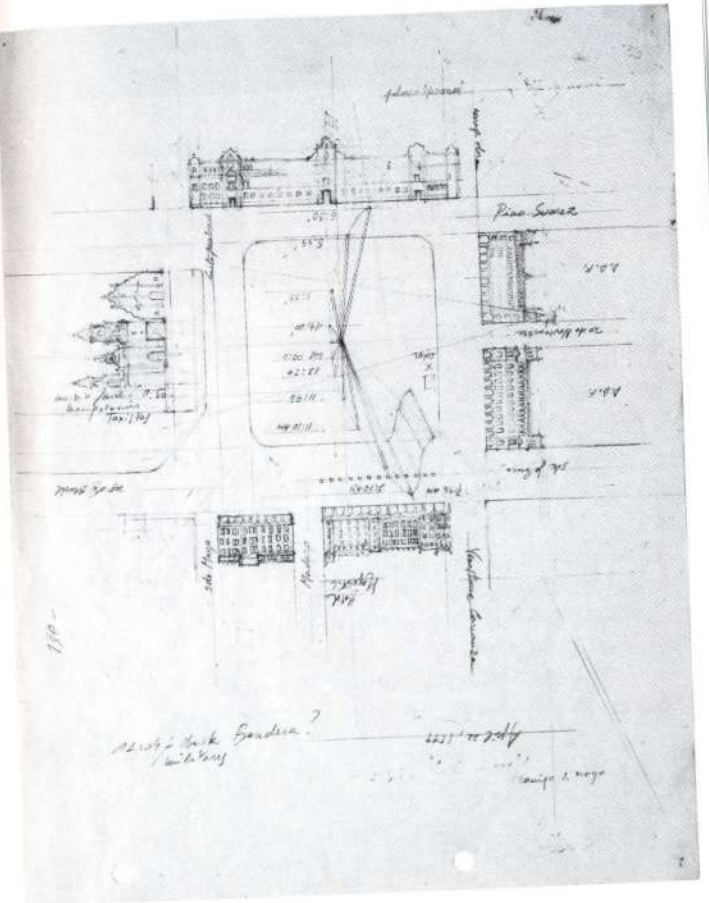
Damos por convenido que atribuimos al artista ver donde nosotros fallamos. Aun así, el fenómeno que Alýs registró en el Zócalo en mayo de 1999 pone a prueba la capacidad social de distracción. Es muy probable que la línea de personas que se refugian bajo la sombra del asta bandera en la plaza sea un ceremonial inconsciente que lleva décadas, por lo menos desde que los últimos restos de jardín en el Zócalo fueron eliminados para crear un espacio dedicado ex profeso para manifestaciones. Y sin embargo, requerimos que el artista lo registre por doce horas para vencer nuestro escepticismo.

Como los pintores de *vedutas* venecianas o los autores de los biombos coloniales en México, Alýs contempla los espacios urbanos como una palestra donde ocurren las grandes escenificaciones y ceremonias, el lugar de expresión de los deseos y





Although the sundial produced by the flagpole is first and foremost an astronomical phenomenon, the choreography sketched by the line of people following the shade throughout the day creates a detour in the functional/spatial logic of the place. The place of political protest is transformed into a cosmological space, an unconscious homage to the sun god in the place where five centuries before human sacrifices were performed. The work illustrates Alÿs' idea of portraying how "social encounters provoke sculptural situations," ephemeral instances that nonetheless reveal the unexploited possibilities of communal gathering places, where the complicity and conscience of the other is to be found.



temores colectivos. Aunque el reloj solar que produce el asta bandera es un fenómeno astronómico, la coreografía que dibuja la línea de ciudadanos siguiendo la progresión de la sombra a lo largo de un día desvía la lógica funcional/espacial del lugar. El espacio de manifestación política es transformado en un espacio de operación cosmológica, un homenaje inconsciente a la divinidad solar en el sitio donde cinco siglos atrás se le hacían sacrificios humanos. La obra ilustra el principio de Alÿs de atender al modo en que "los encuentros sociales provocan situaciones escultóricas". Instancias por regla general efímeras, revelan las posibilidades no explotadas de los lugares de reunión comunitaria, donde se encuentran las ocasiones de complicidad y conciencia del otro.

RE-ENACTMENTS, 2000

Documentation of an action, two channels video (5'20"), storyboard, photographs, map and notes. In collaboration with Rafael Ortega.



1/ "RE-ENACTMENT"

On November 4th, I bought a 9 mm Beretta in a gun shop on Palma Street. At ten past one I left the shop holding the loaded gun in my right hand and started wandering downtown waiting for something to happen...

F. ALYS, 2000.

2/ "REAL"

On November 4th Francis asked me to meet him in a gun shop near Palma street. I watched him buy a 9mm Beretta, load it and leave the shop holding the gun in his right hand. I trailed him with my Sony HandyCam and filmed the following scenes.

R. ORTEGA, 2000.

This piece is projected onto two screens, and deals with two themes. On the one hand, Allys points out the relatively low-tech crime detection and the lax punishment of the Mexican penal system by showing how easy it is to walk around carrying a gun in Mexico without causing surprise or suspicion, even in broad daylight.

RE-ENACTMENTS, 2000

Documentación de la acción, video en dos canales (5'20"), storyboard, fotografías, mapa y notas. En colaboración con Rafael Ortega.



1/ "RECREACIÓN"

El 4 de noviembre compré una Beretta 9 mm en una armería en la calle de Palma. A la una de la tarde salí de la tienda con la pistola en la mano derecha y empecé a caminar por las calles del centro a ver que pasaba...

F. ALYS, 2000.

2/ "REAL"

El 4 de noviembre Francis me pidió que nos encontráramos en una armería del centro por la calle de Palma. Compró una Beretta 9 mm, la cargó y salió a la calle con ella en la mano derecha. Lo seguí a distancia con una Handy Cam Sony grabando las siguientes escenas.

R. ORTEGA, 2000.

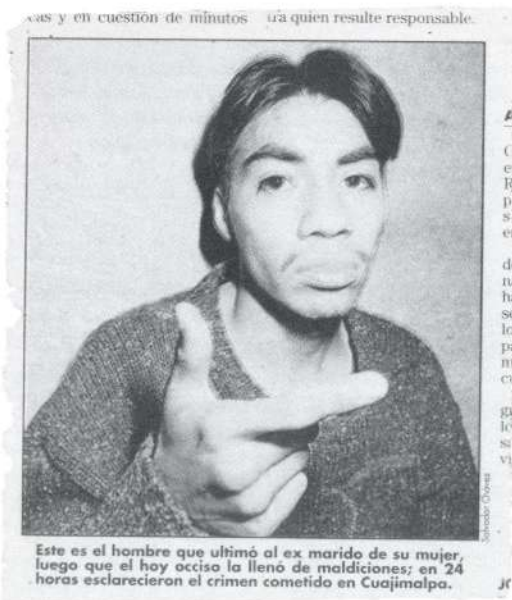
Así como se proyecta en dos pantallas, esta obra abarca un doble asunto. Por un lado, Allys puso en evidencia la relativa baja tecnología de vigilancia y castigo que supone el sistema judicial mexicano, al mostrar lo relativamente sencillo que resulta andar armado en México sin despertar sorpresa ni sospecha, a pesar de que se camine a plena luz del día.

The artist, however, gave a certain method to this action. This action allowed him to closely follow the seven steps in the construction of a classic drama: the choice of a location (the urban center), the introduction of an actor, the creation of a conflict (the acquisition of the gun), the unfolding of the drama (his walk on the street), the anxiety of the spectator (at his possible capture), and the moral reestablishment in the epilogue (his arrest by the police).

In this work, Alÿs wanted to critically analyze the "documentation" of artist actions, to reveal just how much the production and consumption of art is conditioned by the creation of "the documented."

Alÿs added a second treatment to the "real drama" which operates as a critique of documentation. To this end, the artist produced a reenactment of the original film of Alÿs' walk and arrest, in which Rafael Ortega, the filmmaker, had greater liberty to film the action. Once the original gun was confiscated, the artist walked around with a plastic pistol. The distance between fiction and reality winds up being fundamentally conventional.

This is, without a doubt, one of the works of Alÿs with the greatest impact. Nevertheless, this sensationalism brings out certain conflicts. The artist chose to make a thriller with the search for a strong, easily accessible action. The result is that the work has a thematic effect, as it became part of the stereotype that defines the country in light of its criminality.

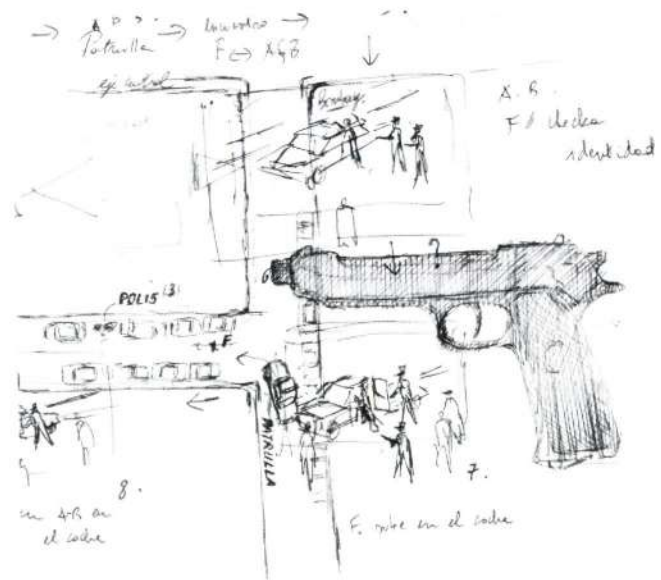


No obstante, en la elección de la anécdota el artista tenía en mente una intención metodológica. La acción le permitía seguir en detalle 7 pasos de una construcción dramática clásica: desde el planteamiento de un lugar (el centro urbano), la introducción de un protagonista y la creación de un conflicto con la adquisición del arma, hasta la escenificación del drama con su caminata por la calle, la ansiedad del espectador de su posible captura, y el restablecimiento moral del epílogo con su arresto por la policía.

En esta obra Alÿs quería someter a una revisión crítica la noción de la "documentación" de las acciones artísticas: poner en evidencia hasta qué punto la producción y el consumo de arte están condicionados por una determinada fabricación de "lo documental".

Al "drama real", Alÿs añadió un segundo tratamiento que opera como una crítica a la documentación. Es por ello que, a la filmación original de la caminata de Alÿs y su arresto, el artista añadió una reactuación, en que la cámara (operada por el cineasta Rafael Ortega) tenía mayor libertad de definir la toma, y decomisada la pistola original, el artista caminaría con un arma de plástico. La distancia entre ficción y realidad acaba siendo fundamentalmente convencional.

Ésta es, sin duda, una de las obras más impactantes de Alÿs; sin embargo, ese sensacionalismo no deja de plantear algunos conflictos. Fue en la búsqueda de una acción rotunda y fácilmente asimilable que el artista optó por hacer un thriller. La consecuencia es que la obra tuvo un efecto temático, pues pasó a integrar parte del estereotipo que define al país a partir de su criminalidad.



LOOKING-UP

SANTO DOMINGO SQUARE, 2001

Documentation of an action: video (4'), photographs and notes.

In collaboration with Rafael Ortega.



For years, Alÿs and Rafael Ortega have tried to produce the logical sequel to *Paradoxes of Praxis* (see 20), an action that responds to the principle: "Sometimes, doing nothing leads to something." *Looking-Up* came from one of these attempts, the act of drawing a crowd by merely looking up wide-eyed as if observing a ghost or a UFO. Standing in the Plaza de Santo Domingo, Alÿs uses passivity and silence to attract others under the guise of staring at the sky. Once he managed to have a group of passers-by around him, the agent provocateur withdraws, leaving the attracted "residue," people standing in the middle of an empty square (see 04).

In any case, this search also speaks of the anxiety of the search for transcendence. This looking without seeing could well be, in the style of Andersen's "The King's New Clothes", an allegory for artistic creation.

LOOKING-UP

PLAZA DE SANTO DOMINGO, 2001

Documentación de la acción: video (4'), fotografías y notas.

En colaboración con Rafael Ortega.



Durante años, Alÿs y Rafael Ortega han tratado de producir la secuela lógica de *Paradojas de la práctica* (véase 20), una acción que respondiera al principio: "A veces, no hacer nada lleva a algo". *Looking-up* derivó de uno de esos intentos: el acto de convocar a una multitud con tan sólo mirar al cielo como si se observara una aparición o un ovni. Parado en la Plaza de Santo Domingo, Alÿs utiliza aquí la pasividad y el silencio para atraer a otros fijando intensamente la vista en el cielo. Una vez que ha logrado que un grupo de transeúntes curiosos se agrupen a su alrededor, el agente provocador se retira, dejando el "residuo" atraído: la gente parada en medio de una plaza vacía (véase 04).

En todo caso, esta búsqueda habla también de la ansiedad en el anhelo de trascendencia. Este mirar sin mirar bien podría plantearse (un poco al estilo del cuento de Andersen de "El traje nuevo del emperador") como una alegoría de la práctica artística misma.

30 PACING, 2002

Graphic documentation of an action.



Originally, measurements had a concrete or bodily reference: words such as foot, yard, stone, all refer to objects that were used as measures. To use one's steps as measurement is an everyday act, even today, one that makes us aware of the way in which we establish the world in relation to our sensible experience. *Pacing* uses this custom of counting steps to establish personal and anthropomorphic dimensions, in which the artist draws invisible figures. The action formulates an extremely simple routine, a ritual of almost automatic walking in which there are no expectations or aims beyond that of "just walking."

30 PACING, 2002

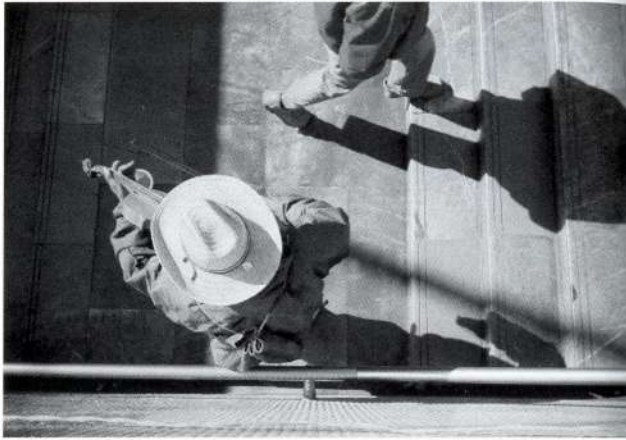
Documentación gráfica de una acción.



Originalmente, las medidas tenían un referente concreto o corporal: palabras como pie, codo, pulgada, nudo, palo, vara, testimonian los objetos usados para establecer las medidas de longitud. Aún hoy, medir usando los pasos es una práctica cotidiana que nos hace conscientes de la forma en que establecemos al mundo con relación a nuestra experiencia sensible. *Pacing* hace uso de la costumbre de contar pasos para establecer dimensiones personales y antropomórficas, en las que el artista dibuja figuras invisibles. La acción formula una rutina extremadamente simple, un ritual de caminata casi automática donde no hay expectativas ni propósitos más allá del "puro pasear".

BEGGARS, 2002-2004

Slide-show.



