

TEXTOS DE / TEXTS BY

Francis Alÿs,  
Cauhtémoc Medina  
& Michael Taussig

ISBN: 978-607-605-340-9



9 786076 053409

 **CONACULTA**  **INBA**

**MUSEOTAMAYO** **FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO**

**MALBA**

**MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

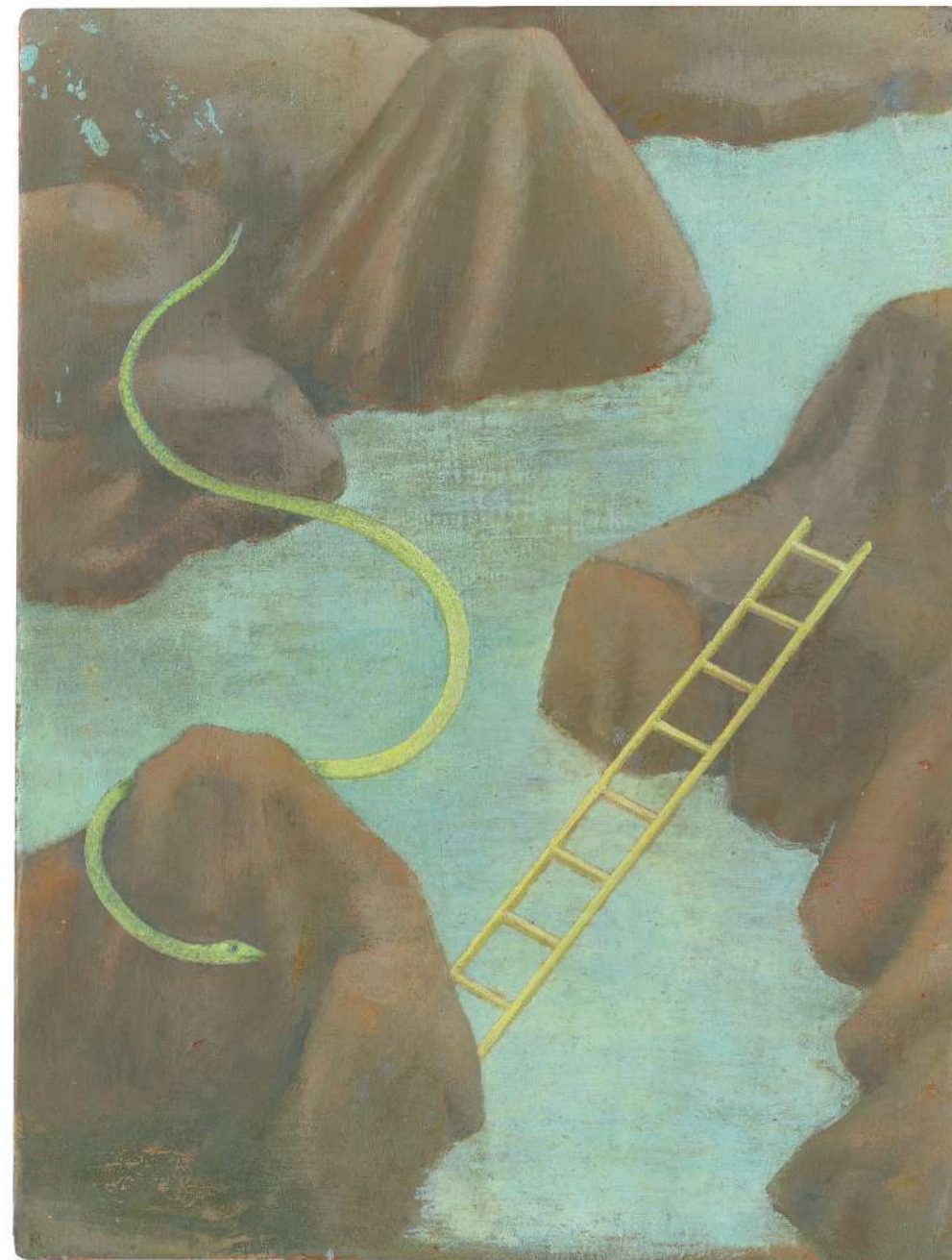
**AGO**  
Art Gallery of Ontario



MUSEO TAMAYO

FRANCIS ALÿS

Relato de una negociación / A Story of Negotiation



Francis Alÿs

Relato de una negociación  
A Story of Negotiation

**Museo Tamayo Arte Contemporáneo**  
Ciudad de México  
26. 03. 2015 – 16. 08. 2015

**MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**  
Buenos Aires  
10. 2015 – 02. 2016

**Museo Nacional de Bellas Artes**  
La Habana  
03. 2016 – 08. 2016

**Art Gallery of Ontario (AGO)**  
Toronto  
09. 2016 – 01. 2017

1943,

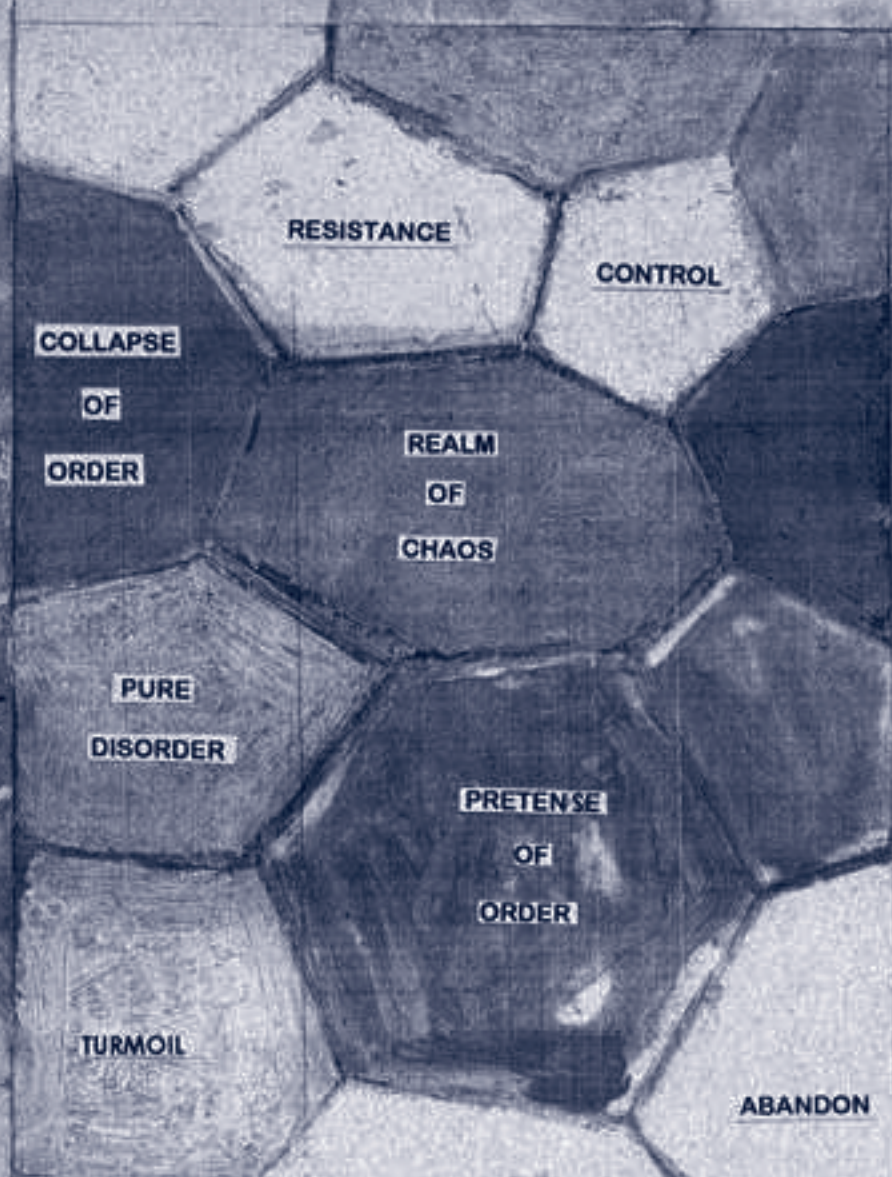
I think about Morandi painting on top of a hill surrounded by fascism,  
I think about Picabia finding inspiration in soft-porn magazines on the Côte d'Azur,  
I think about Marinetti returning sick from the Russian Front,  
I think about Duchamp playing chess in his New York apartment,  
I think about Ronald Searle POW in the Kwai jungle,  
I think about Ensor sitting at home in bombarded Ostend,  
I think about Otto Dix watching his works being destroyed by the Nazis,  
I think about Beckmann under siege in Amsterdam,  
I think about Dali, Ernst and Breton reunited in their New York exiles,  
I think about Magritte painting Fantômas stepping over Paris,  
I think about Mondrian painting *Broadway Boogie Woogie*,  
I think about Derain much courted by the Nazis in Paris,  
I think about Tatlin observing bird flights from his garden in Moscow,  
I think about Beuys flying his Stuka dive-bomber over Crimea,  
I think about de Chirico copying himself in a corner of his studio,  
I think about Matisse "painting with scissors" on the French Riviera,  
I think about Soutine dying from an ulcer in Paris while escaping the Gestapo,  
I think about Grosz repudiating his past from his new home in Long Island,  
I think about Lee Miller photographing English women driving tractors,  
I think about Kandinsky in the suburbs of Paris ceasing to write,  
I think about Paul Nash once again a War Artist for the British Army,  
I think about Leni Riefenstahl filming *Tiefland* with extras from concentration camps,  
I think about Schlemmer being forbidden to paint and dying in an hospital of Baden-Baden,  
I think about Picasso making a sculpture out of a bicycle in occupied Paris,  
I think about Hannah Höch painting the *Totentanz* triptych in Nazi Germany,  
I think about Camille Claudel dying forgotten in the asylum of Montdevergues,  
I think about Siqueiros publishing *In War, Art of War* from his Cuban exile,  
I think about Emil Nolde painting "unpainted pictures" in Seebüll,  
I think about Schwitters learning from Norway that his *Merzbau* had been destroyed,  
I think about Cartier-Bresson escaping from a German labor camp,  
I think about Blinky Palermo born in the rubbles of Leipzig.

F.A.

1943,

Pienso en Morandi pintando en lo alto de una colina rodeado por el fascismo,  
Pienso en Picabia buscando la inspiración en unas revistas porno en la Côte d'Azur,  
Pienso en Marinetti volviendo enfermo del frente ruso,  
Pienso en Duchamp jugando ajedrez en su departamento de Nueva York,  
Pienso en Ronald Searle, prisionero de guerra en la selva de Kwai,  
Pienso en Ensor sentado en su casa en la ciudad bombardeada de Ostend,  
Pienso en Otto Dix mirando la destrucción de sus obras por los nazis,  
Pienso en Beckmann asediado en Ámsterdam,  
Pienso en Dalí, Ernst y Breton reunidos en su exilio en Nueva York,  
Pienso en Magritte pintando a Fantômas pisando París,  
Pienso en Mondrian pintando *Broadway Boogie Woogie*,  
Pienso en Derain cortejado por los nazis en París,  
Pienso en Tatlin observando los vuelos de pájaros desde su jardín en Moscú,  
Pienso en Beuys pilotando su bombardero Stuka sobre Crimea,  
Pienso en de Chirico copiando sus propias obras en un rincón de su estudio,  
Pienso en Matisse "pintando con tijeras" en la Riviera francesa,  
Pienso en Soutine muriendo de una úlcera en París mientras huía de la Gestapo,  
Pienso en Grosz repudiando su pasado desde su nuevo hogar en Long Island,  
Pienso en Lee Miller fotografiando a mujeres inglesas conduciendo tractores,  
Pienso en Kandinsky en los suburbios de París dejando de escribir,  
Pienso en Paul Nash otra vez corresponsal de guerra del ejército británico,  
Pienso en Leni Riefenstahl filmando *Tiefland* con extras provenientes de campos de concentración,  
Pienso en Schlemmer, a quien se le prohibió pintar, muriendo en un hospital de Baden-Baden,  
Pienso en Picasso haciendo una escultura con una bicicleta en París durante la ocupación,  
Pienso en Hannah Höch pintando el tríptico Totentanz en la Alemania nazi,  
Pienso en Camille Claudel muriendo olvidada en el manicomio de Montdevergues,  
Pienso en Siqueiros publicando *En la guerra, arte de guerra* desde su exilio cubano,  
Pienso en Emil Nolde pintando sus "pinturas no pintadas" en Seebüll,  
Pienso en Schwitters enterándose en Noruega de que su *Merzbau* había sido destruido,  
Pienso en Cartier-Bresson escapando de un campo de trabajos forzados alemán,  
Pienso en Blinky Palermo nacido entre los escombros de Leipzig.

F.A.



*In a given situation*

**Publicado con motivo de la exposición** / This book is published on the occasion of the exhibition:

**Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura** / Francis Alÿs: A Story of Negotiation. An investigation into the parallel activities of painting and performance

**Museo Tamayo Arte Contemporáneo**

Ciudad de México

26. 03. 2015 – 16. 08. 2015

**MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**

Buenos Aires

10. 2015 – 02. 2016

**Museo Nacional de Bellas Artes**

La Habana

03. 2016 – 08. 2016

**Art Gallery of Ontario**

Toronto

09. 2016 – 01. 2017

**Curador y editor** / Curator and Editor

**Cuauhtémoc Medina, IIE - UNAM**

**Textos** / Texts

**Francis Alÿs**

**Cuauhtémoc Medina**

**Michael Taussig**

**Diseño editorial** / Book Design

**Cristina Paoli · Periferia**

**Coordinación editorial** / Editorial Coordination

**Arely Ramírez Moyao**

**Corrección** / Proofreading

**Arely Ramírez Moyao, Isabel Guerrero Hernández**

**Traducción** / Translation

**Javier Cano**

**Pilar Carril**

**Christopher Michael Fraga**

**Lorna Scott-Fox**

**Michelle Suderman**

**Andrés Valtierra**

**Pilar Villela**

**Primera edición** / First edition: 2015

**D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

**Reforma y Campo Marte s/n, Col. Chapultepec Polanco,**

**Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.**

**D.R. © de los textos, sus autores** / texts, the authors

**D.R. © de la traducción, sus autores** / translations, the authors

**D.R. © de las imágenes, sus autores** / images, the authors

**ISBN: 978-607-605-340-9**

**Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores. /**

**All rights reserved. No part of this publication may be reproduced totally or partially by any means, or otherwise, without prior permission from the editors.**

**Impreso y hecho en México** / Printed and made in Mexico



**Francis Alÿs**

**Relato de una negociación**

**A Story of Negotiation**

**Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura**

**An investigation into the parallel activities of painting and performance**

## Contents

6	<b>Presentations</b>	176	<b>The Film</b> Francis Alÿs
26	<b>A Crowd Art</b> Cuauhtémoc Medina	180	<b>The Paintings</b> Francis Alÿs
60	<b>The Logbook of Gibraltar (2005-2009)</b> Francis Alÿs	186	<b>Politics, Play, and Art. Documenting “Afganhistan”</b> Michael Taussig
150	<b>Prelude to <i>Tornado</i></b> Francis Alÿs	216	<b>E-mail</b> Francis Alÿs
154	<b>Spinning Dust in Spring</b> Cuauhtémoc Medina	224	<b>List of Works</b>
168	<b>Sometimes Doing Right Goes Wrong, and Sometimes Doing Wrong Turns Right</b> Francis Alÿs	229	<b>Exhibition Credits and Acknowledgements</b>

## Índice

7	<b>Presentaciones</b>	175	<b>La película</b> Francis Alÿs
25	<b>Un arte enjambre</b> Cuauhtémoc Medina	179	<b>Las pinturas</b> Francis Alÿs
61	<b>Bitácora de Gibraltar (2005-2009)</b> Francis Alÿs	185	<b>Política, juego y arte. La documentación de “Afganistán”</b> Michael Taussig
149	<b>Preludio al <i>Tornado</i></b> Francis Alÿs	217	<b>Correo</b> Francis Alÿs
153	<b>Tolvanera-primavera</b> Cuauhtémoc Medina	225	<b>Lista de obra</b>
167	<b>A veces, hacer bien sale mal, y a veces, hacer mal resulta bien</b> Francis Alÿs	229	<b>Créditos de la exposición y agradecimientos</b>

The geography of Mexico, its flora, its fauna, and its inhabitants, have been the subject matter of diverse studies by national and international specialists. One of the most remarkable examples is Alexander von Humboldt, who is regarded as the father of modern geography.