Of all of Aliÿs' photographic series, *Beggars* is the most cruel. These slides document people asking for money at the entrance to the Metro as seen from above, a point of view that makes their presence more physical when projected on the room's floor. This top view is implicitly hierarchal, much like that of the passers-by who enter the underground. In addition, the projection of these photographs as a slideshow adds a temporal element to the image. Shown at a two-second interval, it gives us only a side, furtive vision of the beggars, a shameful look at poverty.

MENDIGOS, 2002-2004

Diaporama.

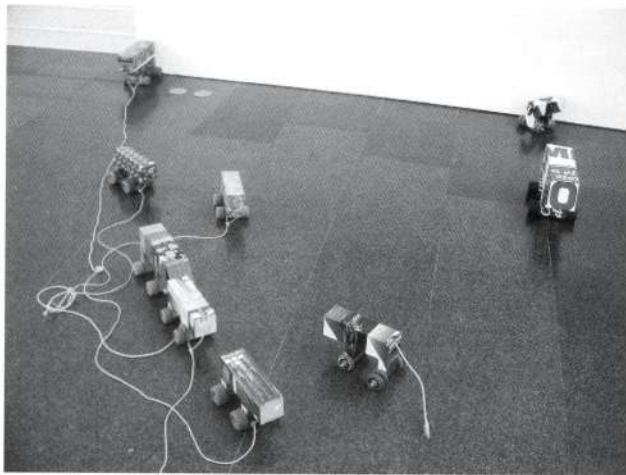


De todas las series de fotografías de Aliÿs, *Mendigos* es la más cruenta. Estas diapositivas documentan a gente pidiendo limosna en la entrada del metro, vista desde arriba: un punto de vista que hace su presencia más física cuando se proyecta sobre el piso de la sala. La visión en picada es implícitamente jerárquica: es en cierta forma parecida a la que tiene el transeúnte que se dirige a la estación para transportarse. Adicionalmente, la proyección de estas fotografías en un diaporama añade un condicionamiento temporal a la imagen: mostradas con intervalos de sólo dos segundos, nos permiten sólo una visión lateral y furtiva de los menesterosos, un vistazo vergonzante de la pobreza.

GHETTO COLLECTORS, 2004

Tin toys, magnets and rubber wheels.

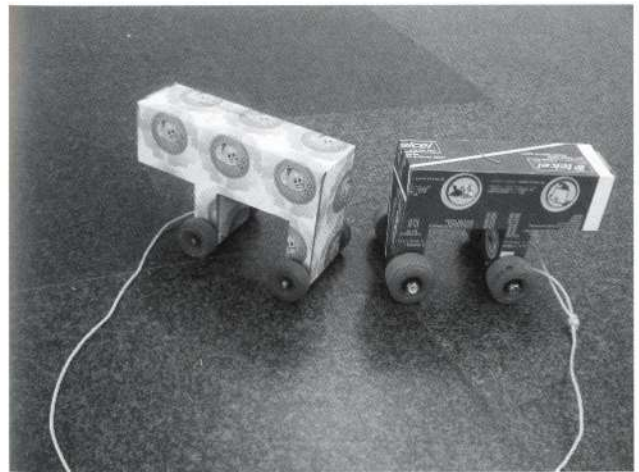
Since he made *The Collector* (see 04), Alÿs had the intention of producing it to sell as an urban multiple or toy. His fantasy is to see it invade the streets of the Historical Center: a mechanical and robotic vision of the return of the animals to the modern megalopolis. The technical difficulties of producing the magnetized metal, and the fact that this work was unknown, made this edition impossible. In 2004, invited by *Parkett* magazine, Alÿs was able to carry out this project, launching a series of Collectors, now made with simpler materials: recycled tin filled with recycled magnets from used speakers.



GHETTO COLLECTORS, 2004

Juguetes de hojalata, imanes y ruedas de patines.

Desde que produjo *Colector* (véase 04), Alÿs tenía la intención de fabricarlo en serie para comercializarlo como un múltiple o juguete urbano. Su fantasía era verlo invadir las calles del centro: visión mecánica y robotizada del regreso de los animales a las modernas megalópolis. Tanto la dificultad técnica de producir el metal magnetizado, como el desconocimiento de su obra, hicieron imposible esa edición. En el año 2004, a invitación de la revista suiza *Parkett*, Alÿs pudo concretar el proyecto, lanzando una edición abierta de colectores, hechos ahora con materiales más sencillos: hojalata reciclada, que posteriormente se rellena con imanes reciclados de bocinas usadas.



BARRENDEROS, 2004

Video (6'36"), photographs, map and notes.
In collaboration with Julien Devaux.



A line of street sweepers pushing garbage through the streets of Mexico City until they are stopped by the mass of trash.

F. ALYS, 2004.

The invasion of the streets of the Historical Center by street vendors leaves in its wake tons of garbage that is swept up every morning. This daily tide of waste acts as the background of this action, which the artist sees as a kind of allegory of mass politics.

In 2002, Alýs performed an action in Lima, Peru, where several hundreds of people, armed with shovels, moved a 1,000-foot dune a few inches. The action, entitled *When Faith Moves Mountains*, reveals the meaning of the collective spirit, promoting the power of the group and at the same time the

BARRENDEROS, 2004

Video (6'36"), fotografías, mapa y notas.
En colaboración con Julien Devaux.



Una hilera de barrenderos empujando basura por las calles de la ciudad de México hasta que los detiene la masa de desperdicios.

F. ALYS, 2004.

La invasión de las calles del centro por el comercio ambulante deja tras de sí toneladas de basura que diariamente es recogida en la madrugada. Ese oleaje cotidiano de los desperdicios es el telón de fondo de esta acción, que el artista ve como una especie de alegoría de la política de masas.

En el año 2002 Alýs incitó una acción en una barriada de la ciudad de Lima, Perú, donde varios cientos de participantes armados con palas movieron unos cuantos centímetros una duna de aproximadamente 400 metros de largo. La acción, titulada *Cuando la fe mueve montañas*, ponía de realce el



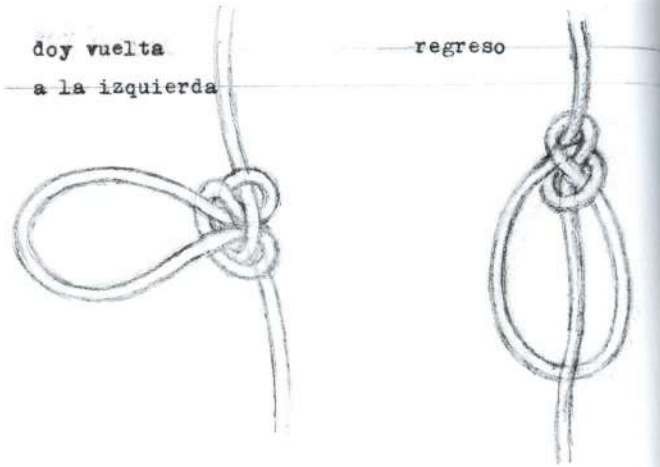
essential inefficiency of historic action. *Street Sweepers* is in part a reflection on the Lima piece, where the mountain of garbage is a reality moved by street sweepers who together push it with their brooms. Nevertheless, the mountain of garbage eventually ceases its march when it reaches critical mass. For this reason, the work can be seen as one of the possible counterparts to *Paradox of Praxis I* (see 20), as it describes a situation in which "doing nothing leads to something."



significado de la voluntad colectiva, promoviendo el poder de la colectividad a la vez que la relativa ineficiencia constitutiva de la acción histórica. *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. Por ese motivo, la obra podría verse como una de las posibles contrapartes de *Paradojas de la praxis I* (véase 20) pues describe una situación donde "no hacer nada lleva a algo".

34
KNOTS, 2005

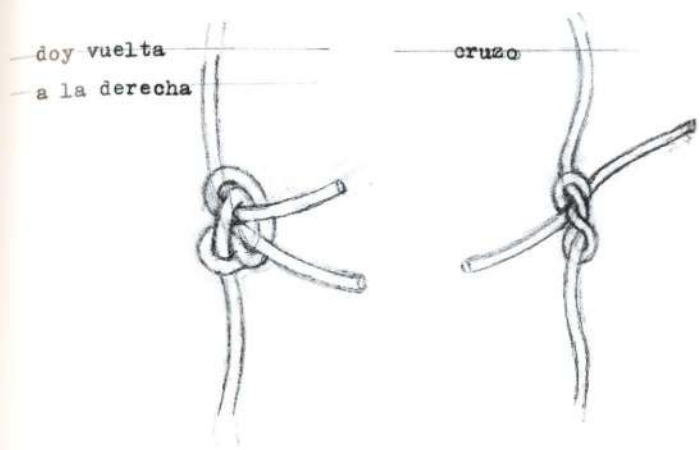
Rope and instructions.



Knots responds to the attempt of registering the incidents of a walk, the small reactions, movements and situations that happen to the walker. These notes are written with different knots accompanied by a code written on paper, tying the knots to actions and situations. The result is a kind of memory that, once the code is learned, can be read with one's eyes closed by running the rope through one's fingers like a rosary or like an Incan quipu.

34
NUDOS, 2005

Cuerda e instrucciones.



Nudos responde a la intención de hacer un registro de los incidentes de una caminata: las pequeñas reacciones, movimientos y situaciones que ocurren al paseante. Esta notación está escrita en la forma de una diversidad de nudos acompañados de un código dibujado en papel, que liga tipos de nudo con acciones y situaciones. El resultado es una especie de memoria que, aprendido el código, puede descifrarse a ciegas haciendo correr la cuerda entre los dedos como se lee un rosario o, probablemente, un quipu incaico.

LYNCHINGS, 2005

Oil and photographs on canvas 12 x 18 cm.



Despite their seemingly retrospective aspect, these scenes are an allegorical reference to the present, and testify to Alÿs' intention of acting like a kind of subtle chronicler. In the last years, due to crime and the lack of confidence in the justice system, Mexico City witnessed a series of lynchings, purported thieves and criminals attacked by mobs convinced that this is the only way justice will be served. If these images are veiled references to Goya or Posada, it is to emphasize the power of historical analogies.

LINCHADOS, 2005

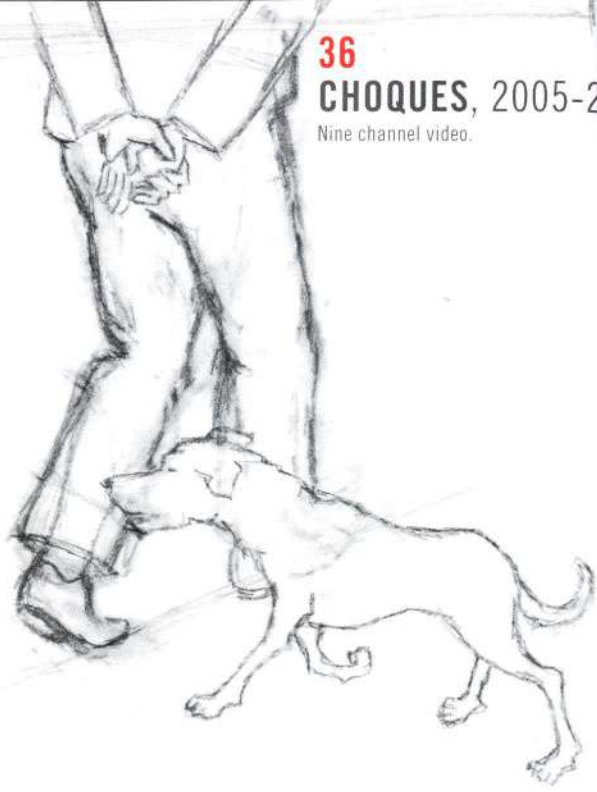
Óleo y fotografía sobre tela 12 x 18 cm.

A pesar de su aspecto aparentemente retrospectivo, estas escenas son una referencia alegórica al presente y testimonian la intención de Alÿs de servir como una especie de sutil cronista. En los últimos años a resultas de la inseguridad pública y la desconfianza ante el sistema de justicia, la ciudad de México ha vivido una ola de linchamientos: ataques a supuestos ladrones y agresores que son ejecutados por la multitud convencida de que de otro modo no se aplicaría la justicia. Si estas imágenes refieren veladamente a Goya o Posada, es para enfatizar el poder de la analogía histórica.



36
CHOQUES, 2005-2006

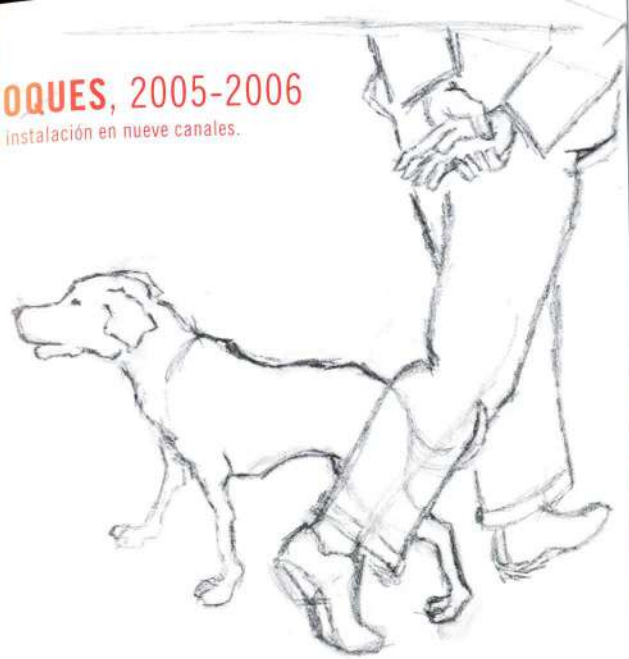
Nine channel video.



Choques resembles the strategy of the series of paintings entitled *Déjà vu* (see 15). *Alÿs* offers nine different readings, taken from different points of view, of an accident. These images are presented on screens that can only be appreciated by walking along a path. Not being able to make a simultaneous comparison of any two views, the spectator feels that the scene is following them, anxiously trapped between two unfortunate moments.

36
CHOQUES, 2005-2006

Video instalación en nueve canales.



Choques guarda semejanzas con la estrategia de la serie de pinturas *Déjà vu* (véase 15). *Alÿs* ofrece nueve lecturas diferentes, tomadas desde puntos de vista diversos, de un accidente. Esas imágenes son presentadas en monitores que sólo pueden apreciarse a lo largo de un camino. Al no poder hacer la comparación simultánea de dos vistas, el espectador debe sentirse perseguido por la escena, atrapado con angustia entre dos momentos de desgracia.

THE COURT OF MIRACLES

Francis Alÿs in conversation with Corinne Diserens
Mexico City, 25 May 2004*

"... a squandering of energy is always the opposite of a *thing*, but it enters into consideration only once it has entered into the *order of things*, once it has been changed into a *thing*," G. Bataille¹

CD: You really like dogs, don't you? They appear in your work all the time. It seems that they are almost kindred souls for you, that they are like a mirror into which you can project yourself without having to be Francis Alÿs.

FA: Dogs were among the heroes of my thesis of architecture, written in 1985 at the IUAV in Venice, in which I drew an opportunist parallel between the disappearance—or rather the eradication by municipal decree in the interest of hygiene—of animals from the walled-in spaces of the pre-Renaissance cities and the progressive obliteration of the concept of animality in popular representations of the time, in the language of an imaginary collective, like that of the illuminators for example, for whom animals had always had an extremely precise symbolic function, with specific attributes and roles or duties, as if they were maintaining the entire balance of creation.