Two centuries after Humboldt's travels, the unfathomable Mexico City, with its millions of inhabitants, its cosmopolitan dynamism and social contrasts, saw the onset of the artistic career of Belgian architect Francis Alÿs. Based in Mexico since 1986, the artist chose the city's Historic Centre as the setting for his artistic practice; and by means of long walks and performances, has rendered an artistic trajectory that throughout the years has taken him to distinct places of the world, where he pursues the same objective: representing the human condition, the contradictions of city dwellers, and the preconceptions that alienate them from their peers. Alÿs, just as many other contemporary artists, seeks aesthetic experiences originated in society.

The exhibition *Francis Alÿs. A Story of Negotiation*, presented by the Museo Tamayo, not only shows three series of work that are significant in the context of the artist's career—*Tornado* (2000-2010), *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) and *REEL-UNREEL* (2011-2014)—but also invites us to

become more than simple spectators. Alÿs compels us to reflect with him upon frontiers, immigration, political conflicts, the way one gets to know the inhabitants of other continents; he brings us face to face with our conception of the world in which we live—and he does so through an artistic oeuvre that diverges from propaganda or activism.

We hope for this book to contribute to a greater knowledge of this nomadic artist's work, which calls to the mind of the spectator his or her human, political and social condition. The brief anthology here included—on the order of the essay by Cuauhtémoc Medina, curator of the exhibition—provide perspectives on the motives that drive Alÿs, on his interrogations, and his queries about his own role as an artist.

We are grateful to the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), the Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, and the Art Gallery of Ontario (ago), for their participation as subsequent venues of this show. In this way, the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes corroborates its commitment to the endeavors that bring more people closer to the artistic practice of our days.

**Rafael Tovar y de Teresa**

President  
Consejo Nacional para  
la Cultura y las Artes

**La geografía, la flora, la fauna y la población de México han sido objeto de diversos estudios por parte de especialistas nacionales y extranjeros. Uno de los ejemplos más sobresalientes es el de Alexander von Humboldt, quien es considerado el padre de la geografía moderna.**

**Dos siglos después de aquellos viajes de Humboldt, la inexpugnable Ciudad de México, con sus millones de habitantes, su dinámica de urbe cosmopolita, con sus contrastes sociales, fue el escenario para el inicio de la carrera artística del arquitecto belga Francis Alÿs. Este artista radicado en México desde 1986, optó por la práctica artística en el escenario del Centro Histórico y, a través de caminatas y acciones, registró un itinerario artístico que a la vuelta de los años lo han llevado a otros lugares del mundo con el mismo objetivo: repensar la condición humana, las contradicciones del hombre de la ciudad, las ideas preconcebidas que lo alejan de su semejante. Alÿs, al igual que muchos otros artistas contemporáneos, busca que la experiencia estética incida en la sociedad.**

**La exposición *Francis Alÿs. Retrato de una negociación* que presenta el Museo Tamayo no sólo muestra tres cuerpos de obra significativos en la trayectoria de este artista —*Tornado* (2000-2010), *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) y *REEL-UNREEL***

**(2011-2014)— sino que nos invita a ser más que espectadores. Alÿs nos conmina a reflexionar con él sobre las líneas fronterizas, la migración, los conflictos políticos, la manera de conocer a los habitantes de otros continentes; nos confronta con la idea que tenemos sobre el mundo en que vivimos, y lo hace mediante un trabajo artístico que se aleja del panfleto o del activismo.**

**Esperamos que este libro contribuya a un mayor conocimiento de la obra de este artista nómada, quien en cada obra le recuerda al espectador su condición humana, política y social. La breve antología que aquí se incluye, así como el ensayo de Cuauhtémoc Medina, curador de la exposición, nos dan claves sobre los motivos que guían a Alÿs, sus cuestionamientos y las dudas sobre su propio papel como artista.**

**Agradecemos el interés del Museo de Arte de Buenos Aires (MALBA), el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la Art Gallery of Ontario, por su participación como sedes de esta exposición. De este modo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes refrenda su compromiso de acercar a más públicos al arte de nuestros días.**

**Rafael Tovar y de Teresa**

Presidente  
Consejo Nacional para  
la Cultura y las Artes

The Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) is pleased to present the exhibition *Francis Alÿs. A Story of Negotiation*, of the Belgian-Mexican artist who, for more than two decades, has been one of the most significant figures of contemporary art in Mexico and the world.

According to the curatorial discourse put forward by Cuauhtémoc Medina, the Museo Tamayo Arte Contemporáneo selected three recent projects of the artist, which are crucial for the documentation of his practice and for his painting: *Tornado* (2000-2010), *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) and *REEL-UNREEL* (2011-2014). In each of these works, Francis Alÿs invites us to reflect upon the extreme situations that impinge on contemporary society, owing to determining geographic conditions, or to the endurance of populations at risk in different parts of the world. More particularly, he focuses on the situations resulting from conflicting frontiers that, by means of aesthetic-poetic gestures, bring

forth the complex processes societies undergo nowadays.

The drawings and paintings in the show, presented alongside video works and installations, put on view the way in which this contemporary artist has articulated a discursive language, which expresses his doubts and ideas about the reality that surrounds him.

This exhibition and its accompanying publication will become central points of reference for the artist's work, just as they will divulge his recent projects—in this manner, the INBA takes part in the dissemination of contemporary art.

The INBA expresses its gratitude to the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), the Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, and the Art Gallery of Ontario, for collaborating in this travelling exhibition—and to the artist, for his trust.

**Maria Cristina García Cepeda**  
Director  
Instituto Nacional de Bellas Artes

**El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se complace en presentar la exposición *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, del artista belga/mexicano, quien desde hace más de dos décadas, es uno de los representantes más significativos del arte contemporáneo en México y el mundo.**

**El Museo Tamayo Arte Contemporáneo seleccionó tres proyectos recientes de este creador que han sido esenciales en la documentación de su trabajo artístico y en la pintura que realiza, de acuerdo con el discurso curatorial propuesto por Cuauhtémoc Medina, titulados *Tornado* (2000-2010), *No cruzarás el río antes de llegar al puente* (2008) y *REEL-UNREEL* (2011-2014). En cada una de estas obras, Francis Alÿs nos invita a reflexionar sobre las situaciones límites que la civilización contemporánea enfrenta por algunos factores como los determinantes geográficos o la presencia de comunidades en riesgo en diversas regiones del mundo, especialmente, las provocadas por las tensiones entre las fronteras que a partir de gestos estéticos/poéticos**

**nos muestran procesos complejos que sufren las sociedades actuales.**

**Los dibujos y las pinturas que acompañan los videos y las instalaciones detonan claves sobre la forma en que un artista contemporáneo va construyendo, a lo largo de los años, un lenguaje discursivo que expresa sus ideas y dudas sobre la realidad que lo rodea.**

**Esta exposición así como la presente publicación se convertirán en grandes referentes de la producción del artista y darán a conocer sus proyectos recientes; el INBA contribuye de este modo a la difusión del arte contemporáneo y acerca las actuales expresiones artísticas a los distintos públicos de nuestro país.**

**El INBA agradece la colaboración del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y a la Art Gallery of Ontario para la itinerancia de la muestra y al artista, su confianza.**

**María Cristina García Cepeda**  
Directora general  
Instituto Nacional de Bellas Artes

The central figure in Francis Alÿs's work is the artist, an artist that pushes a block of ice down the street until it melts completely; an artist that walks around Mexico City holding a gun in his hand; an artist that flies around the world in order to cross (or not-cross) the Mexico-U.S. border; an artist that carries a dripping can of paint leaving a line of color on the ground. All these are predetermined actions, without purpose from a functionalist point of view, but fundamental for opening up the field of our imaginative relationship to the reality we inhabit.

The museum project we are developing at the Tamayo Museum carries two complementary lines that intersect with Francis Alÿs's artistic practice. On the one hand, at the center of our endeavor is our engagement with contemporary art, as a product of high necessity in developing our critical faculties and in the process of adjusting our political imagination to the requirements of the present. In

a reality in which visual culture is dominant, What could be more important than to establish a critical and analytical dialogue with the image? On the other hand, our project also seeks to establish multiple dialogues with a range of constructive and affirmative projects that are being developed in Mexico today, linked to the cultural field through design, textiles, ceramics, gastronomy, architecture, and literature among others.

I'd like to thank Carmen Cuenca for setting this project in motion during her tenure as director. It is my great luck to receive the Tamayo Museum with this exhibition of recent works by Francis Alÿs, an artist whose work vacillates between the work of art and the document and which, to this extent, always refers us back to the actions of the artist and to the present need to generate new forms of social and political sense.

**Juan A. Gaitán**  
Director  
Museo Tamayo

**El personaje principal en la obra de Francis Alÿs es el artista, un artista que empuja un bloque de hielo por la calle hasta que se derrite; un artista que camina por las calles de la Ciudad de México sosteniendo una pistola en la mano; un artista que cruza (o no-cruza) la frontera entre México y Estados Unidos dándole la vuelta al mundo en avión; un artista que carga un bote de pintura dejando caer una línea de color en el suelo. Todas estas son acciones determinadas, sin propósito desde un punto de vista funcionalista, pero fundamentales en su potencial de abrirle campo a nuestra relación imaginativa con la realidad que nos rodea y en la cual vivimos.**

**El proyecto de museo que estamos desarrollando en el Museo Tamayo lleva dos líneas complementarias. De un lado, y al centro de nuestra gestión, está el arte contemporáneo como producto de alta necesidad en el desarrollo de nuestro sentido crítico y en el proceso de ajustar nuestra imaginación política a las exigencias de la realidad actual. En una**

**realidad en la que predomina la cultura visual ¿qué podría ser más urgente que entablar un diálogo crítico y analítico con las imágenes? De otro lado, nuestro proyecto también busca entablar diálogos múltiples con toda una serie de proyectos constructivos y afirmativos que se han venido desarrollando en México en torno a, o desde dentro de la cultura, en los campos de diseño textil, la cerámica, la gastronomía, la arquitectura, las artes gráficas, la literatura, entre otros.**

**Quiero por último agradecer a Carmen Cuenca por gestionar este proyecto durante su dirección. Es para mí una fortuna recibir el Museo Tamayo con esta exposición de Francis Alÿs, un artista cuya obra permanece en un lugar vacilante entre la obra de arte y el documento, y que en esta medida siempre nos refiere a la acción o acciones del artista y la necesidad actual de generar nuevas formas de sentido social y político.**

**Juan A. Gaitán**  
Director  
Museo Tamayo

The Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) is honored to be collaborating with the Museo Tamayo Arte Contemporáneo on this project, especially given that it is an exhibition of work by an artist with whom we have sustained a long and close relationship: Francis Alÿs.

In 2006, MALBA presented the show *A Story of Deception / Historia de un desengaño: Patagonia 2003–2006*, the culmination of a work that was commissioned from the Belgian-Mexican artist for later integration into the museum's collection. This was to be Francis Alÿs's first solo show in Argentina, though in 2004, the museum had shown a video recording of his work *When Faith Moves Mountains* (2002) as part of the exhibition *The Uses of the Image: Photography, Film and Video in the Jumex Collection*.

Now, following its exhibition at the Museo Tamayo, MALBA is proud to present *A Story of Negotiation*, which will be shown in our galleries between October 2015 and February 2016. This show is an investigation of the

parallels between Alÿs's pictorial and performance-based work from the past decade, here dedicated to the original combination of media that characterizes his work, which is always oriented toward projects of social collaboration. *A Story of Negotiation* delves more deeply into his critical reflection on contemporary society and offers new keys for interpreting his artistic tools, which is of indisputable relevance in both the regional and the international contexts.

This show is being held during a very special year in the history of our museum, one that heralds a new chapter marked by the recent incorporation of a new artistic director, an executive director and a scientific-artistic advisory committee. In our opinion, Alÿs's work and the widely recognized institutional efforts of the Museo Tamayo are ideal companions at the commencement of this new phase.

**Eduardo F. Costantini**  
President  
MALBA - Fundación Costantini

Es un verdadero orgullo para MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires colaborar en este proyecto con el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, y lo es muy especialmente en la medida en que se trata de una exposición de Francis Alÿs, con quien nos une una larga y estrecha relación.

En 2006, MALBA presentó la exposición *A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003 – 2006*, con la que culminaba una obra comisionada al artista belga-mexicano que desde entonces pasó a integrar el acervo del museo. Se trataba de la primera exposición individual de Francis Alÿs en la Argentina, aunque ya antes, en 2004, el museo había exhibido el registro en video de su obra *Cuando la fe mueve montañas* (2002), en el marco de la exposición *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex*.

Ahora, tras su presentación en el Museo Tamayo, MALBA recibirá *Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura* para exhibirla en sus salas entre octubre de 2015 y

febrero de 2016. Se trata de una investigación de los paralelismos entre el trabajo pictórico y performático llevado a cabo por Alÿs durante la última década, volcado aquí en la original combinación de medios que caracteriza su obra, siempre orientada a proyectos de colaboración social. *Relato de una negociación* profundiza su reflexión crítica de la sociedad contemporánea y brinda nuevas claves de lectura de su quehacer artístico, de indiscutible relevancia en el contexto regional e internacional.

La muestra se realiza en un año muy especial en la historia de nuestro museo; un año en el que se abre a una nueva etapa con la reciente incorporación de un nuevo director artístico, un director ejecutivo y un comité científico artístico asesor. Tanto el trabajo de Alÿs que ahora presentamos como la reconocida labor institucional del Museo Tamayo nos parecen compañeros inmejorables en el inicio de este nuevo período.

**Eduardo F. Costantini**  
Presidente  
MALBA - Fundación Costantini

On January 27, 2006, Francis Alÿs left Buenos Aires in the company of Olivier Debroise (1952-2008, French curator and critic residing in Mexico), Rafael Ortega (Mexican artist and filmmaker) and Martín Mohamed (Argentinean assistant camera operator). They were bound for Patagonia on an uncertain mission: filming a mirage along the route through the desert. "We've come this far and still don't know whether this is where we are supposed to be. Ultimately, it is of little importance: we know exactly where we are, and we are prepared for deception. The Antarctic wind sweeps silently across the plain, churning up whirlwinds that surround us, envelop us, and then move on. Wispy clouds are pulled into strands on a horizon that devours the sky: here, all is reverberating horizon, silent mirage in the air and on the asphalt's surface," wrote Debroise in a chronicle of his travels around Argentina with the artist. He accompanied Alÿs throughout this project, which took over three years to produce, and which would eventually become *A Story of Deception*: the title of both the work and the exhibition that the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) produced between 2003 and 2006 as a commissioned project.

Alÿs and this project hold particular importance for MALBA, which opened in 2001, a fateful year for Argentina: "*A Story of Deception* is my response to the Argentina I came to know in August of 2003, at a time when all the heroes had fallen from grace, true, but also a time when this society realized that it had hit rock bottom and that all that remained was to go forward."

As I read these words from the artist while writing this introduction, they seem to take on greater significance, given that his production has developed with the institution and with the country itself, moving forward to the point where we find ourselves today, the moment when we go from *deception* to *negotiation*. It is true that the Argentine public has been familiarizing itself with Alÿs's projects (I speak of *projects* rather than *works* because the artist has adhered to the notion of art as a process, in which preliminary drawings and sketches and the materials he gathers give shape to the final piece which provides the project's total physicality). However, this show presents a fundamental approach to Alÿs through Cuauhtémoc Medina's exhaustive study of his work from the perspective of the relationships between the ideation of a project, its execution, and the

**El 27 de enero de 2006, Francis Alÿs salió de Buenos Aires rumbo a la Patagonia, acompañado de Olivier Debroise (1952-2008, curador y crítico francés, residente en México), Rafael Ortega (artista y cineasta mexicano) y Martín Mohamed (asistente de cámara argentino) con una misión incierta: filmar un espejismo en la ruta del desierto. "Hemos llegado hasta aquí y aún no sabemos si aquí es donde tenemos que estar. Al fin y al cabo, no tiene importancia: sabemos precisamente dónde nos encontramos, y estamos listos para la decepción. El viento antártico barre silenciosamente la llanura, levanta torbellinos que nos circundan y envuelven y pasan por ahí. Nubes filiformes se deshilachan sobre el horizonte que devora el cielo: aquí, todo es horizonte reverberante, mudo espejismo en el aire y a ras del asfalto", escribe Debroise en la crónica de los viajes realizados a la Argentina junto al artista, a quien acompañó desde este proyecto que duró más de tres años, y que se convirtió en *Historia de un desengaño*, título de la obra —y de la exposición— que MALBA — Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires produjo entre 2003 y 2006, a modo de proyecto comisionado.**

**Alÿs y este proyecto tienen una especial importancia para el MALBA, que fue inaugurado en 2001, un año fatídico para la Argentina: "*Historia de un desengaño* es mi respuesta a la Argentina que conocí en el mes de agosto de 2003, en un momento en que los héroes habían caído de la gracia, es cierto, pero también en un momento en que esta sociedad sabía que había tocado fondo y, a partir de ahí, sólo le quedaba caminar hacia adelante..."**

**Al leer estas palabras del artista a la hora de escribir esta introducción me parece que cobran un sentido especial, puesto que tanto la trayectoria de este artista como la propia institución y el país han caminado hacia adelante para estar precisamente donde nos encontramos hoy, en el momento en que pasamos de la *decepción* a la *negociación*. Es cierto que el público argentino ha venido familiarizándose con los proyectos de Alÿs —hablo de *proyectos* y no de *obra*, puesto que el artista se ha mantenido fiel más bien a la idea de un proceso, en el que los esquemas preliminares, los dibujos preparatorios y los materiales recopilados van dando forma a la pieza final que dará la fisicidad completa al proyecto, pero**

materials that are gathered but eventually fall by the wayside.

For MALBA, collaborating on this show represents a two-way journey. It is a means of bringing Alÿs back to Argentina so he can show us the results of ten years of work between the Patagonia mirage and his projects in the countrysides of Mexico, Cuba and Afghanistan, where the environment and its forces—tornados, the tectonics of a strait or the ruins of a city—are present as indicators of the geopolitical positioning of his work. Alÿs wanders through different territories and their specific contexts, and based on his travels he delivers works charged with “poetic justice.”

This project also further cements our relationship with the Museo Tamayo, a fundamental institution in the careers of so many renowned international artists, and a very special place for the residents of Mexico City, of whom Alÿs is one. On behalf of the MALBA, I would like to extend my thanks to the former director of the Museo Tamayo and general overseer of this production, Carmen Cuenca, and to the museum’s current director, Juan Gaitán, for inviting us to be part of this adventure.

**Agustín Pérez Rubio**  
Artistic Director, MALBA

**esta muestra viene a aportar una vía fundamental de aproximación a Alÿs a través del conocimiento exhaustivo de su trabajo por parte de Cuauhtémoc Medina, desde la perspectiva de esa relación entre la idea del proyecto, su realización y los materiales que van quedando por el camino.**

**Colaborar en esta muestra supone, para MALBA, un viaje de ida y vuelta. Es un modo de hacer regresar a Alÿs para que nos muestre los diez años de trabajo que han pasado entre el espejismo de la Patagonia y los proyectos en el campo mexicano, en Cuba o en Afganistán, donde el entorno y sus fuerzas—los tornados, la tectónica del estrecho o las ruinas de la ciudad— están presentes como indicadores del posicionamiento geopolítico de su trabajo. Alÿs**

**deambula por diversos territorios y sus contextos específicos, y a partir de sus recorridos nos devuelve un trabajo cargado de ‘justicia poética’.**

**Este proyecto supone, además, un hermanamiento definitivo con el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, institución fundamental para las trayectorias de tantos y tan reconocidos artistas internacionales, y lugar muy especial para aquellos que residen en la Ciudad de México, como es el caso de Alÿs. En nombre del MALBA agradezco a Carmen Cuenca, su ex directora, responsable general de esta producción, y a su nuevo director, Juan A. Gaitán por hacernos parte de esta aventura.**

**Agustín Pérez Rubio**  
Director Artístico, MALBA

National and international contemporary art raises great expectations in the sagacious look of the Cuban public. Its multiple forms of expression; the constant dialogue between painting, sculpture, audiovisual pieces, objects and the human being—regarded as the main subject of a compromised reality (which is optimistic and characterized by cultural diversity, in a world that questions religions and frontiers): these are the thematics that constitute the exhibition *Francis Alÿs. A Story of Negotiation*.

The Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana embraces this project as a challenge that concerns the nature of its building and collection, which belong to the country's national heritage. This attitude provides for a conversation between the past and the historical present, in accordance to contemporary conceptual aesthetic principles. We are confident that this exchange will convey a reflection

upon the role of individual in relation to the dynamism of current social processes, and the future of nations. The artworks presented in the show subsume the artist's commitment with his time, an essential requirement for transcending towards the future—just as they constitute an unsurpassable occasion for the frequent visitor to museum galleries.

This project is presented in La Habana as the result of the collaboration between the Museo Tamayo Arte Contemporáneo in Mexico and the artist's resolution to explore the framework of reality in Cuba, by virtue of his oeuvre intervening new realities.

We are truly grateful to everyone who makes this project possible.

**Ana Cristina Perera Escalona**

Director  
Museo Nacional de Bellas Artes  
La Habana, Cuba

**Grandes son las expectativas que el arte contemporáneo nacional e internacional crea ante la mirada razonadora del público cubano. Sus múltiples formas de expresión, el diálogo permanente entre pintura, escultura, audiovisual, objetos y el hombre como sujeto principal de una realidad comprometida, siempre optimista, marcada por la diversidad cultural de un mundo cuestionador de fronteras y religiones, validan la propuesta del artista Francis Alÿs a través de la muestra expositiva *Relato de una negociación*.**

**El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana acoge la idea como un reto ante la propia naturaleza patrimonial de su edificio y su colección permitiendo el diálogo entre el pasado y el presente histórico desde principios estéticos conceptuales contemporáneos que estamos seguros conducirán a la reflexión del rol del individuo ante el dinamismo de**

**los procesos sociales actuales y de frente al futuro de las naciones. Las obras son portadoras del necesario compromiso del artista con su tiempo como requisito indispensable para su trascendencia al futuro y constituyen una opción insuperable para el público concurrente a las salas del museo.**

**El proyecto llega a La Habana como resultado de la relación de colaboración entre el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, de México, y la propia voluntad del artista de explorar el escenario de la realidad de Cuba desde la perspectiva de la intervención de su obra ante nuevas realidades.**

**Nuestro sincero agradecimiento a todos los que hacen posible este proyecto.**

**Ana Cristina Perera Escalona**

**Directora**  
Museo Nacional de Bellas Artes  
La Habana, Cuba

The Art Gallery of Ontario is proud to present *Francis Alÿs: A Story of Negotiation*, in partnership with the Museo Tamayo Arte Contemporáneo. This exhibition of Alÿs's work is the largest in Canada to date and signals an important moment in the presentation of contemporary art in Toronto. This exhibition will help shape the conversation about art in our community, and engage our audiences in meaningful dialogue with works of art, and with one another. One of the most compelling artists working today, Alÿs offers a thought-provoking point of view about the world in which we live, raising issues and articulating approaches that allow us to think about the world with new perspectives. Alÿs's practice resides at an intersection of the political, the urban, the absurd and the poetic; his unique ability to bring together these elements in artworks of beauty and imagination is startling and profound. Described as "imaginative actions," his groundbreaking performative works often engage directly with burning political questions, including labour

politics in Latin America, the volatile US-Mexico border, Israeli/Palestinian relations and the war in Afghanistan, to name a few. Alÿs's practice is not, however, restricted to performance—he also paints, draws, makes photographs and videos, and collects everyday objects. With an eye focused simultaneously on the particularities of the local and mundane as well as on the global networks that join us to the larger world, Alÿs has developed a strikingly relevant paradigm for today's artists—citizens of place and of the world. What is innocence? What is knowing? What are the boundaries between descriptive circumstance and poetic reality? Alÿs gives us the opportunity to negotiate these states of thinking in our time and in our own lives. It is truly a gift to us, and it gives us great pleasure to be a platform for his voice. It enriches us all.

**Matthew Teitelbaum**

Michael and Sonja Koerner  
Director, and CEO  
Art Gallery of Ontario

**Para la Art Gallery of Ontario es un honor presentar *Relato de una negociación* de Francis Alÿs, en colaboración con el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Esta exposición de la obra de Alÿs es la más extensa presentada hasta la fecha en Canadá, y señala un momento importante en la presentación del arte contemporáneo en Toronto. Esta muestra fomentará la conversación artística en nuestra comunidad, involucrando a nuestro público en un significativo diálogo con las obras de arte y entre ellos mismos. Alÿs, uno de los artistas en activo más cautivadores, ofrece un punto de vista sobre la realidad en que vivimos que invita a la reflexión, planteando asuntos y articulando enfoques que nos permiten ver el mundo con nuevas perspectivas. La práctica de Alÿs se ubica en una intersección entre lo político, lo urbano, lo absurdo y lo poético; su singular habilidad para reunir estos elementos en bellas e imaginativas obras de arte es profunda y deslumbrante. Descritas como "acciones imaginativas", sus innovadoras obras performáticas se refieren con frecuencia a candentes asuntos políticos, incluyendo**

**las condiciones laborales en América Latina, la volátil frontera Estados Unidos-México, las relaciones palestino-israelíes o la guerra de Afganistán, por mencionar algunas. No obstante, la obra de Alÿs no se limita al performance —también pinta, dibuja, toma fotografías y videos y recolecta objetos cotidianos. Con la mirada puesta simultáneamente en las particularidades de lo local y mundial, así como en las relaciones globales que nos unen al resto del mundo, Alÿs ha desarrollado un impresionante y relevante paradigma para los artistas-ciudadanos de cualquier lugar del mundo. ¿Qué es la inocencia? ¿Qué es el conocimiento? ¿Cuáles son las fronteras entre las circunstancias descriptivas y la realidad poética? Alÿs nos da la oportunidad de negociar estas reflexiones en nuestro tiempo y en nuestras vidas. Es realmente un obsequio para nosotros, y nos da una profunda satisfacción ser una plataforma para su voz. Nos enriquece a todos.**

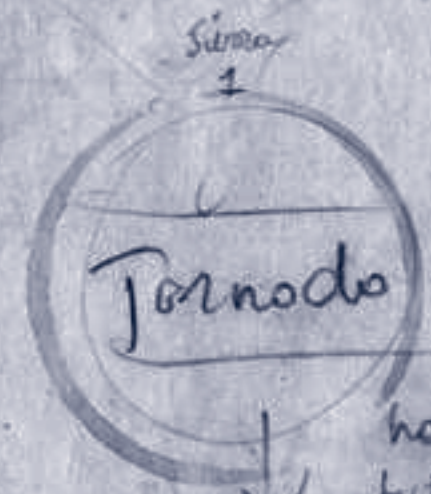
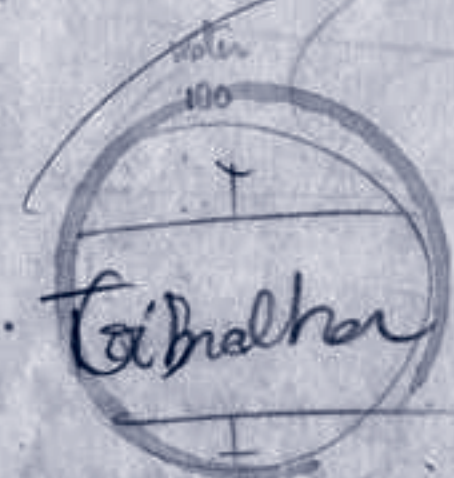
**Matthew Teitelbaum**

Michael y Sonja Koerner  
Director y CEO  
Art Gallery of Ontario



+ 'words' ← mobile phone  
 'not filmed' ← interruption of speech

pendants to the facts



- CINEMA -



not illustrated but expanding

absence of pictures  
 photographs images

pendant

pinturas / centros de linhas

ilustrativo metáfora

relatório a images

pintura  
 x  
 espaço mental  
 epica de ideias

annoyed images  
 horses

interrupted images  
 surrogate props

analogies

color bars of the difficulty

refusal to see to look to document

flat / impassive



## Un arte enjambre

Proyecto tras proyecto, en una línea sinuosa pero inconfundible, Francis Alÿs ha hilvanado una historia de historias que —como sugiere el juego verbal del título de su película sobre Afganistán, *REEL-UNREEL* (2011)— envuelve y desenvuelve, corre y descorre, tanto una variedad de condiciones del mundo contemporáneo, como los dilemas éticos y estéticos que hacer arte plantea en este tiempo turbulento. A pesar de que su trabajo tiene una serie de marcas y señales que lo han hecho distinguible *a posteriori* (la vinculación del acto y la fábula, la crítica de las temporalidades de la modernización capitalista, y la poética de cierta precariedad de la fenomenología de la urbe) uno de sus principales ejes radica en la capacidad de reinventarse, en su negativa a establecer una rutina de producción. El trabajo de Alÿs tiene un desarrollo *poéticamente lógico*, en lugar de aparecer como un conjunto adherido a un plan. Su unidad está en otro lugar. Por encima de la forma en que sus obras ocurren en relación con grupos, geografías y representaciones sociales en extremo diversas, en términos de una especificidad siempre localizada, actúan como una reflexión coordinada. Vistas en conjunto, en correspondencia con las variantes de sus referentes sociales y sus metodologías, operan como un diagrama de ideas.