CD: And so you have made your home in a city with lots of dogs.

FA: It was estimated that in 2003, there were some three million dogs living on the streets in Mexico City alone ...

CD: Sometimes I get the impression that the dog has become a sort of *alter ego* of yours. A dog can do things that are attractive to both dog and man, such as stretching out and lying down in the shade of some structure when the sun is too hot. Stretching out and sleeping in the shade. One might often wish to do the same, but one is conditioned differently and cannot simply lie down in the shade somewhere.

FA: One day a friend told me something very interesting in connection with the *Sleepers* series: what gives this series its human quality is the fact that there are dogs in it.

CD: Also dogs cause incidents, small accidents—they are there as if to interfere with fate.

FA: The dog allows me to put a character behind this feeling of freedom that I have found here. I know that talking about freedom here is rather abstract, not to say politically incorrect

* Originally published in: Francis Alÿs: *Walking distance from the studio*, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 2004, pp. 69-141.

¹ Georges Bataille, "The Notion of Expenditure," in: *The Accursed Share. An Essay on General Economy*, trans. Robert Hurley, New York, 1988, p. 193 (footnote), emphasis added.

LA CORTE DE LOS MILAGROS

Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens
México, 25 de mayo de 2004*

"Una dilapidación de energía es siempre lo contrario de una *cosa*, pero no entra en consideración sino entrada ya dentro del *orden de las cosas*, cambiada en *cosa*." Georges Bataille¹

CD: Te gustan los perros, ¿cierto? Los vemos mucho en tu trabajo. Pareciera que son tu alma gemela, un espejo en el que puedes proyectarte sin tener que ser Francis Alÿs.

FA: Los perros son entre otros, los protagonistas de la tesis de arquitectura que escribí en 1985 en el IUAV de Venecia. En ella establecía un paralelo oportuno entre la desaparición—incluso "erradicación" por decreto municipal debido a razones de higiene—de los animales en el espacio intramuros de las ciudades prerrenacentistas y la desaparición progresiva del concepto de animalidad en las representaciones populares de la misma época, en el lenguaje del imaginario colectivo, como por ejemplo el de los iluminadores, para quienes los animales siempre habían tenido funciones simbólicas bien determinadas, atributos, roles y deberes específicos, un poco como si fueran los garantes del equilibrio de toda la creación.

CD: Entonces te instalaste en una ciudad llena de perros.

FA: En 2003 se calculaba que había unos 3 millones nada más en las calles del D.F.

CD: A veces tengo la impresión de que el perro se ha convertido en un especie de *alter ego* para ti. Un perro puede hacer cosas que son gratas para un perro, pero también para el hombre, como estirarse y acostarse a la sombra, por ejemplo. A veces uno tiene ganas de hacer lo propio, pero al estar condicionado de otra manera no puede uno darse el lujo de acostarse a la sombra en cualquier parte.

FA: Un día, un amigo me dijo algo muy interesante sobre la serie *Durmientes*: lo que le da a la serie la calidad humana es el hecho de que en ella hay perros.

CD: Y además provocan incidentes, pequeños accidentes: ahí están como para presentar un obstáculo a la fatalidad.

FA: El perro me permite colocar un personaje detrás del sentimiento de libertad que he podido encontrar aquí. Sé bien que hablar de libertad en este caso es un poco abstracto, para no decir políticamente incorrecto... Podríamos encontrar toda una

* Publicado originalmente en: Francis Alÿs: *Walking distance from the studio*, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 2004, pp. 69-141.

¹ Georges Bataille, "La noción de consumo", en *La parte maldita*, traducción de Johanna Givanel, Barcelona, Edhasa, 1974, p. 111, nota al pie [primera edición en francés: "La Notion de dépense", en *La Critique sociale*, 1933].

... there is a series of elements that go against any notion of freedom in a political, economic, or racial context. But at the same time I have found here a sense of illusion of freedom that I have not encountered elsewhere. Earlier on you mentioned something that Monsiváis has said ...

CD: ... in relation to this freedom of movement, how the city has generated a field of physical freedom. Monsiváis spoke about the exercising of this physical freedom that nothing and no one can stop. Whether it is the law, the police, religion ... nothing can manage the social mobility in this city, in Mexico City.

FA: He was alluding to the expansion of the city itself?

CD: Yes, but also of the gatherings of people, the fact that people are crowded together in the metro, that six million people take the metro every day, and that although you have some sort of organization, the relations between people are well beyond that ... He speaks of the imminence of sexual acts, the fact that everyone is in such close contact with others all the time.² Everyone is moving, and that causes a sense of ...

FA: What fills on the one side must also empty itself on the other. It is like a sort of underground equilibrium ... law of communicating vessels ...

CD: You live in a part of the city where this filling and emptying is particularly strong.

FA: Yes, it lives on a basis of a constant "commuting." It is totally saturated between eleven o'clock in the morning and six in the afternoon, and then, after seven thirty in the evening, it is completely deserted. But within this constant phenomenon of movement you also have moments where everything comes to a complete freeze, like these people waiting in the shade of the huge flag on the Zócalo. It is like a still from one of these movies from the fifties. Now if one takes movement to be one of the archetypal expressions of the city of "modernity," one would find it paradoxical that the place of its strongest manifestation is the historical center, a zone that functions precisely in an entirely anachronistic way, more or less outside the familiar rules of a modern city—that is, in its social organization, its economy, in its legal system etc.

CD: Can you give an example of how you would define these rules?

FA: For example the concept of public spaces, the fact that each and every yard of the sidewalk has a commercial value, that it can be a potential object of exchange.

CD: But at the same time the Zócalo also represents a very traditional kind of public space. It is perhaps also a space of

² Cuauhtémoc Medina, "The Struggle against Determinism: A Conversation with Carlos Monsiváis," trans. Susan Briante, in: *Parachute* 104, October–December 2001, p. 28.

serie de elementos que se oponen a esta noción de libertad en su acepción estrictamente política, económica o racial. Pero al mismo tiempo, aquí he encontrado un sentimiento de ilusión de libertad que no había conocido en ninguna otra parte. Hace un rato mencionaste una frase de Monsiváis...

CD: ... con relación a la libertad de movimiento, la forma en que la ciudad había generado un campo de libertad física. Monsiváis hablaba del ejercicio de esta libertad física que nada ni nadie pueden impedir, ni la ley, ni la policía, ni la religión. No hay ninguna forma de gobernar la movilidad social de la ciudad de México.

FA: ¿Se refería a la expansión de la propia ciudad?

CD: Efectivamente, pero también a las aglomeraciones, al hecho de que la gente se junte en el metro, son seis millones de personas las que lo toman a diario y a pesar de que hay una especie de organización, las relaciones entre la gente la rebasa por completo... Habla de la inminencia de los actos sexuales, del hecho de que todo el tiempo estamos unos encima de otros.² Todos están en movimiento y esto causa la impresión de...

FA: ... que lo que se llena de un lado debe vaciarse por otro. Es como un equilibrio subyacente... la ley de los vasos comunicantes.

CD: Vives en una zona de la ciudad en la que este fenómeno es especialmente fuerte.

FA: Sí, es un fenómeno que se desarrolla como un tránsito permanente. La ciudad está completamente saturada entre las 11 de la mañana y las 6 de la tarde y luego, pasadas las 7 y media, se queda completamente desierta. Pero en este fenómeno de constante desplazamiento también hay momentos en que las cosas se inmovilizan súbitamente, como la gente que espera a la sombra de la inmensa bandera del Zócalo. Es como un fotograma de película de los cincuenta. Ahora, si uno considera el movimiento como un arquetipo de la ciudad "moderna", puede resultar bastante paradójico el hecho de que su manifestación más evidente tenga lugar aquí, en el Centro Histórico, en una zona que funciona precisamente de manera anacrónica y más o menos al margen de las reglas habituales de la ciudad moderna; así sea en su organización social, su economía, su jurisdicción, etcétera.

CD: ¿Y, por ejemplo, si tuvieras que definir las reglas?

FA: Por ejemplo, la noción de espacio público, el hecho de que hasta el último centímetro de la banqueta tiene un valor comercial y es objeto de un intercambio potencial.

CD: Pero el Zócalo también representa la tradición misma del espacio público. Quizá es también un espacio de expresión

² Cuauhtémoc Medina: "Lutter contre le déterminisme, un entretien avec Carlos Monsiváis", *Parachute* núm. 104, octubre-diciembre 2001, pp. 22-24.

revolutionary expression ... but it has a history that is very much present all the time. You say that in the center every space is given an exchange value, but it is also the very neighborhood where you have one of these rare empty spaces ...

FA: The Zócalo is kind of like a negative space of the city, a miracle of resistance against the saturation of the urban texture of the metropolis. There have been so many attempts at filling this hole, this enormous current of air within the dense colonial grid, which so easily transforms itself into an inevitable and essential platform of public expression. It is also an ideal place for the kids who are looking for a terrain big enough to fly their kites, or for the "maestros", teachers' demonstrations asking for a decent salary, or the dancing "azterobics" who are invoking the gods, asking revenge or redemption.

CD: It would be interesting to make a complete inventory of all these different activities.

FA: I believe that if you would compile a systematic list you would find that in the course of the day there is a constant declination of uses of the Zócalo as a space of social representation of the city, as a public theater. I don't know if and to what extent the local authorities have really understood how this space functions as an outlet, a kind of safety valve. There have always been politically related projects for the Zócalo, with the intention to either fill in or completely empty this space. From the monumental project of an equestrian statue, which has never arrived to claim its socle—after all, that is what Zócalo means—, to the conversion of the square into a public park in order to prevent the large public gatherings, to the idea of razing it completely to keep the same public gatherings from seeking refuge behind the trees, and so on.

CD: It really is like a safety valve, an escape from the urban congestion ...

FA: It is also a major point of orientation. And what is more, in a highly symbolic context. For to the east you have the power of the State which is represented by the Palacio Nacional, to the south is the power of the Municipality represented by the administration buildings of the Gobierno de la Ciudad, to the north you have the power of the Church which is represented by the Cathedral, and to the west is the power of tourism represented by the large hotels: the Majestic, the Grand Hotel Ciudad de Mexico, and most recently, the Holiday Inn, the foreign token. And in the center of course is the Madre Patria with the national flag, and in the shade of this flag the manifestations of the informal economy with its countless peddlers. And, all that sitting on top of (if not built with) the ruins of the old ceremonial center of the pre-Hispanic city of Tenochtitlan.

CD: Monsiváis often speaks of the determinism which stands for the fatalistic side of the Mexicans, and the moments when this determinism is responsible for the fact that things actually

revolucionaria... y tiene una historia que siempre está presente. Dices que en el centro se atribuye un valor de intercambio a todos los espacios, pero es en esta misma zona donde se encuentran algunos de los raros espacios vacíos...

FA: El Zócalo es una especie de negativo de la ciudad, una resistencia milagrosa a la saturación de la textura urbana en la metrópolis. Han sido ya tantos los intentos de llenar este agujero, esta especie de enorme corriente de aire en la apretada cuadrícula colonial; un espacio que naturalmente se transformó en una plataforma de expresión pública esencial e inevitable a la vez. Es también un sitio ideal para los niños que buscan un terreno de juego lo bastante grande como para volar sus papalotes, o para los "maestros", las manifestaciones de los profesores que reclaman un salario decente, para los "azteróbics", esos danzantes que invocan a los dioses pidiéndoles venganza o redención.

CD: Sería interesante hacer el inventario completo de todos sus usos.

FA: Me parece que si hiciéramos una lista sistemática descubriríamos que a todo lo largo del día hay una declinación continua de todos los usos posibles del Zócalo como espacio de representación social de la ciudad, como teatro público. No sé hasta qué punto las autoridades locales tienen conciencia de la función de este espacio como un verdadero desahogo, como una válvula de escape. Siempre ha habido proyectos de connotaciones políticas en el Zócalo, con la intención de llenarlo o de vaciarlo por completo. Así sea el proyecto de estatua ecuestre monumental, que nunca encontró su zócalo —recuperando el significado mismo de "zócalo"—, o la conversión de la plaza en parque para impedir las congregaciones demasiado grandes de gente, pasando por la idea de erradicarlo por completo para impedir a esta misma gente que se refugie detrás de los árboles que hubiere en él y así sucesivamente.

CD: Es realmente como una válvula de seguridad, una forma de escapar de la congestión urbana...

FA: También es un punto importante de orientación. Y todo en un contexto altamente simbólico.

Porque al este, está el poder del Estado representado por el Palacio Nacional, al sur, el poder del ayuntamiento con los edificios administrativos del gobierno de la ciudad, al norte, está el poder de la Iglesia representado por la Catedral, y al oeste, el poder del turismo representado por los grandes hoteles: el Majestic, el Gran Hotel de la Ciudad de México, y en fechas más recientes, el Holiday Inn y las tiendas de souvenirs. Y en el centro, desde luego, la Madre Patria con la bandera nacional, y a su sombra las diversas manifestaciones de una economía paralela con sus innumerables vendedores ambulantes. Y todo puesto encima de la ciudad prehispánica de Tenochtitlán.

CD: Monsiváis habla a menudo del determinismo que corresponde al lado fatalista de los mexicanos y los momentos en

do happen as if they had to happen that way. He emphasizes that whenever there have been ruptures, they have caused new spaces of freedom to open up as a result.³ Does this question enter into your work, and if so, how strongly are you concerned with it, with this fatalistic trait of the Mexicans?

FA: I would think that you can indeed find certain elements relating to this question in many of my works when it comes to performance or an event: Once the axiom has been posed, the location and occasion decided, the development and outcome of the piece are happening within a totally open field of possibilities, in the sense that any development or outcome of the event becomes a valid response to a series of parameters. Once the action is launched, there is no strict or unilateral plan to follow anymore, only the actual course of action itself will provide a response to the preliminary axiom and the context and moment framing it. The documentation of the action or event will follow a set of strict and almost automatic rules in order to distance itself—as much as possible—from any authorship. Even in the case of “documentary” series of photographs, like *Sleepers*, the camera is systematically placed directly on the ground; in *Ambulantes*, more in the August Sander style, eye-level and perpendicular to the subject; for *Beggars*, the camera assumes a hypocritical top-shot viewpoint, etc.

CD: Is it always like that?

FA: Yes, very systematically, each image in its own manner. But to get back to your question about fate and being fatalistic—let’s say that I’m trying to suggest this absolute acceptance of the “human condition” that I find in many of those who make up what I like to call, for better or for worse, the “*cour des miracles*.”

CD: Yes, exactly.

FA: The term may be open to discussion but this is my way of sublimating a situation that might otherwise turn desperate and sordid. Of course it also reflects the basic policy adopted by these same people in my neighborhood, who have come to fictionalize, at any cost, an everyday life that would otherwise be unbearable. Needless to say, this also includes the glue-sniffers, the smokers of crack etc.

CD: In your notes I came across a passage where you speak of “la capacidad del mexicano de poner al mal tiempo buena cara.” The ability to prevail, to overcome fate.

FA: I had done this short film which I would put into the category of the failed projects, and this film was about the story of a dog with three legs who went by the name of Negrito. Negrito, who really existed, lived off the spontaneous generosity of a food market in the center of the city who adopted him

³ *Ibid.*, pp. 22-24.

que este determinismo se convierte en la razón principal de que las cosas ocurran como si no hubiera podido ser más que de esta manera. Insiste en el hecho de que a pesar de las rupturas, los mexicanos han provocado la apertura de nuevos espacios de libertad.³ ¿Interviene esta cuestión en tu trabajo? En caso afirmativo, ¿hasta qué punto te has interrogado sobre este lado fatalista de los mexicanos?

FA: Yo diría que puedes encontrar algunos elementos relacionados con esta cuestión en muchas de mis obras cuando se trata de performances o de acontecimientos. Una vez planteado el axioma, son el lugar y la ocasión los que deciden; el desarrollo y la resolución de la pieza se inscriben en un campo de posibilidades completamente abierto, en el sentido en que cualquier desarrollo, cualquier resultado del acontecimiento es una respuesta válida relativa a una serie de parámetros. Una vez que se inicia la acción, ya no hay plan estricto ni unilateral qué seguir, solamente el desarrollo de la acción misma da una respuesta al axioma preliminar en el contexto y el momento específico que la delimitan. La documentación de las acciones o de los acontecimientos sigue en cambio un conjunto de reglas estrictas y casi automáticas a manera de provocar una distancia —tan grande como sea posible— respecto a la noción de autor. Aun en el caso de una serie de fotografías “documentales” como *Durmientes*, la cámara fotográfica está situada directamente en el piso; en *Ambulantes*, el estilo se acerca más al de August Sander, es decir, al nivel de los ojos y perpendicular al sujeto; para *Mendigos*, la cámara fotográfica toma hipócritamente un punto de vista elevado, etcétera.

CD: ¿Siempre trabajas así?

FA: Sí, sí, de manera muy sistemática, cada imagen tiene su propia manera. Pero para volver a tu pregunta sobre la fatalidad y el hecho de ser fatalista, digamos que intento sugerir la aceptación absoluta de la “condición humana” que encuentro en muchas de mis imágenes y que constituye lo que me gusta llamar, para bien y para mal, una “corte de los milagros”.

CD: ¡Exactamente!

FA: El término es discutible, pero es mi manera de sublimar una situación que si no se volvería de lo más desesperante y sórdida. Esto, claro está, refleja también la actitud básica que toma la gente de mi barrio, pues logra ficcionalizar a toda costa una cotidianeidad que de otra manera sería insoportable. Inútil precisar que aquí se incluyen los que inhalan cemento, los fumadores de crack y otros.

CD: En tus notas, me topé con un pasaje en el que hablas de “la capacidad del mexicano de poner al mal tiempo buena cara”.

FA: Hice este cortometraje que pondría en la categoría de los pecados de juventud, y este corto contaba la historia de un

³ *Ibid.*, p. 28.

collectively. I used him as a hero who could personalize this local virtue of "valemadrismo", which is the capacity to accommodate oneself to "la mala fortuna," to bad luck, and even more, to actually turn one's misfortune into an advantage. The film tells the somewhat romanticized story of this dog which gets run over in the street by a patrol car and thus loses one of its legs. The dog wanders around miserably until one day he finds the bone of the lost leg, and he starts to use this bone, the object of his distress, as the main prop for this juggling act he develops, which allows him to make a living, as it were, and even gain a certain fame or notoriety in this court of miracles ...

The story of Negrito was one of three short films made in 1997. The first one was the loop of the sheep, second came Negrito, and last came a piece called "La revolución de la tortilla," which was a video footage of the flight of a tortilla in the sky over the city: a perfect revolution on itself—revolution of course reduced here to a geometrical figure.

CD: And from these you kept only one, the one about the sheep, which was called *Cuentos Patrióticos*. Which naturally brings us to the *Cantos Patrióticos*. Isn't the song, the text, what you would call a "corrido"?

FA: It was in fact directly inspired by the tradition of the "corridos," as far as the epic style of the ballad and the musical structure are concerned.

CD: These "corridos" are really satires, aren't they?

FA: They have a critical dimension, yes, but sometimes they simply relate a romance, an event, a historical or otherwise remarkable episode ...

CD: Where the story comes full circle. It is the story of a ferryman on the river who loses his bearings in the middle of the river and doesn't know any more if he is coming or going, in other words, if he is moving in the direction of the far bank or back to where he started out ... And he starts going round in circles, "entre dos aguas," moving between two waters ...

FA: It was my first attempt to take up the subject of the particular perception of time, or rather this particular way of living time that I have encountered here. There was something paradoxical about the *Cantos*. It is based on a script or scenario that was quite simple and clear, but the more I progressed, the more I began to entangle and lose myself in the construction of the story, to the point where I actually did not know anything any more and had to move on in a "blind" way, sort of on autopilot ... The piece eventually progressed because of its own inertia, the inertia of the story itself and that of the team of people involved in this project ... In a way, the very thing that I was trying to express, or perhaps it would be better to say: to illustrate, namely that turning round in circles can be a way of advancing, actually happened in the filming itself. No one knew any more where things were going in the

perro de tres patas que respondía al nombre de Negrito. Negrito, que realmente existió, vivía de la generosidad espontánea de un mercado del centro que lo había adoptado colectivamente. Hice de él un personaje que encarnaría la virtud local del "valemadrismo", la capacidad de acostumbrarse a la "mala fortuna", la falta de suerte, hasta llegar a hacer de su propio infortunio una ventaja. El corto cuenta la historia un poco novelada de este perro que fue atropellado por una patrulla de la policía, percance que le costó una pata. El perro vaga miserablemente hasta que un día encuentra el hueso de su pierna y comienza a aprovecharlo; el objeto de su desgracia se convierte en el elemento principal de un número de malabarismo que él se inventa y que le permite ir pasando e inclusive hacerse de cierta fama, cierta notoriedad en esta corte de los milagros... La historia de Negrito es uno de los tres cortometrajes que realicé en 1997. El primero fue la ronda de los borregos, el segundo Negrito y el tercero se llamaba "La revolución de la tortilla": era el video del vuelo de una tortilla en el cielo de la ciudad. Una revolución perfecta sobre sí misma, revolución aquí obviamente reducida a una mera figura geométrica.

CD: Y no conservaste más que uno, el de los borregos que se llamaba *Cuentos patrióticos*. Lo que nos remite naturalmente a los *Cantos patrióticos*. ¿No son la canción y el texto lo que tú llamas un "corrido"?

FA: De hecho se inspiraba directamente en la tradición de los "corridos", en cualquier caso por el estilo épico y la estructura musical.

CD: ¿Los corridos son sátiras?

FA: Efectivamente, tienen una dimensión crítica, pero a veces sólo relatan una historia, un acontecimiento, un episodio histórico o notable...

CD: En el caso que nos interesa, la historia se muerde la cola. Es la historia de un barquero que se desorienta justo en medio del río y ya no sabe si va o si viene. Dicho de otra manera, si parte en dirección de la ribera opuesta, o si regresa de donde fue... Y se pone a girar en círculos, "entre dos aguas" ...

FA: Fue mi primer intento de tratar el problema particular de la percepción del tiempo, o mejor dicho, la manera particular de vivir el tiempo tal y como la he podido descubrir aquí. Hay algo paradójico en *Cantos*. La película se basaba en un guión o un argumento muy claro y simple, pero a medida que avanzaba me perdía cada vez más en la construcción de la historia, a tal punto que acabé por no saber nada y tuve que seguir avanzando a ciegas, en "piloto automático" de alguna forma... Si finalmente la pieza progresó fue gracias a su propia inercia, la inercia tanto de la propia historia como del conjunto de la gente implicada en el proyecto. De algún modo lo que yo quería expresar, o quizá debiera decir ilustrar, a saber, el hecho de poder avanzar girando en círculos, me ocurrió en la realización

film, but in some way it did progress ... In the end, perhaps this was how the method behind the work revealed itself, if there really was a method to it ... the narrative principle ...

CD: The basis.

FA: My only true criterion of choice in context of these proceedings was that I could sense very quickly when I was deviating, when I am stepping out of the narrative thread ... I can never anticipate or define in advance what comes next, but I sense immediately when I get sidetracked. So you could say it is like a negative method.

CD: Somewhat like an indicator?

FA: Yes, it is like an automatic indicator by default.

CD: But let's get back to the *Cantos Patrióticos*. How was this work brought to completion, how was it resolved ... its narrative?

FA: It was eventually resolved simply because there were so many people involved in it already: the actors/singers, all these friends who had given their opinions, the production assistants ... The film had to be completed because I had a responsibility *vis-à-vis* all of my co-authors and their expectations. There came a point where the others took charge of the story—not the narrative itself, to be sure, but its enunciation, its form. Even if you yourself have initiated this conversation, there comes a moment where you have to let it go, when you become a spectator watching the reading and translation by others of your own proposition. For example, certain verses of the song were directly suggested by the banda of blind musicians. There is a passage where the ferryman speaks of how he lost his orientation because he the glaring sun was in his eyes, literally “blinding” him. In fact, in the songs that are performed by the blind musicians in the subway, there are certain places where the act of seeing or looking, the vision, plays a principal role, especially in the love songs, such as “I see you in the shade of my eyes,” or “My eyes follow you and then lose you” and so on.

CD: You say that you turn into a spectator yourself, and in another context you have said: “If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen.” Do you also become this “typical spectator” at times?

FA: Let's say that when I'm working, a good portion of my time is certainly spent observing. With all the ambiguity involved in the position of the observer.

CD: Who is in fact playing an active role.

FA: Up to which point is it possible to maintain a neutral, uncommitted position, without interfering at a specific moment with the unrolling of the phenomenon or event you are observing?

CD: But in *Re-enactment*, you are putting this question differently: “I write a script that is completely open, where I see

misma de la película. Ya nadie era capaz de decir a dónde se dirigía la película, pero de todos modos seguía progresando. A final de cuentas, tal vez sea revelador de mi método de trabajo, si aquí puede hablarse de método... el principio narrativo.

CD: La base.

FA: El único criterio de selección que yo tenía en este contexto de realización era que podía sentir muy rápidamente si me desviaba, si me salía del curso de la historia... Nunca puedo anticipar o definir con anticipación lo que ocurrirá después de esto o aquello, pero si me alejo del tema lo siento de inmediato. Así que podría decirse que es una especie de método negativo.

CD: ¿Como una especie de brújula?

FA: Exactamente, es como una brújula automática por omisión.

CD: Pero regresemos a *Cantos patrióticos*. ¿Cómo terminaste este trabajo, qué resolución encontraste a tu relato?

FA: El proyecto efectivamente encontró una resolución por el simple hecho de que había una gran cantidad de personas implicadas en el proyecto: los actores/cantantes, todos los amigos que habían dado su opinión, los asistentes de producción... Había que terminar la película así fuera sólo por mi responsabilidad ante todos mis coautores y sus expectativas. En determinado momento, fueron los demás quienes se encargaron de la historia; no del relato mismo, claro está, sino de su enunciaci3n, su forma. Aunque est3s en el origen de la conversaci3n, hay un momento en que ya no la controlas, te conviertes en espectador de la lectura y la interpretaci3n que hacen los dem3s de tu propia propuesta. Por ejemplo, algunos versos de la canci3n me fueron directamente sugeridos por la banda de m3sicos ciegos. Hay un pasaje en que el barquero habla del momento en que perdi3 el rumbo porque el sol le daba en los ojos y literalmente lo “cegaba”. De hecho, en ciertas partes de las canciones interpretadas por los m3sicos ciegos en el metro, el acto de “ver” o de “mirar”, la visi3n, tiene el papel principal, particularmente en las canciones de amor como “a la sombra de mis ojos” o “seguirte y perderte de vista”, etc3tera.

CD: Dices que t3 mismo te conviertes en espectador y en otro contexto dijiste: “En realidad, lo que hace el espectador t3pico es esperar a que ocurra el accidente.” ¿T3 tambi3n llegas a convertirte en ese “espectador t3pico”?

FA: Digamos que cuando trabajo, la mayor parte del tiempo observo. Con toda la ambigüedad que implica la posici3n de observador.

CD: Que de hecho tiene un papel activo.

FA: Hasta d3nde es posible guardar una posici3n neutra, sin compromisos, que no tenga influencia en un momento u otro en el fen3meno que se desarrolla o en el acontecimiento que observas?

CD: Pero en *Re-enactment* planteas la cuesti3n de otra manera: “Escribo un gui3n completamente abierto, en el que siento

intuitively when I start skidding and where I lose touch with what I want.” For *Re-enactment*, you decide to go buy a “gun” and walk down the street with it ... And in effect you do not know where you’re going and what you are going to provoke.

FA: Right, there were no pre-established routes.

CD: On the other hand you are posing this question as to the form of the work itself, since you decide, on the one hand, to make a documentary, saying, I want to document ...

FA: ... an act, yes.

CD: ... and on the other side you say, I want to make fiction ...

FA: I’m “staging” it. Everything is fictitious.

CD: So, everything is fictitious. I’m playing, I’m replaying, and so on. What I’m interested in is that you wrote in your notes—I don’t know if that is really what you still think today—that there were many different interpretations of this piece, except in the sense of what you proposed in the beginning: that is to reflect on the question of the documentation of the performance, the act.

FA: Yes, I wanted to address the practice of the “performance” which is characterized by something that is quite unique: its underlying condition of immediacy. I wanted to question the rapport we have today with the practice of the performance, which is usually transmitted by way of another medium, mediated exactly, and thus “delayed” by the document. The idea was to juxtapose two films, two acts that were absolutely identical, except that the first film would be the documentary of a real event, showing it “live,” “the way it happened,” and the other a precise recreation of the course of events as they appeared in the first film, thereby fictionalizing the reality of these events—in the way that all actors playing in the second version, the “re-enactment,” are given precise instructions as to how they should play their role ... Everything is staged.

Unfortunately, I think I made a fundamental mistake choosing the scenario I used. I should have picked something much more banal, like someone tripping on a banana peel, to achieve what I wanted. Instead what happened was that I got entangled in a scenario that responded to the general expectation, the kind of image of Mexico that is “exported,” with its ingredient of urban violence ... And this aspect seems to be the one that prevailed in the end in the public’s memory.

CD: Indeed, you touched a cliché there. But even in a cliché there is always some truth, some reality ...

FA: Yes, and I was not aware to what extent ...

CD: ... people were going to reflect that.

FA: As soon as this film was presented out of context, the general expectations of the viewers took precedent over any other reading of the work. It’s what can happen to a work that was produced within a very specific local context and that is

intuitivamente cuándo derrapo y cuándo pierdo el hilo de lo que quiero”. En *Re-enactment*, decidiste comprar un arma y caminar con ella por la calle... Y efectivamente, no podías saber lo que provocarías ni dónde lo provocarías.

FA: De acuerdo, no había esquema predefinido.

CD: Por lo demás, planteas la cuestión para dar forma a la obra misma, como si por una parte quisieras hacer un documental diciendo: quiero documentar...

FA: ... un acto, sí.

CD: ... y por otra parte, dices: quiero hacer una ficción...

FA: En el sentido de que lo “pongo en escena”. Todo es ficticio.