En lo que va del siglo XXI, varios de los proyectos de Alÿs han coincidido en interrogar la relación entre la escenificación y registro de acciones artísticas y la labor de imaginación y factura de la pintura. Desafiando la dicotomía que atribuye a la pintura una condición solipsista y un ethos meramente autorreferencial, y a la acción un rango de

## A Crowd Art

Project after project, along a sinuous but unmistakable line, Francis Alÿs has brought together a history of histories that—as is suggested by the play on words in the title of his film about Afghanistan, *REEL-UNREEL* (2011)—takes on a variety of conditions of the contemporary world as well as the ethical and aesthetic dilemmas posed by making art in this turbulent time in order to roll them up and unroll them, to run them forward and backward. Although his work bears a set of marks and signs that have made it distinguishable *a posteriori* (the linkage between act and fable, the critique of the temporalities of capitalist modernization, and the poetics of a certain precariousness of the phenomenology of the city), one of its main thrusts is rooted in his ability to reinvent himself, in his refusal to routinize his production. Alÿs's oeuvre follows a *poetically logical* development, rather than appearing as a single set connected to a plan. Its unity lies elsewhere. In addition to the way in which his works occur in relation to groups, geographies, and social representations that are extremely diverse in terms of an always-localized specificity, they act as a coordinated reflection. Regarded together, along with the variants of their social referents and their methodologies, they operate as a diagram of ideas.

Thus far in the twenty-first century, several of Alÿs's projects have come together in interrogating the relationship between the staging and documentation of artistic actions on the one hand, and the labor of imagination and physical creation that is painting on the other. Challenging the dichotomy that attributes a solipsistic condition and a merely self-referential



ethos to painting, and a simple and immediate range of intervention to action, Alÿs has woven a variety of poetic-political-pictorial projects in which painting operates as one medium among many, within a practice that occurs in relation to a specific mobilization of social and contextual agents, diverse forms of imagination, and spaces endowed with an exemplary signification. Superimposed in time, but distributed across three continents, these projects offer complementary perspectives that are nevertheless impossible to subsume under a unified principle. They are offered, consequently, as an essay *in practice* on the possibilities of articulating the binomial of painting and action.

Alÿs accompanied the production of paintings and drawings with his pursuit of whirlwinds in southern Mexico City (*Tornado*, 2000-2010), his mythological intervention in the drama of the crossing of the border between Africa and Europe at the Strait of Gibraltar (*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2008) and the variety of works that he realized with regard to the war of images taking place in Afghanistan (*REEL-UNREEL*, 2011, though some of its products were completed as late as 2014). In a certain sense, these three series pose very distinctive modalities of how to formulate a "beyond" of usual pictorial practice, in order to glimpse the ways in which the imagination and works on canvas and paper can serve broader sets of imagination and reflection. Seen properly, those projects were occasions to charge painting with tasks that both accompanied and exceeded the political impulse of their reference projects. They are the chapters of a virtual essay on the possible relationships between painting and action.

Surely, one of the main thrusts of Francis Alÿs's actions since the early 1990s has been to establish a methodology of "action-fiction" in order to activate the sensuous and political dimensions of urban existence.<sup>1</sup> Several of his early collaborative projects, such as *The Liar, the Copy of the Liar* (1991-) or

---

<sup>1</sup> This is an argument that I originally advanced in the text "Action/Fiction," included in the book *Francis Alÿs* (Antibes: Musée Picasso, 2001), pp. 5-25; and also in the text "Fable Power," in *Francis Alÿs* (London: Phaidon Press, 2007), 58-106.

**intervención simple e inmediato, Alÿs ha tejido una variedad de proyectos poético-político-pictóricos, donde la pintura opera como un medio entre medios, dentro de una práctica que ocurre en relación con una movilización específica de agentes sociales y contextuales, formas diversas de imaginación, y espacios dotados de una significación ejemplar. Superpuestos en el tiempo, pero distribuidos por tres continentes, los proyectos ofrecen perspectivas complementarias, pero imposibles de subsumir a un principio unificado. Se ofrecen, por consiguiente, como un ensayo *en la práctica* sobre las posibilidades de articulación del binomio de la pintura y la acción.**

**No es sólo que Alÿs acompañó con la producción de cuadros y dibujos su persecución de remolinos de tierra en el sur de la Ciudad de México (*Tornado*, 2000-2010), su intervención mitológica del drama del cruce de la frontera entre África y Europa en el Estrecho de Gibraltar (*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2008) y la variedad de obras que realizó en torno a la guerra de imágenes que tiene lugar en Afganistán (*REEL-UNREEL*, 2011, aunque algunos de sus derivados fueron concluidos tan tarde como 2014). En un cierto sentido, esas tres series plantean modalidades muy distintivas de cómo formular un "más allá" de la práctica pictórica usual, para atisbar los modos en que la imaginación y trabajo sobre la tela y el papel pueden servir a conjuntos más amplios de imaginación y reflexión. Bien vistos, esos proyectos fueron ocasiones para plantear tareas a la pintura que a la vez acompañaban y excedían el impulso político de sus proyectos de referencia. Son los capítulos de un ensayo virtual sobre las relaciones posibles de la pintura y la acción.**

**Ciertamente, las acciones de Francis Alÿs desde los inicios de los años noventa tuvieron como uno de sus ejes el establecimiento de una metodología de "acción-ficción" para activar las dimensiones sensibles y políticas de la existencia ciudadana,<sup>1</sup> y varios de proyectos de colaboración tem-**

---

<sup>1</sup> Este es un argumento que expuse originalmente en el texto "Action/Fiction", incluido en el libro *Francis Alÿs* (Antibes: Musée Picasso, 2001), 5-25; y también en el texto "Fable Power", en *Francis Alÿs* (Londres: Phaidon Press, 2007), 58-106.

*Fabiola* (1993-), interrogated painting as part of complex economic and cultural circuits because of its intersubjective plot, challenging the imaginary of the painter as a solitary hero of post-work. Nevertheless, in general terms, painting appeared in those episodes as an object of study unto itself, impelling the artist to invent strictly pictorial socio-artistic collaborations or investigations. The novelty of Alÿs's recent series is their integration of those two planes in an amalgamation of sensations and media, where painting ends up being a moment that both collaborates in and is separated from the task of intervening in a specific site. The result is painting's contribution to a tightly woven but always-decomposable fabric of elements. Video, action, testimony, publications, documents and objects interact with the paintings in order to project a polyhedral view of a variety of scenarios that have become key precisely because of their borderline, peripheral condition, paradigmatic of our conflicts.

Maintained in a discrete format and beneath a figurative or abstract guise of a treacherous innocence, Alÿs's paintings are not his action-stories, but rather a parallel thought process that occurs when the artist imagines, plans or reflects on the creation of one of his projects. Alÿs's paintings are both autonomous and accessories to the project that emits them. These paintings are both the memory and the outline of the ideas that accompany the works, and their most intimate, refined result. If Alÿs's projects are conceived as a story that triggers thought, his paintings are a log of the personal process sheltered behind the artist's silence. On the one hand, they appear as a parallel space of intervention that concentrates the forces of desire to which his collaborative actions allude, and on the other, as a travelogue that keeps ideas beyond action, projecting them toward an indefinite future. Alÿs's actions, and the multiplicity of videos and documents that they generate, are never the realization of his pictorial ideas. Neither are the paintings the direct representation of the actions, but rather an equivalent artistic process submitted to a variety of figures and tropes. Perhaps it would be apposite to suggest that for Francis Alÿs, paintings are the shadows of his acts.

**pranos, como *The Liar, the Copy of the Liar* (1991-) o *Fabiola* (1993-) interrogaron la pintura como parte de circuitos económicos y culturales complejos por su trama intersubjetiva, en desafío al imaginario del pintor como héroe solitario del postrabajo. Sin embargo, en términos generales, la pintura aparecía en esos capítulos como un objeto de estudio en sí, que impulsaba al artista a inventar colaboraciones o investigaciones socio-artísticas estrictamente pictóricas. La novedad en las series recientes de Alÿs es la integración de esos dos planos en una amalgama de sensaciones y medios, donde pintar acaba siendo un momento a la vez colaborativo y separado de la tarea de intervenir un sitio específico. El resultado es la contribución de la pintura a un tejido apretado, pero siempre disgregable, de elementos. El video, la acción, el testimonio, la publicación, los documentos y los objetos interactúan con las pinturas para proyectar una visión poliédrica acerca de una variedad de escenarios que se han vuelto claves precisamente por su condición limítrofe, periférica y paradigmática de nuestros conflictos.**

**Mantenidas en un formato discreto y bajo un aspecto figurativo o abstracto de una inocencia traicionera, las pinturas de Alÿs no son sus relatos-acciones, sino un proceso paralelo de pensamiento que ocurre cuando el artista imagina, planea o reflexiona en la creación de alguno de sus proyectos. Las pinturas de Alÿs son a la vez autónomas y accesorias al proyecto que las emite. Estos cuadros son simultáneamente la memoria y boceto de las ideas que acompañan las obras, y su resultante más íntima y refinada. Si los proyectos de Alÿs son concebidos como un relato dis-parador del pensamiento, su pintura es la bitácora del proceso personal que el silencio del artista resguarda. Aparecen al mismo tiempo como un espacio paralelo de intervención que concentra las fuerzas del deseo al que sus acciones colaborativas aluden, y como un diario de viaje que resguarda ideas más allá de la acción, proyectándolas hacia un futuro indefinido. Las acciones de Alÿs, y la multiplicidad de videos y documentos que generan, jamás son la realización de sus ideas pictóricas. Las pinturas tampoco son la representación directa de la acción, sino un proceso artístico equivalente**

## Beyond (and before) the picture

One facet that blurs the pantomiming of the “death or resurrection of painting,” which the art world recurrently produces as a simultaneously paranoid and commercial discourse, is the way in which determined practices of painting, such as Francis Alÿs’s, charge painting with a radically anti-modernist task: to offer itself to a constant interlocution and articulation with other forms of artistic practice. The sensationalism of painting’s fate, and the hysteria with which it is meant to force us to restore it to a virtual monarchy over artistic media, tend to distract us from considering, instead, the changes of its function and the possibilities opened by its new articulation with other forms of visibility. Once one withdraws the mythology of an apocalyptic end or a glorious restoration in order to judge pictorial production, there opens the possible experience of a painting that is reinserted in the social circuits from which the autonomy of modern artistic practice aspired to liberate it.

Seen from this perspective, it is possible to understand the guise—at least double—under which Francis Alÿs’s pictorial investigation has occurred. In the first place, his pre-eminently unprofessional study of painting emphasizes the ways in which it continues to be an agent that constructs the fabric of our societies. Hence the artist emphasizes painting’s existence as part of economic circuits, cultural migrations, and long-term, long-distance historical processes. Secondly, Alÿs has opted to pursue projects in which painting is no longer an solitary activity. On the contrary, his paintings aspire to a special sociability, capable of resonating and interacting with and commenting upon other areas of his labor. Hence they are also frequently presented, on a formal plane, in ensembles or temporary combinations that, unlike their antecedents in the art of collage, admit the possibility of being dispersed without any of their components thereby being diminished. Alÿs’s pictorial groupings are machineries in the sense that, by contrast to the art installations of the late twentieth century, they do not “aestheticize the ordinary,” but rather form amalgamations in which various languages and devices are contemplated as crowds, or as cogs in a larger whole.

sometido a una variedad de figuras y tropos. Quizá convenga decir que las pinturas son, para Francis Alÿs, las sombras de sus actos.

## Más allá (y previo) al cuadro

**Un aspecto que ofusca la pantomima de la “muerte o resurrección de la pintura”, que recurrentemente el mundo del arte produce como discurso a la vez paranoico y comercial, es la forma en que determinadas prácticas del pintar, como la de Francis Alÿs, plantan al cuadro una tarea radicalmente antimodernista: ofrecerse a una constante interlocución y articulación con otras formas de práctica artística. El amarillismo del destino de la pintura, y la histeria con la cual se nos quiere forzar a restaurarla en una monarquía mediática virtual, tiende a distraernos de pensar más bien los cambios de su función y las posibilidades que abre su nueva articulación con otras formas de visualidad. Una vez que uno retira la mitología del final apocalíptico o la restauración gloriosa para juzgar la producción pictórica, se abre la posible experiencia de una pintura nuevamente inserta en los circuitos sociales de los que la autonomía de la práctica artística moderna aspiró a liberarla.**

Vista en esa perspectiva es posible entender la vertiente al menos doble en que ha ocurrido la investigación pictórica de Francis Alÿs. Por un lado, su estudio de la pintura, preferentemente no profesional, pone énfasis en los modos en que sigue siendo un agente que construye el tejido de nuestras sociedades. De ahí que el artista enfatice la existencia de la pintura como parte de circuitos económicos, migraciones culturales y procesos históricos de larga distancia y plazo. En segundo lugar, Alÿs ha optado por adentrarse en proyectos en los que pintar no es ya una actividad autista. Por el contrario, sus pinturas aspiran a una sociabilidad especial, capaz de resonar, interactuar y comentar otros departamentos de su labor. De ahí que se presenten también, en un plano formal, con mucha frecuencia en ensamblajes o composiciones temporales que, a diferencia de sus antecedentes en

A very important part of the mystification surrounding painting's murder comes from confusing its existence with that of the apparatus that almost exclusively represented it in Western modernity: the easel painting<sup>2</sup>. In part because modernity also constructed our referents for commerce, art history and the museum, by means of the reduction of painting to the status of the portable painting, limited by a "frame," our discourse about pictoriality appears to be possessed by a problematic essentialism. Nevertheless, today it is increasingly apparent that the "painting" is no less dated, discursively and socially demarcated an apparatus than is the very notion of "art."

Thomas Puttfarcken has argued that the idea that the easel painting is a sort of "portable organism," as the theorists of cubism put it, pertains only to the late power of easel painting in high modernism.<sup>3</sup> It suffices to gaze with some attention at any one of the great mural cycles of artists like Giotto in the past to note that the accumulation of paintings delimited by decorative bands on the walls were behaving quite differently from a mere "assembly of easel pictures"; that is, as simultaneous, parallel or sequential elements of a diverse range of representations coordinated both as parts and as a larger whole.<sup>4</sup> The late condition of the easel painting as a self-sufficient material entity resulted largely from the fact that planimetric, totalizing "pictorial composition" (so called) is also a modern convention. The decisive thing at the time of the Renaissance was not the supposed internal "unity" of the work. On the contrary, the presentation of the works of Raphael or Veronese tends to produce images that are continuous with the spatiality of the observer, in terms of volume and depth; therefore, they do not follow a planimetric organization.<sup>5</sup> The appearance itself of the notion of "*Quadro*" in criticism and art does not

---

<sup>2</sup> I want to thank my colleagues Dr. Jaime Cuadriello and Dr. Patricia Diaz Cayeros, from the Instituto de Investigaciones Estéticas at UNAM, for their invaluable help in preparing the following section of my text.