CD: Por lo tanto, todo es ficticio. Interpreto y reinterpreto, etcétera. Lo que me interesa es lo que escribiste en tus notas —no sé si hoy dirías lo mismo—, que había distintas interpretaciones de esta pieza, pero nunca en el sentido en que lo imaginaste al principio, es decir, una reflexión sobre la cuestión de la documentación de performances, de acciones.

FA: Sí, yo quería hablar de la práctica del “performance” que se caracteriza por algo bastante singular: una condición de inmediatez subyacente. Quería cuestionar la relación que mantenemos con la práctica del performance, que casi siempre nos es transmitida a través de otro medio, mediatizada, para decirlo con mayor exactitud, y en consecuencia “diferida” bajo la forma del documento. La idea consistía en juxtaponer dos películas, dos acciones absolutamente idénticas, salvo que la primera película sería una documentación del acontecimiento real, que lo muestra “en tiempo real”, “tal y como ocurrió”, y la segunda sería una recreación precisa de la sucesión de acontecimientos que se ven en la primera película, y así ficcionaliza la realidad de estos acontecimientos, pues todos los actores que participan en la segunda versión, la “re-creación” (*Re-enactment*), han recibido instrucciones precisas sobre la manera en que deben interpretar su papel... Así pues, todo se ha puesto en escena.

Desgraciadamente, creo que cometí un error fundamental en la elección de mi argumento. Debí de haber escogido algo mucho más banal, como alguien resbalándose con una cáscara de plátano, para obtener lo que quería. En cambio, me perdí en un argumento que responde a lo que todos esperan, el tipo de imágenes que se exportan de la ciudad de México, con su dosis de violencia urbana... Y finalmente fue este aspecto el que prevaleció en la memoria de los espectadores...

CD: Obviamente tocaste un lugar común. Pero un lugar común tiene su parte de verdad, su realidad...

FA: Sí, y no sabía hasta qué punto...

CD: ... la gente te lo iba a reflejar.

FA: Cuando la película se presentó fuera de su contexto, las expectativas de los espectadores predominaron sobre cualquier otra interpretación posible de la pieza. Es lo que ocurre cuando una pieza se produce en un contexto local muy particular y

later exported. My original intention was much simpler: it was a matter of ethics.

CD: At the same time it was also risky ...

FA: My only reason for a "risky" plot had to do with one of the references I had in mind: Chris Burden's *Shooting* performance.

CD: That's what I was thinking ...

FA: ... to represent as fully as possible what constitutes the act of performance—where the simultaneousness of the act itself and its perception by the audience is seen as the *sine qua non* condition of this genre. And it is just this dimension which so often gets lost today, where the document takes precedent over the event itself, and that is more or less what I was trying to address.

CD: Inevitably, it was also seen in the context of the so-called "telenovelas." One also thinks of the work of Huygue, who takes a completely different stance. He goes in the opposite direction. What he does is to "re-stage" something, starting from a feature film in which the actors act out a scenario that is based on a true story, and then looking for the person who was involved in the original act and asking him to replay his own version of what happened.

FA: Yes, I have seen that. It's brilliant. I am also trying to question the limits of a local production, of a kind of staging in which the context of the production becomes the prime catalyst for setting off a series of reflexions and events ...

CD: ... an incorporation.

FA: Right, an incorporation—that's much more physical.

CD: That makes me think of a sponge. I love sponges! This idea that the sponge is working two ways all the time. First it is dead, sort of. It is dry, and nothing is happening. And suddenly it starts to suck up all that is around and then it produces ...

FA: ... it releases it again.

CD: It is like coming and going. Sometimes I have this impression—of course I could be totally wrong—that your way of appropriating a space is not really like a mercantilistic appropriation but rather ... a kind of mapping. You are pacing the place where you live, where you work. Perhaps it is another way of establishing bases: I map, I walk—therefore I am (there).⁴

⁴ "... I spend a lot of time walking around the city. As my collaboration with craftsmen increases, my studio becomes something between a storage space and an office.

The initial concept for a project often emerges during a walk. As an artist, my position is akin to that of a passer-by constantly trying to situate myself in a moving environment. My work is a succession of notes and guides.

"The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping. In my city everything is temporary." Francis Alÿs, artist's notes. Mexico City, 1993. (Publ. in: Francis Alÿs. *Walks/Paseos*, exh. cat. Museo de Arte Moderno, Mexico City, 1997, p. 15.)

luego se exporta. Mi intención inicial era mucho más sencilla: era un problema de ética.

CD: Aunque al mismo tiempo implicaba correr un riesgo...

FA: La única razón de que fuera arriesgada se debía a una de las referencias que tenía en mente: el performance *Shooting* de Chris Burden.

CD: En eso estaba pensando...

FA: A manera de representación de lo que da particularidad a la acción en el performance, donde la simultaneidad del acto mismo y su percepción de parte del público es considerada la condición *sine qua non* del género. Y es esta dimensión la que hoy tiende a olvidarse, y en cambio el documento cobra mayor importancia que el acontecimiento; es más o menos lo que intento tomar en cuenta.

CD: Sin hablar del contexto inevitable de lo que llamamos las "telenovelas". Pensemos también en una obra de Huyghe, aunque toma un camino completamente diferente. Incluso toma un rumbo totalmente opuesto. Lo que hace es "volver a poner en escena" una historia a partir de una película en la que los actores interpretan un argumento extraído de una historia verdadera, y luego, habiendo conocido al verdadero protagonista de la historia original, le pide reinterpretar su propia versión de los hechos.

FA: Sí, vi esa pieza. Es brillante. También trato de cuestionar los límites de una producción local, una especie de puesta en escena en la que la producción se convierte en el personaje principal que va a generar una serie de reflexiones y acontecimientos...

CD: ... una incorporación.

FA: Eso, una incorporación, el término es más físico.

CD: Eso me hace pensar en la esponja. ¡Me encantan las esponjas! Esta idea de que la esponja funciona continuamente de dos maneras. Primero está como muerta; está seca y no pasa nada. Y luego, de repente, comienza a aspirar todo lo que hay en torno y saca...

FA: ... todo lo regurgita.

CD: Es como un vaivén. A veces tengo la impresión —aunque quizá me equivoco rotundamente— de que tu manera de apropiarte del espacio es una especie de cartografía más que una apropiación mercantil. Recorres el espacio en el que vives, en el que trabajas. Quizá sea una nueva manera de sentar bases: hago el mapa, camino, luego existo (aquí).⁴

⁴ "... Paso mucho tiempo caminando en la ciudad. Desde que colaboro con talleres, mi estudio parece una bodega u oficina. Con frecuencia, el concepto inicial de un proyecto se concretiza mientras camino. Como artista, mi posición es igual a la de un transeúnte —intento constantemente situarme en un entorno que se mueve. Mi trabajo es una serie de apuntes y guías.

"La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando. En mi ciudad, todo es provisional". Notas de Francis Alÿs, México, 1993. (Publicado en: Francis Alÿs. *Walks/Paseos*, Mexico Museo de Arte Moderno, 1997, p. 15.)

FA: Mexico City forces you to constantly respond to its reality, it requires you to resituate your presence all the time, to reposition yourself in the face of this unacceptable urban entity. That is exactly what I see happening in my neighborhood every day, with all these people who keep inventing themselves—the people who one day feel the need to construct a personality, an identity, to find their place in the urban chaos. For example, there is this man in his forties who you can see surveying the Zócalo by cleaning the gaps between the flagstones of the pavement with a wire bent into a hook at one end and a circle as handle at the other. It's his way to be there, to justify his being there. That is the role he plays on the urban chessboard. It is this kind of people who often provide the inspiration for what I do, the pretext—at once cruel and poetic—for a series of works.

CD: Michel de Certeau has written that "... space is a practiced place," and that "... elements are distributed in relationships of coexistence."⁵ And Cuauhtémoc Medina has commented, in a first outline for a film by Julien Devaux, that what you do is to construct "a poetic principle with minute objects."

FA: "Minute objects?"

CD: With things that are there, at your disposal. When you describe these people who construct their personalities, the way you see that ... That is your acuity. You are a "collector."

FA: Mmmmmhhh ... Even if I were a "collector," I would like to be able to do in a way that has to do with withdrawing things rather than accumulating or adding things ... Actually, I would rather be translating things instead of producing things.

CD: There is something that keeps recurring in your work, and that has to do with your use of the "loop" as a technical or iconographical process—a process that can take different forms, however.

FA: It is just a way of not completing or closing off the narration. Although in the case of the *Cantos*, it was more like a mirror effect ...

CD: "Entre dos aguas."

FA: It was also an attempt to show, very much in the English sense of the term "to render," the perception of the phenomenon of "time" here in Mexico ... The same consideration subsequently inspired me to work out a series of pieces based on the principle of rehearsal, and where the musical recording—the soundtrack—precedes and dictates exactly the image and the mechanics of what is taking place.

CD: One also finds the use of "loops" in your small animated films.

⁵ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley and Los Angeles, 1984, p. 117.

FA: México es una ciudad que te obliga constantemente a responder a su realidad, te obliga todo el tiempo a reubicar tu presencia, a repositonarte ante esta entidad urbana desmesurada. Es exactamente lo que puedo observar todos los días en mis rumbos, con toda esa gente que no deja de reinventarse: gente que un día siente la necesidad de construirse una personalidad, una identidad para afirmar su sitio en el caos urbano. Por ejemplo, está ese tipo que tendrá unos cuarenta años al que veo recorrer el Zócalo limpiando las juntas de los adoquines con un alambre de acero, retorcido como un gancho de un lado y del otro como un círculo para que sirva de agarradera. Es su manera de estar ahí, de justificar su presencia. Es el papel que se asignó en el tablero urbano. Es el tipo de gente que me da la inspiración para lo que hago, el pretexto—a la vez cruel y poético— para una serie de obras.

CD: Michel de Certeau escribe que "... el espacio es un espacio practicado" y que "los elementos se distribuyen en relación con la coexistencia".⁵ Y Cuauhtémoc Medina decía, en un primer esbozo de la película de Julien Devaux, que lo que haces es construir "un principio poético con objetos nimios".

FA: ¿Objetos nimios?

CD: Con lo que se encuentra ahí, a la mano. Cuando describen a esta gente y la construcción de su personalidad, la manera en que lo interpretas... dicho de otro modo, tu agudeza... Eres una especie de "colector".

FA: Ah... Si admitiera que lo soy, esperaríá poderlo hacer de una manera que provenga de una supresión de cosas más que de una acumulación o una agregación... De hecho, sería una cuestión de traducir las cosas, más que de producirlas.

CD: Hay algo recurrente en tu trabajo, que se remite a la utilización del "loop" como procedimiento técnico e iconográfico a la vez, procedimiento que por lo demás puede adoptar varias formas.

FA: Es justamente una manera de no acabar o de no cerrar el relato. Aunque en el caso de *Cantos*, más bien era un efecto de espejo...

CD: "Entre dos aguas".

FA: Era también un intento de ofrecer un registro (*rendre compte*), en el sentido en que se entiende el verbo inglés "to render", de la percepción del fenómeno "temporal" aquí en México... Esas mismas consideraciones me inspiraron posteriormente una serie de piezas basadas en el principio de la repetición, en donde la grabación musical—la banda sonora—precede y dicta exactamente la imagen y la mecánica de lo que va a suceder.

⁵ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley and Los Angeles, 1984, p. 117.

FA: The animation of the woman constantly pouring water from one glass into another was produced at the same time as *Cantos*. It was a parallel attempt to suggest the attitude of "hacer sin hacerlo."

CD: Yes, "doing without doing." But let's get back to *Patrióticos*. That is quite a heavy word, when you say "patrióticos" ... That is not to be taken lightly. Monsiváis wrote in *Mexican Postcards*: "Patriotism is commemorative and magisterial, as is clearly illustrated by the cultural fusion of both in the building of the Independence Angel, using white stone from Pachuca and white marble from Carrara. There is no television: Society comes together at oratories and at musical and literary evenings... There is no cinema: society fulfils itself in celebrations."⁶

FA: "Patrióticos" has two different meanings for me. Initially, in the case of *Cuentos Patrióticos*, it had an ironic tone alluding to an historical occasion. But in the case of *Cantos Patrióticos*, the word acquired a much more sentimental connotation, as this work was done in response to an official invitation where I was asked, for the first time after twelve years in Mexico, to comment on my relation with the place in which I had chosen to live. It was as if I had suddenly gone past the stage of the polite invitation, as if I had reached the point where I could start to be critical of my host country ...

CD: And then there is the question of Mexican resistance to an invasion of a Western modernity. Are there spaces of resistance? Can modernity only be thought of as being Western modernity?

FA: You mean, modernity as something that is imported, something that might not have had developed spontaneously within that location?

CD: Certainly, it is a matter of what blends and what doesn't.

FA: Let's say that initially what fascinated me, was this local capacity of flirting with this modernity and at the same always delaying the "passage to the act," as it were. It is a controversial issue today, as we are in fact entering an era no longer of modernity but rather of globalization. Does it matter even if or up to which point this modernity has really been lived here...? What matters today is just the memory of it, fictitious or real ... There is almost a nostalgia already for a modernity which has never really arrived, or which was only partially lived, was dismissed, "skipped," censured or promoted in the name of culture. Officially, modernity was integrated, sure—but not in the everyday life of the city. All the ingredients of modernity may be there, but the city often continues to function on the basis of a pre-modern parallel economy ...

CD: Nevertheless, there has been so much publicity about the project of incorporating modernity in this city, in Mexico City.

⁶ Carlos Monsiváis, *Mexican Postcards*, trans. John Kraniakauskas, London 1997.

CD: También se encuentra el uso de *loops* en tus pequeñas películas de animación.

FA: El de la mujer que vierte sin cesar el agua de un vaso a otro se produjo al mismo tiempo que *Cantos*. Se trataba de un intento paralelo que evoca la actitud de "hacer sin hacerlo".

CD: Sí, pero regresemos a *Patrióticos*. Es una palabra bastante pesada; si alguien dice *patrióticos* no puede tomarse a la ligera. En *Amor perdido*, Monsiváis dice que "el patriotismo es conmemorativo y majestuoso y vale la pena interpretar culturalmente la fusión, en la construcción del Ángel de la Independencia, de la piedra blanca de Pachuca y el mármol blanco de Carrara. No hay televisión: la sociedad acude a la oratoria y la velada literario-musical. No hay cine: la sociedad se cumple en las celebraciones".⁶

FA: Para mí, *Patrióticos* tiene dos significados diferentes. Por principio de cuentas, en el caso de los *Cuentos patrióticos*, la palabra tiene una connotación irónica que alude a un acontecimiento histórico. Pero en el caso de *Cantos Patrióticos*, la palabra cobra una connotación bastante más sentimental, puesto que esta obra se realizó en respuesta a una invitación oficial, ocasión en la que me pidieron comentar —por primera vez después de doce años de vivir en México— la relación que mantenía con el lugar que había escogido para vivir. Es como si de repente hubiera rebasado la etapa de la invitación de cortesía, como si hubiera llegado a un punto en que podía comenzar a ser crítico con mi país anfitrión...