<sup>3</sup> Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800* (New Haven: Yale University Press, 2000), 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 97, 133.

el arte del *collage*, admiten la posibilidad de la dispersión sin que ninguno de sus componentes sufra mengua alguna. Los conjuntos pictóricos de Alÿs son maquinarias de sentido que, a diferencia de las instalaciones artísticas de fines del siglo XX, no "estetizan lo ordinario", sino que son amalgamas donde varios lenguajes y dispositivos son contemplados como enjambres o engranes de un todo más amplio.

Una parte muy importante de la mistificación en torno al asesinato de la pintura deriva de confundir su existencia con la del dispositivo que la representó de modo casi exclusivo en la modernidad occidental: el cuadro de caballete.<sup>2</sup> En parte debido a que la modernidad también construyó nuestros referentes del comercio, la historia del arte y el museo por medio de la reducción de la pintura al estatuto del cuadro portátil y limitado por un "marco," nuestro discurso sobre la pictoricidad aparece habitado por un esencialismo problemático. No obstante, hoy es cada vez más evidente que el "cuadro" es un dispositivo tan históricamente fechado, discursiva y socialmente demarcado, como la noción misma de "arte".

Como Thomas Puttfarcken ha argumentado, la idea de que el cuadro de caballete es una especie de "organismo portátil", como querían los teóricos cubistas, es pertinente tan sólo al dominio tardío de la pintura de caballete en el alto modernismo.<sup>3</sup> Basta con ver con algún detenimiento alguno de los grandes ciclos murales de artistas como Giotto en el pasado, para notar que la acumulación de pinturas limitadas con bandas decorativas en los muros se comportaban de un modo muy distinto al de una mera "asamblea de cuadros de caballete", como elementos simultáneos, paralelos o secuenciales de una diversidad de representaciones

---

<sup>2</sup> Quiero agradecer a mis colegas Dr. Jaime Cuadriello y Dra. Patricia Diaz Cayeros del Instituto de Investigaciones Estéticas por la invaluable ayuda que me proporcionaron en la preparación de esta sección del texto.

<sup>3</sup> Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800* (New Haven & Londres: Yale University Press, 2000), 3.

guarantee that the works that we see transfigured into portable objects in the museum behave as organic, autonomous, and definitive units. Quite the contrary: the pictorial work was traditionally understood as correlating to and coexisting not only with the architectural, sculptural, ritual and interior decorative elements with which it was included, but also with other bodies of painted images, as well as different technical and conceptual constructions. In that universe, the painting was by definition an element that was integrated into and submerged within a larger text and fabric: a member of a community, rather than a unique, sovereign being.

An important number of the works that we so carefully examine in museums around the world are actually fragments extracted from the destruction of larger sets of images, such as altars, chapels, or palaces. The coordination of various images within the groupings of Christian churches made it possible to connect and superimpose not only sequences of scenes, but also heterogeneous forms of representation and divergent temporalities. It is common for the predellas found at the base of an altar, for example, to "have the status almost of visual historical footnotes meant to remind us of events preceding or following the one event we are meant to see as *present*."<sup>6</sup> The very form in which Diego Velázquez's *Las Meninas* (1656) incorporates allusions to the object world to which the painting is related, such as its mirrors and curtains, indicates that even in the seventeenth century, a painting was not conceived as an orphaned soloist. As Federico Zuccaro argued in his treatise *Idea of Painters, Sculptors and Architects* (1607), "To our art of painting not only does the consideration of things painted on a wall or canvas belong, but also the consideration of the actual canvas or wall, matter of this form."<sup>7</sup>

It would not be until the seventeenth century, particularly with the rise of academic practices and discourses in France, that artists like Nicolas Poussin would invent the notion of

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 135.

<sup>7</sup> Cited in Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glasheen (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 252.

**coordinadas tanto en partes como en un todo.<sup>4</sup> En gran medida, la condición tardía del cuadro de caballete como una entidad material autosuficiente se deriva del hecho de que la llamada "composición pictórica" planimétrica y totalizadora es también una convención moderna. En el Renacimiento lo decisivo no era la supuesta "unidad" interna de la obra: todo lo contrario, la presentación de las obras de Rafael o Veronese tienden a producir imágenes continuas con la espacialidad del observador, en términos de volumen y profundidad, que por tanto no tienen una organización planimétrica.<sup>5</sup> La misma aparición de la noción de "Quadro" en la crítica y el arte no garantiza que las obras que vemos transfiguradas en objetos portátiles en el museo se comporten como unidades orgánicas, autónomas y definitivas. Todo lo contrario: la obra pictórica en la tradición se entendía en correlación y coexistencia no sólo con elementos arquitectónicos, escultóricos, rituales y mobiliarios en la que está incluida, sino con otros cuerpos de imágenes pintadas, así como en distintas construcciones técnicas y conceptuales. El cuadro en ese universo es por definición un elemento integrado y sumergido en un tejido y texto mayor: un miembro de una comunidad, en lugar de un ser soberano y único.**

Una importante cantidad de las obras que observamos detenidamente en los museos alrededor del mundo son en realidad fragmentos extraídos de la destrucción de conjuntos de imágenes como altares, capillas o palacios. La coordinación de varias imágenes en los conjuntos de las iglesias cristianas permitía la conexión y superposición no sólo de secuencias de escenas, sino de formas de representación heterogéneas y temporalidades divergentes. Por ejemplo, es frecuente que las *predellas* localizadas en la base de un altar tuvieran "el estatuto prácticamente de notas al pie visuales históricas que debían recordarnos eventos que precedían o seguían a aquellos otros eventos que debíamos contemplar como *presentes*."<sup>6</sup> La forma misma en que *Las Meninas* (1656)

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 97, 133.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 135.

painting as a philosophical activity, where such conceptions as the idea of a "composition," "arrangement," or distribution of the internal parts of the painting came to redirect the relationships of elements of the pictorial works toward an interplay that was fundamentally internal to the frame, which ultimately serves to translate an internal or mental image.<sup>8</sup> This new "pictorial machine" operated as the articulation or combination of all the parts in the painting in order to produce a unitary effect.<sup>9</sup> In any case, the emergence of the French idea of the "painting" or *tableau* in the seventeenth century appears, as Puttfarcken insists on underscoring, as a "rupture with previous art and theory." That it was immediately exported to other languages like English, by way of the texts of Lord Shaftesbury, does not take away from the fact that the apparent unity of the "meaning and design" that would henceforth have to define the idea of the easel work depended on the exclusion of the previous conceptions of combination, relationship, or montage in painted images.<sup>10</sup>

In any case, the reign of the painting as a unitary, autonomous object was relatively short. If we follow the consequences of Didi-Huberman's research on the multiplicity of apparatuses, constellations, "reading boxes," collections, and temporary works from the early twentieth century that were opposed to the epistemological and sensuous unity of the painting, we will be able to affirm that the sets of images by artists like Francis Alÿs correspond to a long-term epistemological change. The experience of multiplicity, mobility, provisionality, and reading of the *Atlas of Images*, as part of a "disturbance of the imagination" of the twentieth-century artistic and intellectual avant-garde,<sup>11</sup> actually brought about the dissolution of the formalist and narrative unity of the easel

---

<sup>8</sup> Puttfarcken, *Op. Cit.*, 240, 265.

<sup>9</sup> With regard to the condensation of the work as a "machine" produced by the ensemble or combination of many pieces in a painting, in theorists like Du Fresnoy and De Piles, see Puttfarcken, *Op. Cit.*, 201 ff.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 280.

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 17.

de Diego Velázquez incorporan alusiones al contexto objetivo con que el cuadro se relaciona, como espejos y cortinajes, es indicativo de que incluso en el siglo XVII una pintura no era concebida como un solista huérfano. Como argumentaba Federico Zuccaro en su tratado *Idea de los escultores, pintores y arquitectos* (1607), "a nuestro arte de la pintura pertenecen no sólo la consideración de las cosas pintadas sobre la pared o sobre el lienzo, sino también, la consideración del propio lienzo y de la pared misma, materia de esta forma".<sup>7</sup>

No será sino hasta el siglo XVII, particularmente con el surgimiento de las prácticas y discursos académicos en Francia, cuando artistas como Nicolas Poussin inventan la noción de la pintura como una actividad filosófica, donde concepciones como la idea de una "composición", "distribución" o distribución de las partes internas del cuadro vinieron a redirigir las relaciones de elementos de las obras pictóricas a un juego fundamentalmente interno al marco que, ante todo, traduce una imagen interna o mental.<sup>8</sup> Esta nueva "máquina pictórica" opera como la articulación o combinación de todas las partes en el cuadro para producir un efecto unitario.<sup>9</sup> En cualquier caso, la emergencia de la idea francesa de "cuadro" o *tableau* en el siglo XVII aparece, como Puttfarcken insiste en subrayar, como una "ruptura con el arte y la teoría previos". Que su exportación a otros idiomas como el inglés, por la vía de los textos de Lord Shaftesbury, fuera inmediata no quita que la aparente unidad de "significado y diseño" que en adelante habrá de definir al ideal de la obra de caballete dependa de la exclusión de las concepciones previas de combinación, relación o montaje de las imágenes pintadas.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Citado por Victor I. Stoichita, *La invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, trad. Anna Maria Coderch (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 239.

<sup>8</sup> Puttfarcken, *Op. Cit.*, 240, 265.

<sup>9</sup> Con respecto a la condensación de la obra como "máquina" producida por el ensamble o combinación de muchas piezas en una pintura, de teóricos como Du Fresnoy y De Piles, ver Puttfarcken, *Op. Cit.*, p. 201 ss.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 280.

painting, in order to give way, among other things, to the idea of the work as an operating “table” or a presentation of images, and the “physical support for a labor that can always be corrected, modified, if not begun anew,” on “a surface of transient encounters and positions.”<sup>12</sup> That provisionality and ductility of elements is, of course, the transformation of the visual and cultural object into a space analogous to thought, which functions through tentative groupings and mutating ensembles.<sup>13</sup> In this sense, the contemporary work of art rejects the idea of the unity of style and medium, in order, rather, to aspire to serve as a figure of thought.

### Proposition-expedition

Throughout his entire original career as an architect and, subsequently, as an artist who, among other things, also paints, Francis Alÿs has had a specially trained eye for detecting, thinking about, and activating pictorial works that operate in the form of social crowds, hierarchical and reproductive sets, or circuits of use, physical displacement, or collaborative production. As a thinker who has been pondering and criticizing modernization and its rationalist prejudices, his gaze is constantly attracted by apparently “minor” pictorial genres precisely because he has not adjusted himself to the unitary, formalist and philosophically grandiloquent idea of the easel painting. His sensibility reacts first and foremost with regard to the images that operate in relation to previous sets (or that signal their being torn apart): miniature books, popular copies that suggest a family of images, commercial sign paintings, or votive offerings and predellas that suggest, even to the most superficial observation, that they have been broken off from altars and complex visual groups. Visiting museums with Alÿs allows one to witness his enthusiasm, which is directed precisely at those frequently modest or incomplete objects. Upon observing an isolated predella by Fra Angelico, or a miniature from India,

<sup>12</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 177-180.

**En cualquier caso, el reinado del cuadro como objeto unitario y autónomo fue relativamente corto. Si hemos de seguir las consecuencias de las investigaciones de Didi-Huberman sobre la multiplicidad de aparatos, constelaciones, “cajas de lectura”, colecciones y obras temporales de principios del siglo XX que se opusieron a la unidad epistemológica y sensible del cuadro, podremos constatar que los conjuntos de imágenes de artistas como Francis Alÿs corresponden a un cambio epistemológico de largo plazo. La experiencia de la multiplicidad, movilidad, provisionabilidad y lectura del *Atlas de imágenes*, como parte de una “perturbación de la imaginación” de la vanguardia artística e intelectual del siglo XX<sup>11</sup>, trajo en realidad la disolución de la unidad formalista y narrativa del cuadro de caballete, para abrir, entre otras cosas, sitio a la idea de la obra como “mesa” de operaciones o presentación de imágenes, y el “soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo”, en “una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras.”<sup>12</sup> Esa provisionabilidad y ductilidad de elementos es, por supuesto, la transformación del objeto visual y cultural en un espacio análogo al pensamiento que funciona a través de agrupaciones tentativas y ensamblajes cambiantes.<sup>13</sup> En este sentido, la obra de arte contemporánea rechaza la idea de unidad de estilo y medio, para en cambio aspirar a servir como figura del pensamiento.**

### Proyecto-trayecto

**A lo largo de toda su carrera original de arquitecto y, posteriormente, como artista que, entre otras cosas, también pinta, Francis Alÿs ha tenido un ojo especialmente entrenado para detectar, pensar y activar obras pictóricas que**

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 177-180.

or the albums and series of the paintings of social types and customs by traveling painters who traversed the independent republics of the Americas in the nineteenth century, or pausing to gaze upon the collections of paintings and things at a flea market, it becomes apparent that Alÿs always thinks of images as part of social wholes and provisional groupings, in which meaning appears through reiteration, variation, interruption, and transformation, rather than through formal continuity and cohesion. Thrown into relief by these referents, it also becomes apparent that Alÿs's painting is, as it were, a painting of predellas: a production of visual "footnotes" to a greater whole,<sup>14</sup> which, in this case, is no longer the icon of the altar, but rather the action of a specific project of intervention.

This vocation for crowd works is expressed perfectly in Alÿs's emphasis on installing his projects as sets made up of images, films, objects, work tables and paintings, always denying the self-sufficiency of any one of those isolated materials. Since at least the year 2002, when he installed the documentation, videos and objects related to the massive action *When Faith Moves Mountains* at the former station of Desamparados, in Lima, Peru, Alÿs has been refining a series of apparatuses for presenting his actions, involving the coordination and coexistence of a multitude of media or objects. Frequently situated around a video installation or a video that serves as a central, communicative story, Alÿs displays paintings, diagrams, sculptures, notes, photographs and material gestures that are the fruit or evidence of physical or symbolic actions. By contrast to the notion of the installation as a "total work," Alÿs's presentations are discontinuous, fortuitous, and mutable "texts" that are transformed and revised from one presentation to the next. The complex levity and visual and conceptual agility with which Alÿs relays his projects, ideas and experiences are all-too-eloquent proof of the way in which each painting, annotation, or video appears as part of a provisional society of signs.

---

<sup>14</sup> This is particularly clear in relation to Alÿs's interest in making works that involve collecting or citing, as if he were taking into account the etymological origin of the action of *colligere*, that is, collecting, which is precisely the work of citing. In this regard see Stoichita, *Op. Cit.*, 130.