CD: Y luego está la cuestión de la resistencia mexicana a la invasión de la modernidad occidental. ¿Hay espacios de resistencia? Y la modernidad ¿no puede concebirse nunca más que como modernidad occidental?

FA: ¿Quieres decir en la medida en que la modernidad es algo importado y no algo que se habría desarrollado espontáneamente en algún lado?

CD: Exactamente; lo que se mezcla y lo que no.

FA: Digamos que al comienzo lo que me fascinó aquí fue esta capacidad de coquetear con la modernidad y al mismo tiempo postergar siempre el verdadero "paso a los hechos", por así decirlo. Hoy es un tema controvertido, porque de hecho entramos en una era que ya no es de la modernidad, sino de la globalización. ¿Es importante saber si o hasta qué punto se vivió aquí la modernidad...? Lo que cuenta hoy es simplemente la memoria que se tiene de ella, así sea real o ficticia... Casi sentimos nostalgia de una modernidad que en realidad nunca tuvo lugar o que no tiene lugar más que a medias, que se malogró, o fue "modelada", censurada o promovida en nombre de la cultura. Oficialmente, la modernidad se integró, desde luego, pero no en la cotidianeidad de la ciudad. Efectivamente,

⁶ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, D.F., Era, 1982, p. 20 (primera edición: 1977).

FA: As a state project, yes. But in the reality of Mexican society it can function quite differently ... For example, the organization of work: The majority of people have at least two different jobs, one official and one non-official, regardless of social position. One can be a professor at the university by day and a taxi driver by night ... That's far removed from the European regime of nine to five, Monday to Friday ...

CD: For one of your pieces you chose the title of a political campaign slogan: "Housing for all."

FA: "Viviendas para todos ..." That was the common slogan of various parties, from the Left to the Right, during the election campaign in 1994. The city was plastered wall-to-wall with an enormous quantity of plastic posters, and I simply collected a selection of these posters, assembled them with scotch tape on a kind of large coat and fastened the whole thing over an air duct of the subway on the Zócalo. The result was a kind of perfect shelter, like a small cocoon which inflated with the hot air coming from the subway. I installed it on August 21, 1994, the very day of one of the most fraudulent elections of the history of Mexico City ...

CD: That was certainly a strong statement.

FA: It was a direct comment on the state of local politics and at the same time an attempt to recreate these cells of squatters that I encountered everywhere in the city: the way people can build themselves a shelter, using just three pieces of cardboard and two ends of string. When you have a stolen car that is abandoned on the street or a section of pavement where the curb is too high, because the ground has sunk, you get a small space that is protected from the traffic, a kind of pocket in time and space, as it were, in the midst of the continuous movement of the city. A refuge. A lost space, if you want. It is immediately claimed and appropriated by squatters of some sort—there might be a trade established, there might be a family of dogs moving in, or someone might construct for himself one of these cardboard shelters. And this would last for some time, until the movement in the city takes over again ...

CD: You are talking about something that "disrupts" things.

FA: This manner of using and abusing the city constitutes an extraordinary lesson on the redistribution of the public space ...

CD: Was it your training as an architect that sensitized you to this kind of interstitial spaces? I remember that you said you did not want to add objects to the world ... There was someone else like you, the artist Gordon Matta-Clark, who also studied architecture and did not want to work as a practicing architect. His work as an artist also never led him to adding a new construction, a new architectural object, to the world. Like him, you are very attentive to these places and things that have no value, negative spaces in the urban fabric, which are activated

quizá todos los ingredientes de la modernidad están ahí, pero la ciudad sigue funcionando por doquier con una economía paralela premoderna...

CD: No obstante, se ha dado gran publicidad al proyecto de incorporación de la modernidad a la ciudad de México.

FA: Un proyecto de Estado, es verdad. Pero en la realidad de la sociedad mexicana, esto puede funcionar de forma muy diferente... Por ejemplo, la organización del trabajo: la mayoría de la gente tiene por lo menos dos trabajos distintos, uno oficial y el otro no, sin importar el estatus social. Alguien puede ser profesor de la Universidad en el día y taxista en la noche, por ejemplo... Estamos muy lejos del régimen europeo de 9 a 5 de lunes a viernes.

CD: Una de tus piezas tuvo por título el eslogan de una campaña electoral: "Vivienda para todos".

FA: Era el eslogan más difundido en todos los partidos, de izquierda y de derecha, durante la campaña electoral de 1994. La ciudad estaba completamente cubierta por una cantidad fenomenal de esos carteles plastificados y me conformé con juntar algunos para luego reunirlos con cinta adhesiva sobre una especie de abrigo grande, y todo esto lo instalé encima de un respiradero del metro en el Zócalo. Resultó una especie de abrigo ideal, como un pequeño capullo inflado por el aire caliente del metro. Lo instalé el 21 de agosto de 1994, el mismo día de una de las elecciones más fraudulentas en la historia de México...

CD: Fue sin duda una declaración fuerte...

FA: Se trataba de un comentario directo sobre el estado de la política local y al mismo tiempo una tentativa de recrear esas celdillas de los invasores con las que me topaba en cualquier parte de la ciudad: es notable ver cómo la gente se construye su propio refugio con sólo tres pedazos de cartón y dos cabos de lazo. Basta con que un auto robado quede abandonado en la calle o que una parte del pavimento forme una cavidad luego de algún hundimiento y ya ganaron un pequeño espacio a salvo de la circulación, una especie de bolsillo en el tiempo y el espacio, para así decirlo, justo en medio del movimiento incesante de la ciudad. Un refugio. Un espacio perdido, si se prefiere. Los invasores de todo tipo inmediatamente lo reivindicaron y se lo apropiaron; puede tratarse de una familia entera de perros que se instalan ahí, o alguien puede llegar a construirse uno de esos refugios de cartón. Puede pasar algún tiempo antes de que el movimiento de la ciudad acabe por recuperarlo...

CD: Quieres hablar de algo que "interrumpe" las cosas.

FA: Esta manera de usar y abusar de la ciudad es una lección extraordinaria de redistribución del espacio público.

CD: ¿Es tu formación de arquitecto la que te vuelve sensible a estos espacios intersticiales? Recuerdo que dijiste que no querías acumular objetos en el mundo... Había otro como tú, el artista Gordon Matta-Clark; él también estudió arquitectura

and used for a variety of attempts to live—and indeed to survive.

FA: I think that Gordon Matta-Clark was much more radical. I don't know if I could work up this same ... not the rigor but actually the violence that Matta-Clark had ... For as much as I am attracted to the idea of an absolute gesture, the fact is that the society in which I have chosen to live is a society that is governed by compromise, and consciously or not, the language of compromise has become, for me, a tool of integration.

CD: And a tool of communication ... I keep thinking of your collaboration with the rotulistas, this project of a cooperative for producing images.⁷

FA: To the extent that this project was also an attempt to sabotage the market by means of an "overproduction" of images. The standard of quality was not of primary importance in this—what mattered was mainly the sheer volume of images that would be circulating, and hence the multiplication of possible interpretations growing out of only one image or scenario. It was a play of translations in fact, of the transmission of an idea from one person to another and so on and so forth ...

CD: That brings to mind this essay by Susan Sontag, "On Being Translated."⁸

FA: She addressed two major issues. First, the analysis of the rituals of translation, and secondly, the relevance of a poetic act in a context of acute crisis, the military and ethnical conflict of ex-Yugoslavia, in the city of Sarajevo. Sometimes it is meaningful to introduce the absurd (such as Beckett's play *Waiting for Godot*) in a totally absurd context. It can allow a sort of retreat, a withdrawal from the horror, the tragedy of the situation a place is living. And maybe this withdrawal can sometimes provoke a distancing that itself can allow a possible reformulation of the equation that had brought that conflict.

CD: And it can also allow for laughing.

FA: Indeed, it can allow for laughing as well. But in many cases laughter is also a symptom of noncomprehension, I think. Humor may permit and achieve a certain distance ... but laughter is much more ambivalent. It can also be a simple manifestation of the defeat of intelligence.

⁷ "The style of my paintings is borrowed from handpainted advertisements encountered in my neighbourhood. The images of my paintings illustrate the performative or ephemeral nature of my practice. In 1993 I commissioned various signpainters to produce enlarged copies of my smaller original images. Once they had completed several versions, I produced a new 'model,' compiling the most significant elements of each signpainter's interpretation. This second 'original' was in turn used as a model for a new generation of copies by signpainters, and so on, *ad infinitum*, according to market demand." Francis Alys, artist's notes, Mexico City, 1993-1997.

⁸ Susan Sontag, "On Being Translated", in: *Where the Stress Falls*, New York, 2001.

pero en la práctica no quiso trabajar como arquitecto. Su trabajo de artista siempre evitaba añadir una nueva construcción al mundo, un nuevo objeto arquitectónico. Como él, eres sensible a esos lugares y cosas que no tienen ningún valor, esos espacios negativos de la fábrica urbana, que se activan y utilizan para todo tipo de vidas, y naturalmente de supervivencias.

FA: Creo que Gordon Matta-Clark era mucho más radical. No creo que yo pudiera trabajar con tal... no rigor, sino violencia, de hecho, que le era propia... Porque a pesar de que estoy totalmente a favor del gesto absoluto, el hecho es que la sociedad en la que elegí vivir es una sociedad gobernada por el compromiso y, conscientemente o no, el lenguaje del compromiso se ha convertido para mí en una herramienta de integración.

CD: Y en una herramienta de comunicación... Siempre me viene a la mente tu colaboración con los rotulistas, ese proyecto de cooperativa para la producción de imágenes.⁸

FA: Un intento de sabotaje del mercado a través de una "sobreproducción" de imágenes. El estándar de calidad no era aquí de primera importancia; lo importante era ante todo compartir un enorme volumen de imágenes que se pondrían en circulación y así la multiplicación de todas las interpretaciones posibles se extendería a partir de una sola imagen o de un solo argumento. De hecho era un juego de traducciones, de transmisión de una idea de una persona a otra y así sucesivamente...

CD: Eso me hace pensar en el ensayo de Susan Sontag "On Being Translated".⁹

FA: Ella se ocupaba en dos cuestiones mayores. En primer lugar, el análisis de los rituales de traducción, y en segundo, el interés que podía ofrecer un acto poético en un contexto de crisis aguda, que en los hechos era el conflicto étnico y militar en la ex-Yugoslavia, en la ciudad de Sarajevo. A veces es significativo introducir el absurdo (como el de *Esperando a Godot*, de Beckett) en un contexto que ya es completamente absurdo. Puede permitir una especie de retirada, de recesión del horror, en la tragedia de la situación que vive un lugar. Y quizá esta recesión puede a veces provocar una distancia que permite una posible reformulación de la ecuación que ha llevado al conflicto.

CD: También puede permitir la risa.

FA: Desde luego, también puede permitir la risa. Pero en mu-

⁷ "El estilo de mis pinturas lo he tomado prestado de los carteles publicitarios que se pintan a mano en mi barrio. Las imágenes de mis pinturas ilustran el aspecto efímero, propio del performance, de mi práctica. En 1993 contraté a varios rotulistas para hacer reproducciones a gran escala de mis pequeñas imágenes originales. Una vez que acabaron diferentes versiones, creé un nuevo 'modelo' compilando los elementos más significativos de cada una de sus interpretaciones. Este segundo 'original' fue utilizado a su vez como modelo para una nueva generación de reproducciones hechas por los rotulistas, y así sucesivamente, *ad infinitum*, en función de la demanda en el mercado." Notas de Francis Alys, México, 1993-1997.

⁸ Susan Sontag, "On Being Translated", en *Where the Stress Falls*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2001.

CD: What about Mexico City today and your response to everyday life ... You have lived and worked there for many years now, and this exhibition concentrates on just "Ten blocks around your studio," that is, on your immediate neighborhood. Do you feel the need to achieve a kind of synthesis?

FA: "Walking distance from my studio ..." For a moment I really thought that was it. But in reality it was different. The moment I started to formulate this more horizontal-topographical mapping of the works (rather than a vertical-chronological reading), I saw only holes that I couldn't talk about or fill ... So that resulted in an intensification of my investigation and not in a conclusion of it. Perhaps it has to do with the fact that I have started to lose my aloofness, my distance as an outsider, that I am entering into a second phase, a new way of reading things, without this kind of protective filter ...

CD: You would not place yourself in front of the fence before the cathedral any more holding up this sign that says "turista" then?

FA: No, I believe that at the time, it was an honest account of my situation, of my status. That was my perception of myself, it was how I experienced myself and how I projected myself. Now things are different. In spite of my disguise as a foreigner, a stranger, I have been here longer than many of my neighbors, and perhaps I have already become a local character for them ...

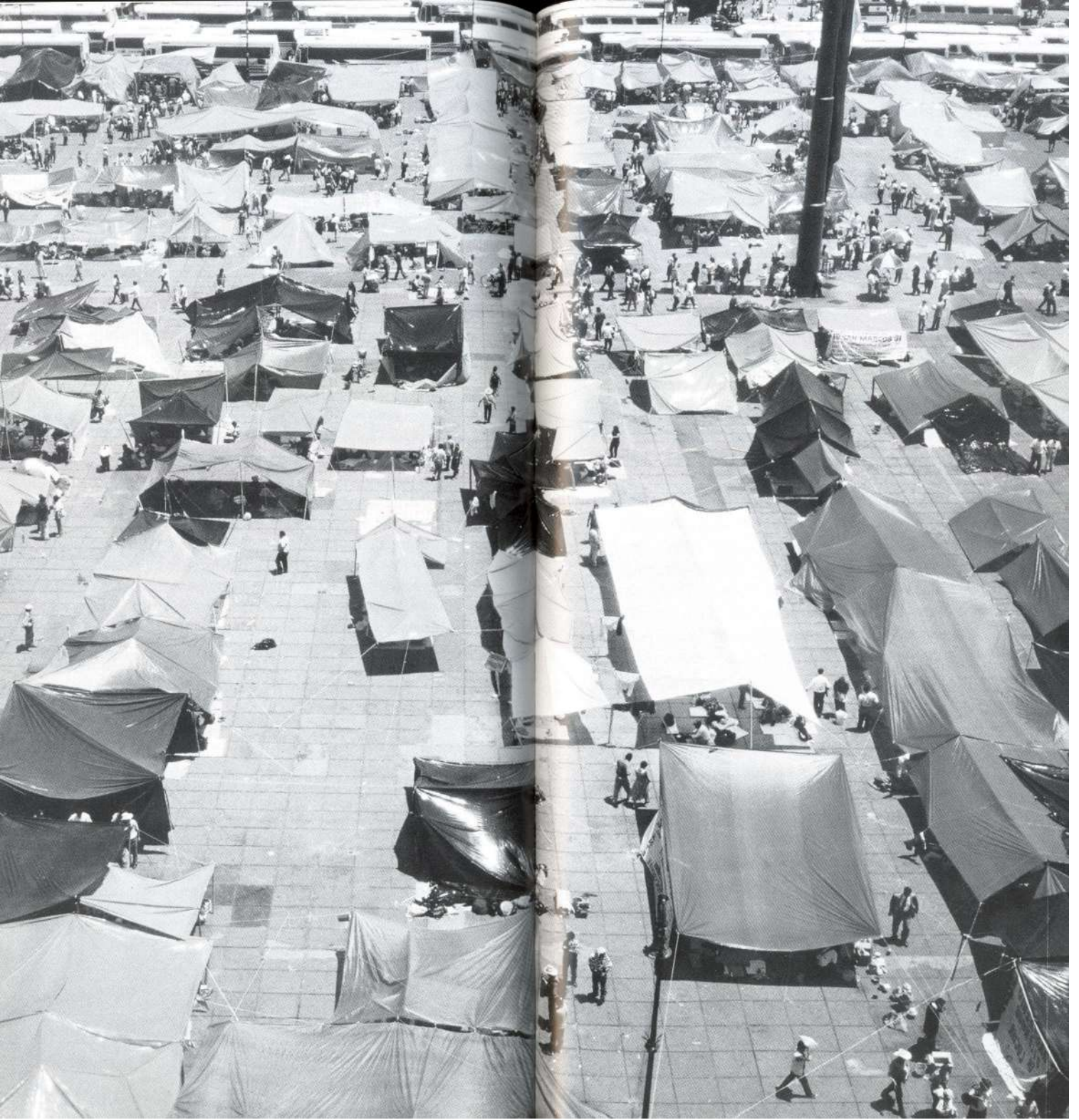
chos casos, creo, la risa es asimismo un síntoma de incompreensión. El humor permite y logra cierta distancia... pero la risa es mucho más ambivalente. Puede también ser una simple manifestación de la derrota de la inteligencia.