**operan en forma de enjambres sociales, conjuntos jerárquicos y reproductivos, o circuitos de uso, desplazamiento físico o producción colaborativa. Como un pensador que ha venido criticando y pensando la modernización y sus prejuicios racionalistas, su mirada está constantemente atraída por géneros pictóricos aparentemente "menores" precisamente por no ajustarse a la idea unitaria, compuesta, formalista y filosóficamente grandilocuente del cuadro de caballete. Su sensibilidad reacciona ante todo con respecto a las imágenes que operan en relación con (o señalando el desgarramiento de) conjuntos previos: las miniaturas de libros, las copias populares que sugieren una familia de imágenes, la pintura comercial de rótulos y los cuadros como exvotos o predellas que sugieren, incluso a la observación más superficial, que han sido desgajados de altares y conjuntos visuales complejos. Visitar museos con Alÿs permite atestiguar su entusiasmo vertido precisamente sobre esos objetos frecuentemente modestos e incompletos. Al observar una predella aislada de Fra Angelico, lo mismo que una miniatura de la India, o los álbumes y series de las pinturas de personajes típicos y costumbres de los pintores viajeros que recorrieron las repúblicas independientes de América en el siglo XIX, lo mismo que detenerse a mirar los conjuntos de cuadros y trebejos en el mercado de pulgas, es visible que Alÿs piensa siempre las imágenes como parte de conjuntos sociales y agrupaciones provisionarias, en los que el sentido aparece por reiteración, variación, interrupción y transformación, más que por continuidad y cohesión formal. A contraluz de esos referentes, es también evidente que la pintura de Alÿs es, por decirlo de alguna manera, una pintura de predellas: una producción de "notas al pie"<sup>14</sup> visuales de un conjunto mayor, que en este caso ya no es el ícono del altar, sino la acción de un proyecto de intervención específico.**

---

<sup>14</sup> Esto es particularmente claro en relación con el interés que Alÿs tiene por hacer obras que involucran coleccionar o citar, como si tomara en cuenta que el origen etimológico de la acción de *colligere*, es decir de coleccionar, es precisamente el trabajo de citar. Ver al respecto: Stoichita, *Op. Cit.*, 131.

It is in this sense that Alÿs's painting never appears enthroned as a queen of formalism or a fetish of artistic-ness. Its modest format seems to have been chosen in order to dissuade us from attributing to it the centrality of an icon. It goes from being the pendant (twin and enemy) of his filmic works to following an unknown path. His painting, in other words, is one art *among others*. It is a painting subordinated to a democratic order, as it were, of signs and media, where, at times it may appear as an isolated individual, only to serve later as part of a corporation.

The epistemological and rhetorical roles of Alÿs's paintings and drawings are not standardized, either. In fact, in his recent projects it would seem that the artist has taken on his practice of painting as an exploration of the possibilities of a determined mode of thinking-painting in relation to his projects and films. The set of those modalities of thought in painting forms a practically structural diagram, as systematic as the algebraic operations between the poetic, ethical, aesthetic and political aspects of his social interventions, and the way in which, throughout the decades, many of his works have pursued the complex dialectic between work, art, leisure, and inactivity. They posit a catalogue of ways of relating manually created images to the wide variety of ways of thinking about images offered by the genealogy of the cinematic and photographic media.

When Alÿs, in collaboration with Taiyana Pimentel and I, worked simultaneously on the two shores of the Caribbean Sea in order to unite, with a line of boats stretched across the sea in the manner of a bridge, the opposite shores of Havana and Key West in Florida, in 2006, his drawings and diagrams were rather of an illustrative cast: ways of communicating to collaborators and participants the geometry to be extended atop the geopolitics of the Americas that his utopian bridges were meant to stage. Supported by a stop-motion animation made with clips, Alÿs laid out the figures that would have to be traced by the boats across the sea, like a graphical-geopolitical apparatus overcoming the legal, military, and affective barriers between Cuba and the United States. The clandestine character of the entire action—which, in an ethical complication, was

**Esta vocación por obras enjambre se expresa cabalmente en el énfasis que Alÿs pone en instalar sus proyectos como conjuntos de imágenes, filmes, objetos, mesas de trabajo y pinturas, rehusando siempre la autosuficiencia de cualquiera de esos materiales aislados. Por lo menos desde el año 2002 en que instaló la documentación, videos y objetos relativos a la acción masiva de *Cuando la fe mueve montañas* en la antigua estación de Desamparados en Lima, Perú, Alÿs viene refinando una serie de dispositivos de presentación de sus acciones que involucran la coordinación y convivencia de una multitud de medios u objetos. Frecuentemente situados en torno a una videoinstalación o un video central que sirve como relato central y comunicativo, Alÿs despliega cuadros, diagramas, esculturas, notas, fotografías y gestos materiales que son fruto o constancia de acciones físicas o simbólicas. A diferencia de la noción de la instalación como "obra total", las presentaciones de Alÿs son "textos" discontinuos, aleatorios y cambiantes, que se transforman y revisan de una presentación a otra. La compleja ligereza y agilidad visual y conceptual con que Alÿs relata sus proyectos, ideas y experiencias, prueba de modo por demás elocuente del modo en que cada pintura, anotación o video aparece como parte de una sociedad provisional de signos.**

**Es en este sentido que la pintura de Alÿs nunca aparece entronizada como una reina del formalismo o un fetiche de la artísticidad. Su formato modesto parece escogido para disuadirnos de atribuirle la centralidad de un ícono. Pasa de ser el *pendant* (gemelo y enemigo) de sus obras filmicas, para luego irse a andar por un camino desconocido. Su pintura, en otras palabras, es un arte *entre otros*. Es una pintura subordinada a un orden por así decirlo democrático de signos y medios, donde por momentos puede aparecer como un individuo aislado, para más tarde acudir como parte de una corporación.**

**Los roles tanto epistemológicos como retóricos de los cuadros y dibujos de Alÿs no están tampoco estandarizados. De hecho, en sus proyectos recientes pareciera que el artista ha abordado su práctica de la pintura como una exploración de las posibilidades de un determinado modo**

carried out on each shore of the Caribbean as if the participants didn't understand the symbolic meaning of their acts, as an exercise of geometry and drawings on the sea—agrees with the paucity of fantasy in the work, whose seductive power lay more in the ambivalence and secrecy in which it was produced than in any ulterior poetic development.

Just the opposite came to pass when Alÿs reoriented the continental-bridge-creating initiative in order to try to unite the strait between Morocco and Spain at Gibraltar with two rows of children entering the sea. The long-term mythology that inhabits the interactions and conflicts between the Muslim and Christian shores of the Mediterranean gave way to the Gibraltar action's adopting a very significant number of paintings, drawings, objects and intervened documents. The constant in these bodies of images was the construction of a multiplicity of mythological and narrative presentations of the action, which range from the illustration of possible fantastic children's stories, to oneiric fantasies about the passage of giants crossing continents with steps or serpents, or carrying boats of all kinds on their heads. Playing with images of maps and mobile continents, dragged by bodies and rafts or their fragments, or sketching beings that turn into islands and other geographical markers, Alÿs infused around his bridge at Gibraltar a tale of tales defined by icons reminiscent of ancient miracles. If the image of the main video in the series unconsciously presents a tale reminiscent of the fantasies that led to the mass migration in 1212 traditionally known as the "Children's Crusade" (the march of thousands of children to the coasts of the Mediterranean, impelled by the millenarian hypothesis that their state of grace would enable them to retake the Holy city),<sup>15</sup> the role of Alÿs's paintings is to elaborate other possible mythologies about the displacement of Africans to Europe in recent decades. The invention of a series of icons of the migration (embodied, for example, in the image of a shadow-woman carrying boats under her arms) is accompanied by

---

<sup>15</sup> In this regard, see Steven Runciman, *A History of the Crusades, Volume III: The Kingdom of Acre and the Later Crusades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1951), 139-144.

**de pensar-pintar en relación con sus proyectos y filmes. El conjunto de esas modalidades de pensamiento en pintura forman un diagrama prácticamente estructural, tan sistemático como las operaciones algebraicas entre lo poético, ético, estético y político de sus intervenciones sociales, y la forma en que a lo largo de las décadas muchas de sus obras han perseguido la compleja dialéctica entre trabajo, arte, ocio e inactividad. Plantean un catálogo de modos de relacionar las imágenes creadas manualmente con el abanico de formas de pensar en imágenes que ofrece la genealogía de los medios cinematográficos y fotográficos.**

**Cuando Alÿs, en colaboración con Taiyana Pimentel y quien esto escribe, trabajó simultáneamente en las dos orillas del mar Caribe para unir con una línea de botes tendidos en el mar, a modo de puente, las orillas enfrentadas de La Habana y Cayo Hueso (Key West) en Florida, en 2006, sus dibujos y diagramas eran de corte más bien ilustrativo: modos de comunicar a colaboradores y participantes la geometría extendida sobre la geopolítica de las Américas que sus puentes utópicos querían escenificar. Apoyado en una animación "stop motion" hecha con clips, Alÿs planteó las figuras que los barcos, cruzando el mar, habrían de trazar en el mar, como un dispositivo gráfico-geopolítico venciendo las barreras legales, militares y afectivas entre Cuba y Estados Unidos. El mismo carácter clandestino de la acción entera "que en una complicación ética se realizó en cada orilla del Caribe como si los participantes no entendieran el sentido simbólico de sus actos, como un ejercicio de geometría y dibujos en el mar" coincide con la parquedad de fantasía de la obra, que tenía su poder de seducción más en la ambivalencia y secreto en que fue producida, que en ningún desarrollo poético ulterior.**

**Todo lo contrario vino a ocurrir cuando Alÿs reorientó la iniciativa de crear puentes continentales para querer unir el estrecho entre Marruecos y España en Gibraltar con dos hileras de niños entrando al mar. La mitología de largo plazo que habita las interacciones y conflictos entre las orillas musulmanas y cristianas del Mediterráneo dieron pie a que la acción de Gibraltar prohiciera una cantidad muy**

other paintings, reminiscent of mannerist and Orientalist paintings, which start from the theme of the contemplation of the Mediterranean horizon, scenes that translate the nostalgic force of mannerist and romantic painting into a political meditation on the political and social barriers that keep the excluded peoples of the South from enjoying a better future.

If the *Gibraltar* series has a mythological plot, the artist's solitary battle to find order in chaos in *Tornado* takes drawing and painting as a means of diagrammatic, abstract reflection. Fascinated by the whirlwinds that form during the dry season after the maize harvest in the high regions south of Mexico City, Alÿs proposed to follow these meteorological phenomena, wanting to document the whitish grey eye of the storm at their center. Over the course of the decade that this personal adventure took, it transformed progressively into a meditation on the social crisis of his host country, weighed down by the inequality and violence that the neoliberal project brought to Mexico. Once the so-called "war on drug trafficking," launched by the government of Felipe Calderón in 2006, generated mountains of cadavers numbering over a hundred thousand, and disappeared and displaced persons numbering in the tens of thousands, the act of chasing tornados became a private act of exorcism. Alÿs's work was expressed in the plan in the form of a battle between categories and ideas, turned into paintings, drawings, and collages that contain phrases, categories, and concepts in which the artist considers the social and imaginary space of the South in relation to its situation of permanent crisis. In referring to an act defined by the utopia of a constant frustration, since, in his quest for the elusive center of the *Tornado* the artist offers us the repeated symbolic activity of the utopia of frustration, Alÿs's paintings and drawings function as an analysis of the relationships between art and ethics in the face of a "given situation" of historical contingency. Together they seek to map a territory of anxieties and conflicts, and a reading of the operation of historical forces. Inspired by the diagrammatic form of the tornado itself (the distinction between its silent center and the turbulence of its radius, and defined by an ever-changing periphery in the face of its advances and retreats), those diagrams posit an epic of

significativa de pinturas, dibujos, objetos y documentos intervenidos. La constante de estos cuerpos de imágenes fue la construcción de una multiplicidad de presentaciones mitológicas y narrativas de la acción, que van desde la ilustración de posibles historias fabulosas y cuentos de niños, hasta fantasías oníricas acerca del paso de gigantes atravesando continentes con escaleras y serpientes, o llevando en la cabeza barcos y lanchas de todo tipo. Jugando con imágenes de mapas y continentes móviles, arrastrados por cuerpos y balsas o sus fragmentos, o perfeñando seres que se convierten en islas y otras señales geográficas, Alÿs infundió en torno a su puente de Gibraltar un relato de relatos definido por íconos reminiscentes de milagros antiguos. Si la imagen del video principal de la serie presenta un relato reminiscente, de modo inconsciente, de las fantasías que llevaron en 1212 a la migración en masa que la tradición conoce como "La Cruzada de los Niños" (la marcha de miles de niños a las costas del Mediterráneo impulsados por la hipótesis milenarista de que su estado de gracia les haría recuperar la ciudad Santa),<sup>15</sup> el rol de las pinturas de Alÿs es elaborar otras posibles mitologías acerca del desplazamiento de africanos hacia Europa en las últimas décadas. La invención de una serie de íconos de la migración (encarnados, por ejemplo, por la imagen de una mujer-sombra llevando barcos bajo los brazos) se ve acompañada de otras pinturas, reminiscentes de cuadros costumbristas y orientalistas, que parten del tema de la contemplación del horizonte del Mediterráneo. Escenas que trasladan la fuerza nostálgica de la pintura costumbrista y romántica a la meditación política acerca de las barreras políticas y sociales que impiden a los excluidos del sur el goce de un mejor porvenir.

Si la serie *Gibraltar* tiene una trama mitológica, la batalla solitaria del artista por encontrar orden en el caos en *Tornado* toma al dibujo y la pintura como medio de reflexión diagramático y abstracto. Fascinado con los remolinos que

---

<sup>15</sup> Al respecto ver: Steven Runciman, *A History of the Crusades. Volume III: The Kingdom of Acre and the Later Crusades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1951), 139-144.

ideas. They are the notes emanating from an emotional and physical laboratory consisting of the self-imposed discipline of the artist's action of pursuing and penetrating meteorological phenomena.

That refinement of the uses of the image notwithstanding, it is in the series of paintings coming out of Francis Alÿs's experiences in Afghanistan between 2011 and 2014, when the country was occupied by European powers trying to contain the Taliban insurrection, that the artist threw himself into exploring the possible limits of representation of the pictorial in the era of the instantaneousness of communication and absolute global connectivity. The point to underscore in the series of paintings that the artist produced in Afghanistan is that they subverted the traditional division between abstraction and figuration. The border between those antiquated codes of modern painting appears in Alÿs's pictures as an allusion to the montage and clash of civilizations, codes, and ways of life produced by the military occupation of that country. At the same time, the oscillation between forms of representation and visual codification serves Alÿs to specify the predicament of making art in a situation of martial law, the experience of an apparent fallacy: the obligation to produce a representation that is known, from the first, to be invalid, but that at the same time it would be useless to avoid.