CD: ¿Qué ocurre hoy con la ciudad de México y tu respuesta a la vida cotidiana...? Llevas ya muchos años viviéndola y trabajando en ella y esta exposición se concentra solamente en "Diez cuadras alrededor del estudio"; en otras palabras, en tu entorno inmediato. ¿Sientes la necesidad de llegar ahora a una especie de síntesis?

FA: "Walking distance from my studio..." Durante un tiempo estuve convencido de que era esto. Pero en realidad fue diferente. Desde el momento en que comencé a formular esta cartografía horizontal-topográfica (privilegiándola frente a una lectura vertical-cronológica) de mis obras, sólo vi huecos que no podía explicar ni llenar. De modo que de aquí salió una intensificación de mi investigación y no una conclusión para el conjunto. Tal vez tiene que ver con el hecho de que empecé a perder mi distanciamiento, mi distancia como extranjero, que entré en una segunda fase, una nueva manera de interpretar las cosas, sin esta especie de filtro protector...

CD: ¿Entonces ya no te pararías frente a la reja de la Catedral con un letrero en el que se lee "turista"?

FA: No, lo que yo creía en esa época era un informe sincero de mi situación, de mi estatus. Era la percepción que yo tenía de mí, la manera en que vivía la experiencia de mí mismo, en que me proyectaba yo mismo. Ahora es diferente. 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...



Walking Distance from my Studio by the Belgian artist Francis Alÿs (Antwerp, 1959) is presented in the Antiguo Colegio de San Ildefonso after acclaimed exhibitions in the Kunstmuseum of Wolfsburg, Germany, the Museum of Fine Arts in Nantes, France, and the Museum of Contemporary Art in Barcelona, Spain.

This show includes part of Francis Alÿs' work created in the Historical Center of Mexico City from the time of his arrival in the 1980s to the present. As the title indicates, during his walks around the crowded or deserted streets of this area Alÿs developed methods and themes essential to his work, including the responses of a marginalized population towards a modernization that excludes them, and his reflection on the use of the political space that the Zócalo and its neighboring streets represent.

Alÿs' work constantly reinvents narratives that test the often-misguided rationalizations and the modernist utopias in art. His work thus becomes a poetic recreation that provokes new and diverse perspectives of the urban realities that the artist explores.

Alÿs studio is located near this museum. Both of these spaces are surrounded by that reality from which the works shown here derive. It is significant that the Antiguo Colegio de San Ildefonso presents to its visitors the multiple horizons that the work of Francis Alÿs suggests. This exhibition is a stimulus to reevaluate the processes of change occurring in the Historical Center of Mexico City through the accumulation of rumors, fables, conflicts, emotions and silences.

The Mandate of the Antiguo Colegio de San Ildefonso takes advantage of this joyful occasion to thank the generous collaboration of the Jumex Collection, an important promoter of contemporary art in Mexico. It also recognizes the great enthusiasm of the Fundación BBVA Bancomer A.C. with which it has joined this project.

Mandate of the Antiguo Colegio de San Ildefonso

Diez cuadras alrededor del estudio, del artista de origen belga Francis Alÿs (Amberes, 1959), se presenta en el Antiguo Colegio de San Ildefonso después de un exitoso recorrido por el Kunstmuseum de Wolfsburg, Alemania, el Museo de Bellas Artes de Nantes, Francia, y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, España.

Esta muestra recoge parte de la producción de Francis Alÿs en el Centro Histórico de la ciudad de México, desde su arribo en la década de los 80 hasta los últimos años. Como lo indica su título, en sus caminatas por el bullicio o la soledad de las calles de este perímetro Alÿs desarrolló métodos y temas básicos de su obra. Por ejemplo, las respuestas de la población marginada ante una modernización que la excluye, y la reflexión en torno al uso del espacio político que representan el Zócalo y las calles vecinas.

La obra de Alÿs reinventa continuamente una narrativa que pone en tela de juicio las racionalizaciones que no siempre aciertan y las utopías modernistas en el arte. Se convierte, así, en una recreación poética que provoca diversas y nuevas aproximaciones a las realidades urbanas que explora el artista.

El estudio de Alÿs se encuentra en las cercanías de este museo. Ambos lugares están rodeados por esa realidad de la que proceden las obras aquí expuestas. Es significativo para el Antiguo Colegio de San Ildefonso presentar a nuestros visitantes los horizontes múltiples que la obra de Francis Alÿs sugiere. Esta muestra constituye un estímulo para revalorar los procesos de cambio que concentran en el Centro Histórico de la ciudad el reflejo de rumores, fábulas, conflictos, emociones y silencios acumulados.

El Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso aprovecha esta feliz ocasión para agradecer la generosa colaboración de La Colección Jumex, importante promotor del arte contemporáneo en México. De igual manera, reconoce a la Fundación BBVA Bancomer, A.C. el gran entusiasmo con que se sumó a este proyecto.

Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso

The series *Hypothesis for a Walk*, 1998, by Francis Alÿs is a kind of portfolio that reveals the artist as a performer. This was the first work by Alÿs that became part of the still small Jumex Collection in 1998.

Recently, the Collection acquired one of the works that mark a key moment in this artist's production: *El Soplón*, 1995. This work is part of a series that Alÿs created between 1993 and 1997 with the help of sign painters in the Historical Center of Mexico City, a core group of work with characteristics that appear in his later production.

This acquisition consolidates the body of work of one of the most emblematic artists of the Jumex Collection and of the contemporary art scene. One of the strengths of our project is to faithfully follow the production of artists from their beginnings up until the present.

Another event that seems to us important to remember is when Francis Alÿs, during the inaugural exhibition of the Jumex Collection Gallery in March 2001, carried out a performance in which he set a mouse loose within the space. With this intimate, subtle act he produced a moment of almost anonymous subversion, one which perhaps has its counterpart in the project *When Faith Moves Mountains*, a work of colossal dimensions in which he brought this act to an extreme of symbolic rebellion and resistance against the supposed limits imposed on man.

The Jumex Collection is proud to have participated in this work of 2002, which erupted into the history of art due to its universality as well as its visibility and impact in the national and international art scene, representing a turning point in Alÿs' work.

Alÿs' relation to Mexico probably began as a search for a new perspective. Living in the same environment produces shortsightedness or partial blindness, a lack of distance with which to appreciate daily life from another perspective. Francis Alÿs, foreigner, "tourist," can capture the context of our city with a sensibility that this estrangement produces, as has happened with other artists in this country, such as Melanie Smith, Thomas Glassford and Santiago Sierra.

We would like to share the enthusiasm about this exhibition with the Antiguo Colegio de San Ildefonso, a space which strengthened its interest in the promotion of contemporary art with the exhibition entitled *Edén*, between March and July of 2003, a selection from our collection. Three years later our institutional interests coincide again in this major exhibition, *Walking Distance from the Studio* by Francis Alÿs. What better place for this traveling exhibition to end its cycle than here in the Historical Center of Mexico City, a place that has become a theme, laboratory and studio for Francis Alÿs.

Eugenio López Alonso President Jumex Collection

La serie *Hypothesis for a walk*, 1998, de Francis Alÿs es una especie de portafolios que muestra la dimensión de *performer* del artista, y fue la primera obra de Alÿs que ingresó, también en 1998, a la todavía muy pequeña Colección Jumex.

Recientemente La Colección adquirió una obra que señala un momento clave en la producción de este artista: *El soplón*, 1995. Forma parte de una serie de obras que Alÿs produjo —probablemente entre 1993 y 1997— con ayuda de rotulistas del centro de la ciudad de México, y se trata de un núcleo que concentra características presentes en su obra posterior.

Con esta adquisición consolidamos el corpus de obra de uno de los artistas emblemáticos de La Colección Jumex y de la escena artística contemporánea, ya que un punto fuerte de nuestro proyecto es seguir con fidelidad la producción de los artistas desde sus inicios hasta el día de hoy.

Nos gustaría recordar el momento cuando Francis Alÿs, durante la exposición inaugural de la Galería de La Colección Jumex en marzo del 2001, llevó a cabo un performance y liberó un ratón dentro del espacio. 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*, de dimensiones colosales, con el que llevó al extremo este acto de rebeldía y resistencia simbólica ante los supuestos límites que se ha impuesto el hombre.

La Colección Jumex se siente muy orgullosa de haber participado en esta obra del 2002, que irrumpe en la historia del arte por su universalidad así como por su visibilidad e impacto en la escena artística nacional e internacional, mientras que para Alÿs representa un parteaguas dentro de su producción.

La aproximación de Alÿs hacia México probablemente parta de la búsqueda de una nueva mirada. Vivir en un mismo entorno produce una miopía o ceguera parcial, hace falta distancia para apreciar la cotidianidad desde otra perspectiva. Francis Alÿs, extranjero, "turista", puede captar el contexto de nuestra ciudad con la sensibilidad que produce a veces este extrañamiento, como les sucede a otros artistas en este país, tales como Melanie Smith, Thomas Glassford o Santiago Sierra.

Compartimos el entusiasmo por esta exposición con el Antiguo Colegio de San Ildefonso, espacio que reforzó su interés en la difusión del arte contemporáneo con la exposición *Edén*, entre marzo y julio del 2003, conformada con una selección de nuestro acervo. Tres años después, nuestros intereses institucionales vuelven a coincidir en esta magna exposición *Diez cuadras alrededor del estudio en el Centro Histórico de la Ciudad de México* de Francis Alÿs. Qué mejor que este sitio sea el recinto donde esta exhibición itinerante termine su ciclo, el centro de la ciudad de México, lugar que se ha convertido en tema, laboratorio y taller para Francis Alÿs.

Eugenio López Alonso Presidente La Colección Jumex



MANDATO ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO
MANDATE OF THE ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Juan Ramón de la Fuente

Rector

Universidad Nacional Autónoma de México

Sari Bermúdez

Presidenta

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Alejandro Encinas Rodríguez

Jefe de Gobierno del Distrito Federal

Gerardo Estrada

Coordinador de Difusión Cultural

Universidad Nacional Autónoma de México

Felipe Riva Palacio Guerrero

Secretario Técnico

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Raquel Sosa Elízaga

Secretaria de Cultura

Gobierno del Distrito Federal



CONACULTA



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
MÉXICO, la Ciudad de la Esplanada



ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Paloma Porraz Fraser
Coordinación Ejecutiva

Lilia Millán
Subdirección

Ery Camara
Exposiciones y Registro de Obra

Ernesto Bejarano
Museografía

José Castillo
Producción Museográfica

Monika Zukowska
Servicios Pedagógicos

Magaly Cruces
Desarrollo Institucional

Rosa María López
Comunicación

Alejandro Camalich
Administración

Marcela Madrid
Gerencia de tienda

Sergio Espinosa
Seguridad

PATRONATO DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO BOARD OF TRUSTEES ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Magdalena Carral
Presidenta

Rita Ariztegui de Hollan
Vicepresidenta

Carlos Aguirre Gómez	Martha González Ríos
Adolfo Alaníz	Laila Kawage de Aboumrad
Victoria Asseo de Santos	Carlos de Laborde
Joaquín Ávila	Ricardo Legorreta
Juan Beckmann Vidal	Eugenio López Alonso
Dolores Béistegui de Robles	Salvador López Negrete Baigtz
Pedro R. Boker	María Teresa Losada de Barrutieta
José Carral Escalante	Antonio Madero Bracho
Emilio Carrillo Gamboa	Bernardo Minkow Wegerman
Juan Ignacio Casanueva Pérez	Ana Isabel Moreno de Muñoz de Baena
José Castelló y Sáenz	Raúl Muñoz Leos
Luis F. Cervantes Coste	Humberto Murrieta Necochea
Teófilo Cohen Abadí	Antonio Navalón Sánchez
Santiago Cosío Pando	María Ocejo de Carracedo
Germán Dehesa	Juan Antonio Pérez Simón
Laura Díez Barroso de Laviada	Carlos Prieto Jacque
Augusto Elías	Manuel Ramos Medina
Harald Feldhaus	Graciela Romandía de Cantú
Carlos Fernández González	Julio Serrano Espinosa
Ernesto Fernández Hurtado	Fernando Solana
Francisco Forastieri Muñoz	Luis Téllez Kuenzler
Alejandro Galindo Acosta	Ramón Toca Narro
Alonso De Garay Gutiérrez	Ernesto Warnholtz
Rocío González de Canales	Felipe de Yturbe

Beatriz Camacho
Coordinadora

El Antiguo Colegio de San Ildefonso agradece a

Club de Industriales
Grupo Modelo
Procter & Gamble México
Fundación DaimlerChrysler México, IAP
Efectivale
Merck, S.A. de C.V.

*como empresas que participan
en el programa de Membresías Corporativas*

Diez cuadras alrededor del estudio / Walking distance from the studio
ha sido posible gracias al valioso apoyo de

La Colección Jumex
Fundación BBVA Bancomer, A.C.

Grupo Radio Centro
Publicidad Augusto Elías
Fundación Televisa
Cinemex
IMER
TV UNAM
Festival de México
en el Centro Histórico



BBVA Fundación
Bancomer

VOLUNTARIADO DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Luis Enrique Aguirre Galicia, Oscar Aguilar Ayala, Mariana Álvarez Torres, Maribel Álvarez Zauco, Martha Alzaga Sánchez, Carolina Alquicira González, Evangelina Amaya Guerra, Mario Arellano Penagos, Leticia Arias Zepeda, Martha Bautista Báez, Marisela Becerril Huerta, Beatriz Bernal García, Gabriela Cabrera Rodríguez, Gabriela Camacho Ledesma, Areli Jocabed Campos López, Ofelia Campos Valdivia, Johann Cano Zúñiga, Elizabeth Carrillo Garrido, Trinidad Castillo Hernández, Karla Melina Castillo Morales, Rafael Ceja Estrada, Andrea Colotta Hernández, Elizabeth Cordero Guerrero, Antonio Contreras Guerrero, Esperanza Cruz Mejía, Angélica Yazmín Cruz Ramírez, Eloísa Cruz Vergara, Nohemí de León Caldera, Alejandro de los Santos Hernández, Martín Díaz Fabián, María Eugenia Echazarreta Alpizar, Lucía Yael Enriquez Ayala, Lesslie Espinosa Espinosa, Pedro Fajardo Maldonado, María Griselda Flores Maldonado, Jorge García Viramontes, Estela García Soteno, Carla Selene Gómez Cortez, Luis Hernando Gómez Flores, Velia Carolina González Alonso, Adriana González de González, Patricia González Flores, Annia González Torres, Raquel Gutiérrez Morales, Gilberto Guzmán Palacios, Zita Hernández Mendoza, Mirna Liliana Hernández Montes, Claudia Hernández Sánchez, Norma Hernández Sánchez, Rosa Elena Horcasitas Banda, Jacqueline Jaramillo Fabriz, Hania Jiménez Hernández, Ana Verónica Jiménez Mercado, Enedina Juárez García, María del Socorro Juárez Mayorga, Gabriel Juárez Neira, Elizabeth Landa Máximo, Senorina Lara Rodríguez, Martha Guadalupe León Castro, Estela Levario Acosta, Martha Teresa Longoria Dosamantes, Patricia López Solís, Daniel Lozano Maya, Verónica Luna Honigmann, María Eugenia Luna Muñoz, Victoria Luna Rodríguez, Yadira Elizabeth Magaña Reyes, Manuel Marañón Acuña, Elizabeth Paola Martínez González, Gudelia Martínez León, María de los Dolores Maya de Arellano, Nubia Medina Alonso, María del Carmen Medina Becerril, Araceli Mejía Mendoza, María de Lourdes Meneses Arteaga, Alma Itzel Méndez Lara, Gladys Miranda Basulto, Clara Elena Mora Rodríguez, Ivonne Morales Berriel, Jesús Morales Zavala, Ruth Moreno Rodríguez, Melissa Mota Pérez, Ivón Olaya Juárez, Laura Palacios Ruiz, Alicia Nayeli Pedral Figarola, Sandra Ivette Peña Almanza, Eric Kioshi Peña Pineda, María Angélica Pereda Padilla, Margarita Mónica Pérez Alaniz, Socorro Zoila Pérez González, Arlen Ixchel Ramírez Reyes, Irma Ramírez Sierra, Carlos Arturo Rentería Garita, Heriberto F. Reyes Martínez, Pedro Rubén Reynoso Soriano, Rocío Ríos Torres, Irene Rocha Cortés, Sindy Marisol Rodríguez Butrón, Nora Alejandra Rodríguez Ruiz, Laura Celia Rodríguez Villa, María Teresa Romero Martínez, María Concepción Rosales Blasio, Cecilia Rosales Montoya, Sonia Evelyn San Juan Molina, María del Socorro San Marín Fierro, Gerardo Sánchez Grajeda, Yolanda Sánchez Espinosa, José Juan Santos Coy González, Salomón Eduardo Santos Coy Zea, María Berenice Santos Pérez, Rosa María Schroeder Mendizábal, Amparo Serna Gómez, Rosa María Solís Morales, Xóchitl Soto Ventura, Dolores Suárez de Ortiz, José de Jesús Stevis Martínez, Rodrigo Tamariz Seippel, Caritina Téllez Salas, Paz Delia Terán Cabrera, Delia Torres Hernández, Josefina Gloria Tovar Guzmán, Luz Melba Urrego Barón, Guadalupe Valle Manriquez, Christian Vargas Sánchez, Rosa María Vázquez Nuñez, Itzajade Velasco Vargas, Jimena Vera Camacho, María de los Ángeles Villanueva Ramírez, Alejandro Villegas Inocencio, Vanesa Vollbert Romero, María del Carmen Ximello Saad, Grisel Zambrano González y a todos los que inician su participación en el Colegio.

WORK CATALOG ÍNDICE DE OBRA

- 01**
PLACING PILLOWS
COLOCANDO ALMOHADAS
p. 12
- 02**
FLAG
BANDERA
p. 14
- 03**
UNTITLED
SIN TÍTULO
p. 16
- 04**
THE COLLECTOR
COLECTOR
p. 18
- 05**
"AS LONG AS I AM WALKING..."
"MIENTRAS ESTOY CAMINANDO..."
p. 22
- 06**
AMBULANTES
AMBULANTES
p. 26
- 07**
TOURIST
TURISTA
p. 27
- 08**
HOUSING FOR ALL
VIVIENDA PARA TODOS
p. 28
- 09**
SNAPSHOTS
INSTANTÁNEAS
p. 30
- 10**
THE MOMENT WHERE THE
SCULPTURE HAPPENS
**EN EL MOMENTO DONDE
OCURRE LA ESCULTURA**
p. 32
- 11**
FAIRY TALES
CUENTOS DE HADAS
p. 34
- 12**
THE SWAP
TRUEQUE
p. 36
- 13**
THE SEVEN LIVES OF GARBAGE
LOS SIETE NIVELES DE LA BASURA
p. 40
- 14**
SNOWGLOBES
BOLAS DE NIEVE
p. 44
- 15**
DÉJÀ VU
DÉJÀ VU
p. 46
- 16**
IF YOU ARE A TYPICAL
SPECTATOR, WHAT YOU ARE
REALLY DOING IS WAITING FOR
THE ACCIDENT TO HAPPEN
**SI ERES UN ESPECTADOR
TÍPICO, LO QUE REALMENTE
HACES ES ESPERAR A QUE
SUCEDA EL ACCIDENTE**
p. 48
- 17**
THE STORY OF "NEGRITO"
THREE LEGGED DOG
**LA HISTORIA DE NEGRITO
TRES PATAS**
p. 50
- 18**
PATRIOTIC TALES
CUENTOS PATRIÓTICOS
p. 54

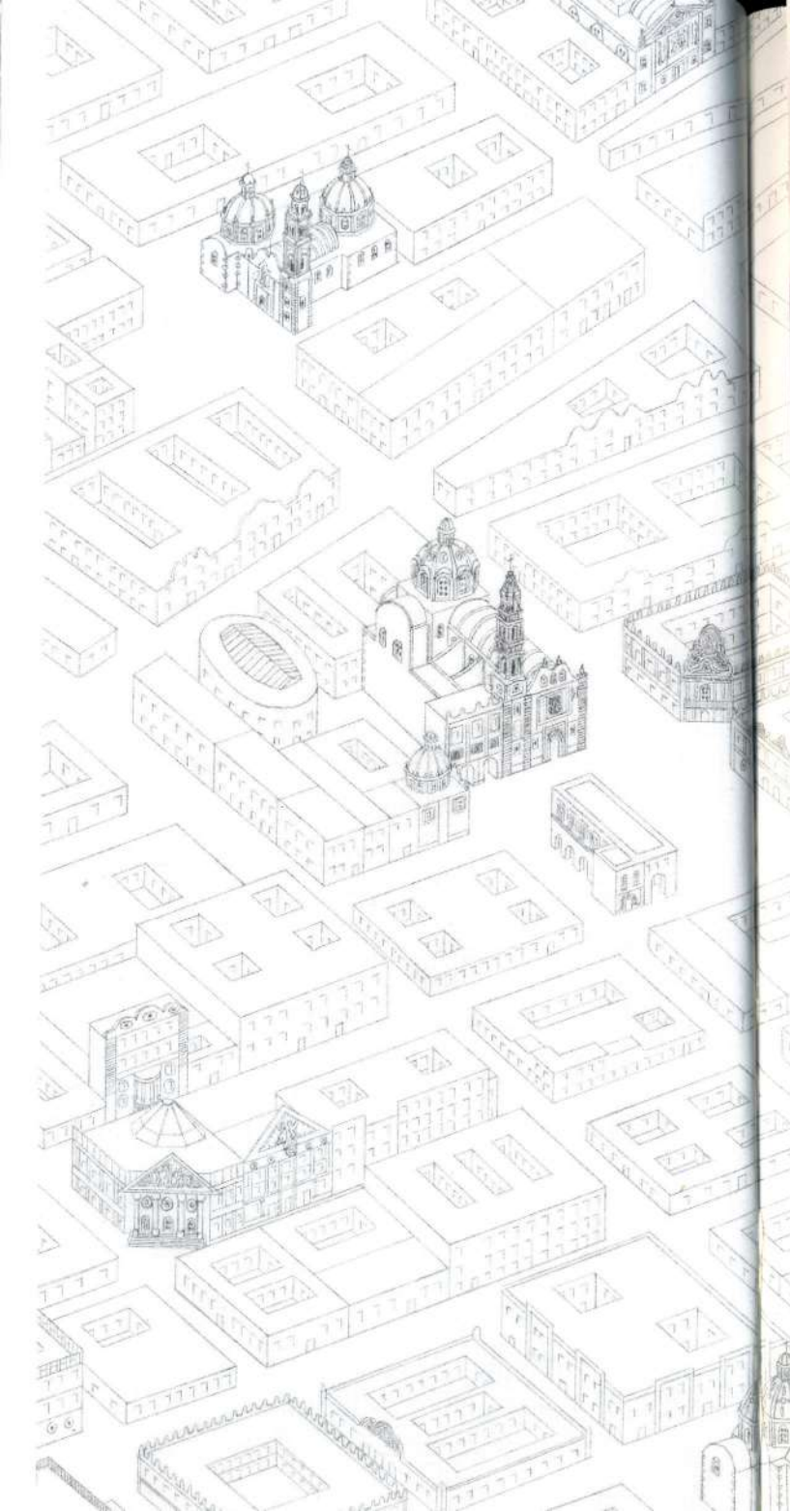
- 19**
THE MALINCHE
LA MALINCHE
p. 58
- 20**
PARADOX OF PRAXIS 1
PARADOJAS DE LA PRAXIS 1
p. 60
- 21**
PATRIOTIC SONGS
CANTOS PATRIÓTICOS
p. 64
- 22**
SONG FOR LUPITA
CANCIÓN PARA LUPITA
p. 68
- 23**
DOPPELGÄNGER
DOPPELGÄNGER
p. 70
- 24**
SLEEPERS
DURMIENTES
p. 72
- 25**
DEMONSTRATION
MANIFESTACIÓN
p. 74
- 26**
TO R. L.
PARA R. L.
p. 76
- 27**
ZÓCALO
ZÓCALO
p. 78
- 28**
RE-ENACTMENTS
RE-ENACTMENTS
p. 82

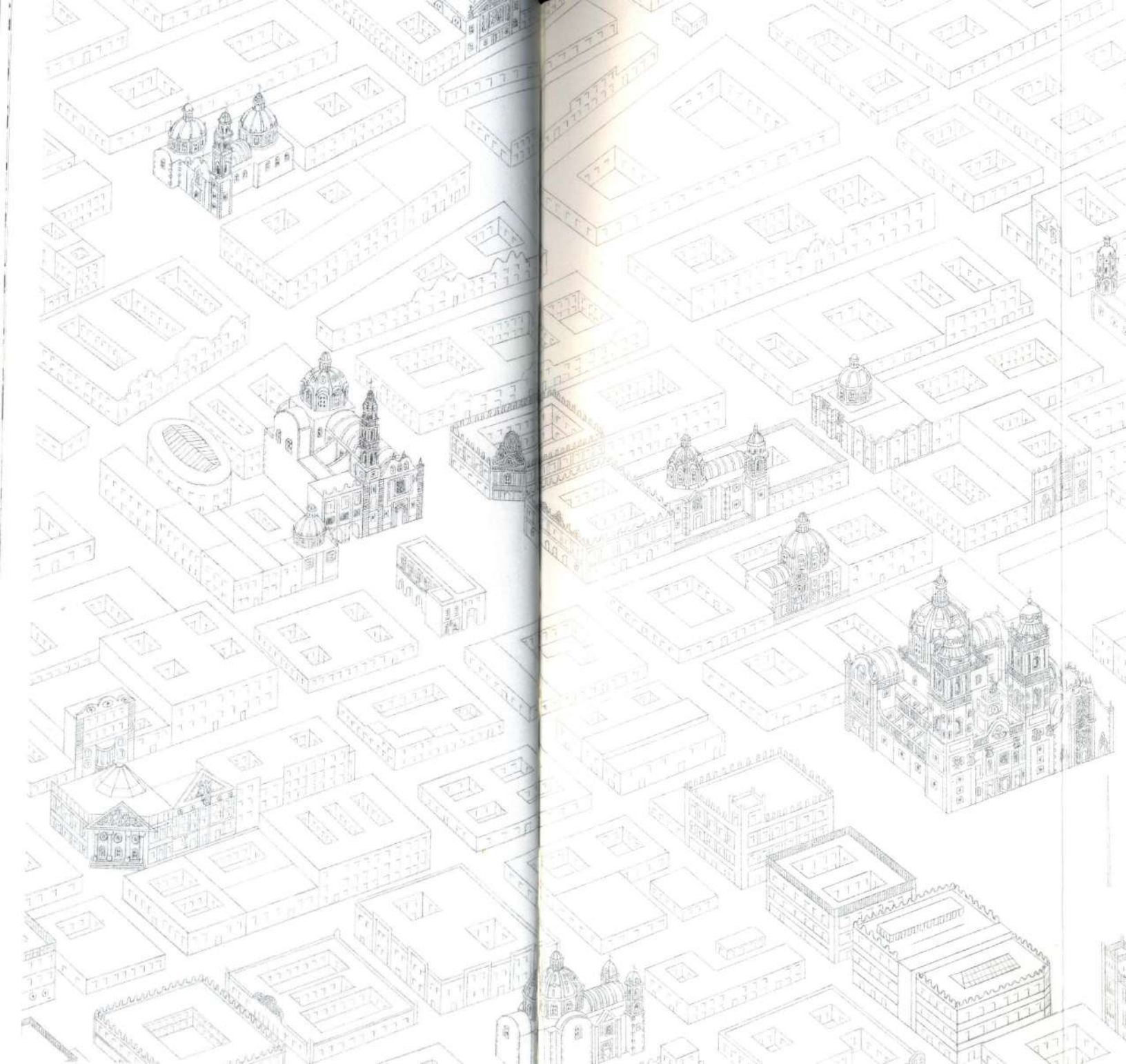
- 29**
LOOKING-UP
LOOKING-UP
p. 86
- 30**
PACING
PACING
p. 88
- 31**
BEGGARS
MENDIGOS
p. 90
- 32**
GHETTO COLLECTORS
GHETTO COLLECTORS
p. 92
- 33**
BARRENDEROS
BARRENDEROS
p. 94
- 34**
KNOTS
NUDOS
p. 98
- 35**
LYNCHINGS
LINCHADOS
p. 100
- 36**
CHOQUES
CHOQUES
p. 102

DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO

Se terminó de imprimir el mes de febrero de 2006 en los Talleres de Offset Reboán, S.A. de C.V. con un tiraje de 3000 ejemplares sobre papel Couché semimate de 135 grs. En formación se utilizó tipografía Trade Gothic LT. Cd. de México, 2006.

ANTIGUO COLEGIO
DE SAN ILDEFONSO
MAR - JUN 2006







CONACULTA



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
MEXICO, la Ciudad de la Espectacular

CULTURA



LA COLECCIÓN
JUMEX.



F5267042