Alÿs's solution consisted in altering the imaginary of the war by means of a detour toward an apparent abstraction, which was, in reality, fastened to an all-too-concrete referent. Firstly, in the series *Color Bars*, Alÿs painted oils that, in diverse framings and color combinations, reproduced versions of the color bars that were used in the mid-twentieth century to calibrate tuning, chromatic values, brightness and contrast on television receivers. Those paintings alluded simultaneously to the insurmountable distance between the stereotypes that have constructed the wars of Iraq and Afghanistan in Western electronic and print media, and the everyday experience of a concrete society and people, as if the artist were hoping that television, as an apparatus of representation, would be able to calibrate its own reception. This is a territory in which the dogmatic interpretation of the prohibition of images among the

**se forman en tiempo de secas tras la cosecha de maíz en las regiones altas del sur de la Ciudad de México, Alÿs se propuso perseguir esos meteoros queriendo registrar el ojo de calma gris blanquecina en su centro. A lo largo de la década que tomó esa aventura personal, se transformó progresivamente en una meditación sobre la crisis social de su país huésped, abrumado por la desigualdad y la violencia que trajo a México el fiasco del proyecto neoliberal. Una vez que la llamada "guerra contra el narcotráfico", lanzada por el gobierno de Felipe Calderón en 2006, arrojó montañas de cadáveres contados en más de cien mil y decenas de miles de desaparecidos y desplazados, la acción de perseguir tornados se convirtió en un acto privado de exorcismo. La obra de Alÿs se expresó en el plano en forma de una batalla de categorías e ideas, vertidas en pinturas, dibujos y collages que contienen frases, categorías y conceptos donde el artista piensa el espacio social e imaginario del sur en relación con su situación de crisis permanente. Al tener como referente un acto definido por la utopía de una constante frustración, pues en su búsqueda del elusivo centro del *Tornado* el artista nos ofrece la actividad simbólica repetida de la utopía de la frustración, las pinturas y dibujos de Alÿs funcionan como un análisis de las relaciones entre arte y ética ante una "situación dada" de la contingencia histórica. En conjunto pretenden mapear un territorio de ansiedades y conflictos, y una lectura de la operación de las fuerzas históricas. Inspiradas en la propia forma diagramática del tornado (la distinción entre su centro silencioso y la turbulencia de su radio, y delimitados por una periferia siempre cambiante ante sus avances y retrocesos), esos diagramas plantean una épica de ideas. Son las notas emanadas de un laboratorio anímico y físico consistente en la disciplina autoimpuesta de la acción del artista de penetrar y perseguir meteoros.**

**No obstante ese refinamiento de los usos de la imagen, es en las series de pinturas emanadas de la experiencia de Francis Alÿs en Afganistán entre 2011 y 2014, cuando ese país estaba ocupado por las potencias europeas tratando de contener la insurrección de los talibanes, que el artista se abocó a explorar los límites posibles de representación de lo**

Taliban led to the destruction of an undetermined number of works of art, images, historical objects, and filmed material—a history that the artist thematized by filming children playing with film reels rolling through the streets of Kabul in the film *REEL-UNREEL* (2011). In that context, Alÿs opted to use a functional decorative pattern that served, for decades, as an emblem of industrial modernity, in order to counterpoise it against the impossible task of representing life in Afghanistan without falling into any kind of Orientalist code.

Beyond its structural beauty, and its conceptual affinity with the traditions of non-figurative visual production in other societies, the color bars occupy Alÿs's pictorial plane as the visibility of a self-censorship, insofar as the color bars indicated the loss of the television signal. On another plane, that diagram serves as a symbol of the obliteration suffered by non-Western societies when they endure a military or colonial occupation. The painting thus appears as a sort of synecdoche of and analogue to a reality that is omnipresent, and which therefore lacks a point of expression: the informational and cultural subordination that the societies of the South jointly suffer in relation to the West as a result of the imaginary, repeated endlessly by the media, of "humanitarian interventions" with which the new phase of global colonization is expressed.

The pendant of that expression of media blindness is the other series that Alÿs produced during his time as a "War Artist" embedded among the occupying British forces. Taking as his point of departure the distinctive signs that diverse English officers wear for effects of tactical recognition, the small emblems of colors and geometrical forms grouped under the generic term trf (Tactical Recognition Flash), Alÿs portrayed the way in which military bodies depend on an abstract pictorial language in order to establish their identities. Those minimalist color bars that Alÿs uses to fill and block the pictorial plane function as a mimetic representation that cancels itself out due to the excessive value of their object. The trf emblems, heirs of medieval heraldry, appear as equivalents of the self-referentiality of the pictorial medium. Like the television color bars, they attest to the way in which the languages of abstract painting have ceased being intransigent challenges to visual convention, in

**pictórico en la era de la instantaneidad de comunicación y absoluta conectividad global. La nota a destacar en las series de pinturas que el artista produjo en Afganistán es haber subvertido la división tradicional entre abstracción y figuración. El borde entre esos códigos anticuados de la pintura moderna aparece en los cuadros de Alÿs como una alusión al montaje y choque de civilizaciones, códigos y modos de vida, que la ocupación militar ha producido en ese país. A la vez la oscilación entre formas de representación y codificación visual sirve a Alÿs para precisar el embrollo de hacer arte en una situación de estado de sitio, la experiencia de un aparente paralogismo: la obligación de producir una representación que se sabe, de entrada, inválida pero que a la vez sería nulo eludir.**

**La solución de Alÿs consistió en alterar el imaginario de la guerra por medio de un rodeo hacia una aparente abstracción, que en realidad era la sujeción a un referente por demás concreto. Primero, en la serie *Barras de color*, Alÿs pintó óleos que en diversos encuadres y combinaciones colorísticas, reproducen versiones de las "barras de color" que a mediados del siglo XX servían para ajustar correctamente tanto la sintonía como los valores cromáticos, los niveles de brillo y contraste del receptor de televisión. Esos cuadros aludían silenciosamente a la distancia insalvable entre los estereotipos que han construido las guerras de Irak y Afganistán en los medios electrónicos e impresos occidentales, y la experiencia cotidiana de una sociedad y pueblo concretos, como si el artista esperara que la televisión como aparato de representación pudiera ajustar su propia recepción. Este es un terreno donde la interpretación dogmática de la prohibición de las imágenes entre los talibanes condujo a la destrucción de una cantidad indeterminada de obras de arte, imágenes, objetos históricos y material fílmico, una historia que el artista tematizó al filmar a niños jugando con bobinas de películas de cine rodando por las calles de Kabul en el filme *REEL-UNREEL* (2011). En ese contexto, Alÿs optó por usar un patrón decorativo funcional que sirvió, por décadas, como emblema de la modernidad industrial, para contraponerlo**

order to be expressions of a social system whose actions and consequences are increasingly anonymous and technical; that is, thoroughly abstract.

Whether in their mythological, analogical, or profoundly ambivalent mimetic-abstract modalities, Alÿs's paintings are, if the irony may be forgiven, a sort of "action painting," not in the sense of the comparison of the pictorial gestures with moments of bodily dance as Harold Rosenberg postulated in his classic article on abstract expressionism in 1952,<sup>16</sup> but rather in relation to the way in which they are also stories structured by a practice that, like his actions, we consume equally as a lived process, figure of thought, and passage in time. In addition to a body of work, they are a parallel activity that reinforces and exceeds its place as the surface and sign contained in each painting. Thus, too, their operation needs to be expressed in a range of forms of exhibition, where the presentation of each of Alÿs's projects requires the presentation of a crowd of images that continuously centralizes and disperses the visual story of an experience.

The result of those modes of presentation is to offer painting as constituting a proposition-expedition within the logic that Alÿs, from very early on, symbolized by walking along the street while letting paint drip from a punctured can. That action, *The Leak* (1995-), which Alÿs has carried out in a variety of locations and variations, endorses in each one of its iterations a conception of painting as an act that is localized and made meaningful by its context; an idea of painting that, indeed, turns it into an art which, far from being untouchable and intangible like a galaxy, becomes but one of the traces left behind by our bodies.

---

<sup>16</sup> Harold Rosenberg, "The American Action Painters (1952)" in *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959), 25.

a la tarea imposible de representar la vida en Afganistán sin caer en alguna clase de código orientalista.

Más allá de su belleza estructural, y su afinidad conceptual con las tradiciones de producción visual no figurativas en otras sociedades, las barras de color ocupan el plano pictórico de Alÿs como la visualidad de una autocensura, eran la señal de la pérdida de la señal de televisión. En otro plano, ese diagrama sirve como símbolo de la obliteración que experimentan las sociedades no occidentales cuando sufren una ocupación militar o colonial. La pintura aparece, así, como una especie de sinécdoque y objeto análogo de una realidad omnipresente y por consiguiente carente de punto de expresión: la subordinación informática y cultural que las sociedades del sur en su conjunto sufren frente a occidente como resultado del imaginario, repetido interminablemente por los medios, de las "intervenciones humanitarias" con que se expresa la nueva fase de colonización global.

El *pendant* de esa expresión de la ceguera mediática es la otra serie que Alÿs produjo en su temporada como "artista de guerra" (*War artist*) incrustado entre las fuerzas británicas de ocupación. Tomando como punto de partida los signos distintivos que los diversos comandos ingleses ostentan para efectos de reconocimiento táctico, los pequeños emblemas de colores y formas geométricas que responden al término genérico de *trf* (*Tactical Recognition Flash*), Alÿs retrató la forma en que los cuerpos bélicos dependen de un lenguaje pictórico abstracto para establecer su identidad. Esas barras de colores minimalistas que Alÿs emplea para llenar y bloquear el plano pictórico funcionan como una representación mimética que se cancela a sí misma en razón del valor excesivo de su objeto. Los emblemas *trf*, herederos de la heráldica medieval, aparecen como equivalentes a la autorreferencialidad del medio pictórico. Como las barras de color de la televisión, testimonian el modo en que los lenguajes de la pintura abstracta han dejado de ser desafíos intransigentes de la convención visual, para ser expresiones de un sistema social cuyas acciones y consecuencias son cada vez más anónimos y técnicos, es decir, cabalmente *abstractos*.



Top / Arriba: Estudio de Francis Alÿs. Ciudad de México / Francis Alÿs' studio. Mexico City, 2011

Páginas 58-59 / Pages 58-59: Sin título (Tánger), estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled (Tangier, 2007), Study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 25.6 x 16 x 1.5 cm, 2007

Ya sea en sus modalidades mitológicas, analógicas o de una profunda ambivalencia mimético-abstracta, las pinturas de Alÿs son, valga la ironía, una especie de "pintura acción". No en el sentido de la equiparación de los gestos pictóricos con momentos de danza corporal como Harold Rosenberg postuló en su clásico artículo sobre el expresionismo abstracto en 1952,<sup>16</sup> sino en relación con el modo en que son también relatos estructurados por una práctica que, como sus acciones, consumimos tanto como proceso vivido, figura del pensamiento, y recorrido en el tiempo. Además de un cuerpo de obra, son una actividad paralela que refuerza y excede su lugar como superficie y signo contenido en cada cuadro. De ahí también que su operación requiera expresarse en una gama de formas de exhibición donde la presentación de cada proyecto de Alÿs requiere la presentación de un enjambre de imágenes, que continuamente centraliza y dispersa el relato visual de una experiencia.

El resultado de esos modos de presentación es ofrecer la pintura como integrante de un constante recorrido (un proyecto-trayecto) dentro de la lógica que desde muy temprano Alÿs simbolizó caminando por la calle dejando escurrir pintura desde una lata horadada. Esa acción, *The Leak* (1995-) que Alÿs viene realizando en una diversidad de escenarios y variantes, refrenda en cada una de sus iteraciones una concepción de la pintura como un acto localizado y significado por el contexto. Idea del pintar que, en efecto, hace de ella un arte que lejos de ser intocable e intangible como una galaxia, lo convierte en uno de los rastros que traza nuestro cuerpo.

---

<sup>16</sup> Harold Rosenberg, "The American Action Painters" (1952) en: *The Tradition of the New* (Nueva York: Horizon Press Inc., 1959), 25.



Francis Alÿs

## The Logbook of Gibraltar (2005-2009)

---

1994

*Turista*  
Mexico City

Offering my services as a tourist standing along a line of carpenters and plumbers. Oscillating between work and leisure, between observing and interfering. Standing on the fence.



Francis Alÿs

## Bitácora de Gibraltar (2005-2009)

---

1994

*Turista*  
Ciudad de México

**Ofreciendo mis servicios como turista, al lado de una fila de carpinteros y plomeros. Oscilando entre el trabajo y el ocio, entre observar e interferir. De pie junto a la cerca.**

---

1997

*The Loop*  
Cuenca del Pacífico

**Travesía por el mundo de Tijuana, México, a San Diego, California, para evitar cruzar la frontera entre Estados Unidos y México. El ridículo como medio para permanecer ambivalente ante una postura política.**

Página opuesta / Opposite page: *Turista*, Ciudad de México, documentación fotográfica de una acción / *Tourist*, Mexico City, photographic documentation of an action, 1994.  
Foto / Photo: Enrique Huerta

---

1997

*The Loop*  
Pacific Rim

Circumnavigation of the globe from Tijuana, Mexico, to San Diego, California, to avoid crossing the border between the USA and Mexico. Ridicule as a means to remain ambivalent toward a political stance.

---

2002

*When Faith Moves Mountains*  
Lima, Peru

The mechanics of the displacement of a dune oscillate between the poetical and the political. Translating social tensions into narratives that could intervene in the imaginary landscape of a place. Walking on a tightrope between action and fiction.

---

2004

*The Green Line*  
Jerusalem

Carrying a leaking can of green paint along the "Green Line" traced during the ceasefire between Israeli forces and the Arab Legion in 1948. Questioning the relevance of a poetical act in a situation going through a state of political, military and confessional crisis/reaching a stage where it is no longer possible to hide behind poetic license.

**Página opuesta / Opposite page:** *Cuando la fe mueve montañas / When Faith Moves Mountains*, Lima, 2002. En colaboración con / In collaboration with **Rafael Ortega y / and Cuauhtémoc Medina**. Documentación fotográfica de una acción / Photographic documentation of an action. Foto / Photo: **Francis Alÿs**





---

**2002**

*Cuando la fe mueve montañas*

Lima, Perú

La mecánica de desplazamiento de una duna oscila entre lo poético y lo político. Convirtiendo las tensiones sociales en narrativas que podrían afectar el paisaje imaginario de un lugar. Caminando en la cuerda floja entre la acción y la ficción.

---

**2004**

*La línea verde*

Jerusalén

Paseando una lata que escurre pintura verde a lo largo de la "Línea verde" trazada durante el cese al fuego entre las fuerzas israelíes y la Legión Árabe en 1948. Cuestionando la pertinencia del acto poético en una situación que atraviesa por un estado de crisis política, militar y confesional / llegando a una etapa en la que ya no es posible esconderse detrás de la licencia poética.

Página opuesta / Opposite page: *La línea verde* / *The Green Line*, Jerusalem, 2004.  
Documentación fotográfica de una acción / Photographic documentation of an action.  
Foto / Photo: Rachel Leah Jones



*Pie Seco* (Díptico Parte 1), óleo y encáustica sobre tela sobre madera / *Pie Seco* (Diptych Part 1), oil and encaustic on canvas on wood, 26.2 x 19.3 x 2.5 cm, 2006

*Pie Mojado* (Díptico Parte 2), óleo y encáustica sobre tela sobre madera / *Pie Mojado* (Diptych Part 2), oil and encaustic on canvas on wood, 26.2 x 19.3 x 2.5 cm, 2006

2005

Cayo Hueso, Florida/La Habana, Cuba

Los proyectos no salen de la nada. Uno no se despierta una mañana pensando: *"Mañana cruzaré la ciudad empujando un bloque de hielo"* o *"La próxima semana invitaré a cientos de voluntarios a mover una duna algunos centímetros"*.

La "chispa" que inspiró el proyecto *Puente* fue un artículo que leí en *El País* en el otoño de 2005. En él se hablaba de una disputa legal entre los migrantes cubanos y las autoridades de inmigración de Estados Unidos, que surgió cuando un grupo de *balseros* cubanos fue interceptado por un buque patrulla de la Guardia Costera estadounidense mientras desembarcaban en el continente norteamericano. En vista de que un gran número de cubanos intentan cruzar el Golfo de México para emigrar a Estados Unidos todos los meses, la noticia *per se* no podría haber justificado un artículo en un periódico europeo. Pero en este caso había un giro interesante: los migrantes habían desembarcado en uno de los numerosos puentes que unen los cabos del sur de la península de Florida. El suceso tiene que examinarse a la luz de lo que comúnmente se conoce como *"la ley del pie seco y del pie mojado"*. Esta política se refiere a un "trato" establecido por la administración de Jimmy Carter en la época del episodio del éxodo del Mariel en 1980, cuando más de 100,000 cubanos emigraron en masa a Estados Unidos en el transcurso de tan sólo unos meses. *"Pie seco"* aplica cuando los migrantes cubanos son interceptados después de haber pisado tierra estadounidense = automáticamente se les otorga el derecho legal de quedarse, mientras que *"pie mojado"* aplica cuando los atrapan frente a la costa y en el mar = son repatriados de inmediato a Cuba. Como los migrantes del artículo habían sido interceptados en un puente, la pregunta era: ¿cómo debe considerarse un puente: "tierra" o "mar"? (Por cierto, los *balseros* de esta historia lograron, tras una larga batalla legal, que se les otorgara la residencia en Estados Unidos.)

Key West, Florida/Havana, Cuba

Projects don't come out of the blue. You don't wake up one morning thinking: "*tomorrow I will cross the city pushing a block of ice*" or "*next week I'll invite hundreds of volunteers to move a sand dune a few centimeters*" ...

The "spark" for the *Bridge* projects was an article I read in *El Pais* in the fall of 2005. The piece was reporting on a legal dispute between Cuban migrants and the US immigration authorities when a group of *balseros*—Cuban boatpeople—was intercepted by a US Coast Guard Patrol while they were disembarking on the North American continent. As a large numbers of Cubans attempt to cross the Gulf of Mexico to migrate to the USA every month, the story *per se* would not have justified an article in a European newspaper. But in this case there was a twist: the migrants had disembarked on one of the many bridges that link the keys of Florida's southern peninsula. The event has to be examined in the light of what's commonly known as "*La ley del pie seco y del pie mojado*." This "*wet feet-dry feet*" policy refers to a "deal" settled by Jimmy Carter's administration at the time of the Mariel boatlift episode in 1980, when over 100,000 Cubans mass emigrated to the US over the span of just a few months. "*Dry foot*" applies when Cuban migrants get intercepted after having stepped on US land = they are automatically granted legal right to remain, whereas "*wet foot*" applies when they are caught off shore and on the sea = they are immediately repatriated to Cuba. As the migrants of the article were caught on a bridge, the question was: should a bridge be considered "land" or "sea"? (For your information, the *balseros* of this story were eventually granted US residency after a long legal battle)

Around the same time, I saw a survey of Robert Smithson's work at the Whitney Museum. Walking around the exhibition, I was intrigued to read that his most ambitious projects had not been produced in response to biennale or museum invitations, but were the results of his own initiative. With

Más o menos por la misma época, vi una retrospectiva del trabajo de Robert Smithson en el Whitney Museum. Al recorrer la exposición, me intrigó leer que sus proyectos más ambiciosos no habían sido producidos en respuesta a invitaciones de bienales o museos, sino que eran producto de su propia iniciativa. Con la actual plétora de comisiones y otras invitaciones de *sitio-específico* fue bueno que me recordaran que cuando algo tiene que exponerse, no hay tiempo que perder.

Por casualidad, poco después de mi visita a Nueva York, tuve que ir a Miami a instalar un video para una exposición grupal organizada por la curadora cubana-mexicana Taiyana Pimentel. Debido a que instalar significa básicamente pasar mucho tiempo esperando, tuve la oportunidad de descubrir el barrio *gusano* (expatriados cubanos) cercano de Little Havana.

La convergencia de estos tres sucesos en un período muy corto dio forma a una idea que empecé a estudiar con la curadora cubana-mexicana Taiyana Pimentel (el curador mexicano Cuauhtémoc Medina se nos uniría poco después). La trama que tenía en mente era muy sencilla: crear la ilusión de un puente flotante entre Florida y Cuba con una cadena de barcos yendo de un horizonte al otro a través del Golfo de México.

Cuando el proyecto ya estaba muy avanzado, recordé que había visto una imagen de un puente flotante en una pintura de Cándido López en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires en abril de 2005.

the present plethora of commissions and other *site-specific* invitations, it was good to be reminded that when something has to be exposed, there is no time to lose.

Incidentally, soon after my New York visit, I had to be in Miami to install a video for a group show organized by Cuban-Mexican curator Taiyana Pimentel. As installing basically means spending lots of time waiting, it gave me the opportunity to discover the nearby *gusano* (ex-pat Cuban) neighborhood of Little Havana.

The convergence of those three events over a short period of time shaped an idea that I started discussing with Cuban-Mexican curator Taiyana Pimentel (Mexican curator Cuauhtémoc Medina would join us soon after). The plot I had in mind was very simple: to create the illusion of a floating bridge between Florida and Cuba with a chain of boats going from horizon to horizon across the Gulf of Mexico.

Much later into the project I would eventually remember that I had seen an image of a floating bridge in a painting by Cándido López at the Museo Histórico Nacional in Buenos Aires in April 2005.



Página opuesta / Opposite page: *Bridge/Puente*, Santa Fe, La Habana / Havana. Documentación fotográfica de una acción / Photographic documentation of an action, 2006

Página 72 / Page 72: *Efímera para Bridge/Puente*. Mapa / Ephemera for *Bridge/Puente*. Map



## EPISODIO 1

### *Bridge/Puente*

Cayo Hueso, Florida/La Habana, Cuba

29 de marzo de 2006

### **Antes del evento**

—  
**2005**

Noviembre, Barra de Coyuca, Pacífico, México

Ensayo (1) de puente flotante con barcos pesqueros de la comunidad local.

—  
**2005**

3 de diciembre, Cayo Hueso

Primer viaje de reconocimiento a Florida.

*Cuauhtémoc: Camino de Miami a Cayo Hueso nos topamos con una imagen reveladora: varios de los puentes que conectaban los diferentes cabos estaban trancos y no conducían a ninguna parte. Cayo Hueso era, en sí mismo, una especie de puente roto: "el final del camino" de Estados Unidos te lleva a una comunidad de casas rodantes y bases militares. El único indicio de la proximidad de Cuba era la enorme cantidad de antenas y satélites escudriñando e interfiriendo las ondas radiofónicas de la isla. Florida termina en una especie de pesadilla constructivista de equipo de detección militar.*

—  
**2006**

5 de enero, La Habana

Primer viaje de reconocimiento a Cuba.

## EPISODE 1

*Bridge/Puente*

Key West, Florida/Havana, Cuba

March 29, 2006

### Before the Event

---

**2005**

November, Barra de Coyuca, Pacific, Mexico

Trial (1) of floating bridge with fishing boats from the local community.

---

**2005**

December 3, Key West

First scouting trip to Florida.

Cuauhtémoc: *On the way from Miami to Key West we were faced with a revelatory image: several of the bridges connecting the different keys were actually cut, leading to nowhere. Key West itself was somewhat of a broken bridge: "the end of the road" of America takes you to a community of trailer parks and military bases. The only suggestion of Cuba's proximity was the enormous amount of antennas and satellites scanning and interfering with the island's airwaves. Florida ends in a sort of constructivist nightmare of military detection equipment.*

---

**2006**

January 5, Havana

First scouting trip to Cuba.



Sin título, estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled, study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 18.2 x 24.5 x 2 cm, 2007



*Taiyana: Un puente te permite seguir adelante, pero no quedarte; tiene que ver más con el desplazamiento que con la permanencia.*

Los ingredientes empiezan a acomodarse. Tenemos:

Una trama: dos líneas de barcos entran al mar, en dirección perpendicular a la costa, y se encuentran metafóricamente en el horizonte para crear la ilusión de un puente.

Un lugar: Cuba y Florida, una frente a la otra, a ambos lados del Golfo de México.

Los protagonistas: las comunidades pesqueras de La Habana y los dueños de los yates privados de Cayo Hueso, Florida.

Una ocasión: la semana inaugural de la IX Bienal de La Habana en abril de 2006. Queríamos producir el evento del puente flotante durante el lapso que duraban las ceremonias inaugurales de la Bienal, porque las autoridades locales muestran una permisividad excepcional con los eventos públicos montados durante esa semana especial.

---

**2006**

16 de febrero, La Habana

Segunda visita a Cuba.

Tratando de conseguir permisos y reuniones con las tres principales comunidades pesqueras de La Habana: Jaimanitas, Santa Fe y Baracoa.

Francis: *¿Y cómo es la vida por aquí?*

Pescador anciano: *Como en todas partes, con quejas... con problemas políticos... Como en cualquier otra parte del mundo. He caminado mucho. Aquí el mar es algo maravilloso, pero si me llevan a una montaña, me encantarán las montañas, y si me llevan a un río, pescaré en el río... Uno tiene que sonreírle a la vida y no buscarse problemas; esos vienen solos...*

Página opuesta / Opposite page: Estudio para *Le Juif Errant*, Fotocopia en blanco y negro / Study for *Le Juif Errant*, black-and-white photocopy, 29.5 x 38.5 cm, 2007-8

Taiyana: *A bridge allows you to move on but not to stay. It's about displacement rather than about permanence.*

The ingredients are falling into place. We have:

A plot: Two lines of boats enter the sea perpendicular to the coast and meet metaphorically on the horizon to create the illusion of a bridge.

A location: Cuba and Florida facing each other across the Gulf of Mexico.

The protagonists: The fishing communities of Havana and the private boat owners of Key West, Florida.

An occasion: The opening week of the IX Havana Biennale in April 2006. We wanted to produce the floating bridge event during the window of time provided by the opening

Cayo Hueso, Florida, Documentación fotográfica de una acción / Key West, Florida, photographic documentation of an action, 2006



Bridge/Puente, Santa Fe, La Habana, documentación fotográfica de una acción / Santa Fe, Havana, photographic documentation of an action, 2006

**2006**

**15 de marzo, Cayo Hueso**

**Segunda visita a Florida. Aterrizamos el proyecto con Cuauhtémoc y Peter, nos reunimos con los coordinadores marinos Denise y Dave, seleccionamos el lugar del evento y solicitamos a los propietarios locales de los barcos que participen.**

**Cuauhtémoc: *Esta es la playa de Cayo Hueso. Exactamente en esa dirección, hacia el sur, está Cuba y nuestro puente irá directamente desde aquí, que es el lugar más al sur de Estados Unidos, hacia la isla, que está del otro lado; y Francis, que está del otro lado, vendrá hacia nosotros en una especie de búsqueda; las dos filas tendrán que encontrarse en el horizonte.***

ceremonies of the Biennale because the local authorities show an exceptional permissiveness for public events staged during that special week.

2006

February 16, Havana

Second visit to Cuba.

Chasing permits and meetings with the three main fishing communities of Havana: Jaimanitas, Santa Fe and Baracoa.

Francis: *And what's life like around here?*

Old fisherman: *Like everywhere else, with complaints... with political problems... Like in any other part of the world. I've walked a lot. Here the sea is something wonderful, but if you take me to a mountain, I will love the mountains, and if you take me to a river, I'll fish in the river... One has to smile to life, don't look for problems, they come on their own...*

2006

March 15, Key West

Second visit to Florida. Landing on the project with Cuauhtémoc and Peter, meeting with marine coordinators Denise and Dave, selecting the event's location and soliciting local boat owners to participate.

Cuauhtémoc: *This is the beach of Key West. Exactly in that direction—to the south—is Cuba and our bridge will go directly from here, which is the southernmost point of the United States, toward the island that is on the other side; and Francis, who is on the other side, will come toward us and in a sort of search the two lines will want to meet each other on the horizon.*

Página opuesta / Opposite page: Efímera para *Bridge/Puente*, recortes de prensa / Ephemera for *Bridge/Puente*, press clipping, 29 x 19.2 cm

## Pateras de lujo en Cancún

### Un centenar de balseros cubanos intenta cada semana alcanzar EEUU a través de la turística ciudad mexicana

MEXICO: Atrapar el Estrecho de Florida sigue siendo la ruta preferida por los balseros para alcanzar los Estados Unidos.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.

La existencia de varias rutas secretas para cruzar el Estrecho de Florida entre la isla y la península de Yucatán, descubiertas por 126 milímetros (127 milímetros). Los investigadores reportaron al menos tres rutas secretas que conectan la isla con la península de Yucatán. Los investigadores reportaron al menos tres rutas secretas que conectan la isla con la península de Yucatán.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.



Un grupo de cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.



Mapa del Golfo de México. El mapa muestra la ruta que los cubanos utilizan para cruzar el Estrecho de Florida y llegar a Estados Unidos.

El canal de Yucatán es el más profundo y ancho de la zona. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.

Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos. Los cubanos que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos siguen siendo la mayoría de los que intentan cruzar el Estrecho de Florida para ir a Estados Unidos.



Sin título, estudio para *Bridge/Puente*, óleo y papel albanene sobre tela sobre madera / Untitled, Study for *Bridge/Puente*. oil and tracing paper on canvas on wood, 28.7 x 35.2 x 2 cm, 2006

—  
**2006**

18 de marzo de 2006, La Habana

Llegada de Taiyana.

—  
**2006**

19 de marzo, Cayo Hueso

Llegada de Cuauhtémoc, Amy y Peter.

—  
**2006**

22 de marzo, La Habana

Llegada de Francis.

**Panchito:** *¡Movilizar 100 barcos en Cuba! Es la primera vez que eso sucede en la historia de la Revolución.*

**Alderete:** *1000 balsas con los balseros, sí... Pero 1000 barcos, no.*

**Panchito:** *Los cubanos vigilan el mundo desde Miami, es su frontera. Todos tienen un primo ahí.*

—  
**2006**

24 de marzo, La Habana

Reuniones en Baracoa, Jaimanitas y Santa Fe.

**Taiyana:** *Miren, Francis Alÿs es el artista, el que concibió lo que vamos a hacer. Yo soy cubana, soy curadora y estoy trabajando como la curadora de arte de este proyecto. La idea que queremos desarrollar es una coreografía de barcos formando figuras geométricas en el mar, con las comunidades pesqueras de Baracoa, Jaimanitas y Santa Fe.*

---

2006

March 18, Havana

Arrival of Taiyana.

---

2006

March 19, Key West

Arrival of Cuauhtémoc, Amy and Peter.

---

2006

March 22, Havana

Arrival of Francis.

Panchito: *To mobilize 100 boats in Cuba, it's the first time it has happened in the history of the Revolution.*

Alderete: *1,000 rafts with the boat people, yes.... But 1,000 boats, no.*

Panchito: *Cubans watch the world from Miami; it's their border. They all have a cousin there.*

---

2006

March 24, Havana

Meetings in Baracoa, Jaimanitas and Santa Fe.

Taiyana: *Look, Francis Alÿs is the artist, the one who conceived what we are going to do. I am Cuban, I am a curator and I am working as the art curator of this project. The idea we want to develop is a choreography of boats forming geometric figures on the sea, with the fishing communities of Baracoa and Jaimanitas and Santa Fe.*

---

2006

25 de marzo, La Habana

Ensayo con una docena de barcos en la bahía del antiguo Casino de Santa Fe.

Taiyana: *No es una escultura, es un evento.*

Francis: *Es el retrato de una comunidad.*

Miguelito: *Hay un momento en que hay que caminar sobre el agua.*

Ramón: *Una rara hazaña.*

Miguelito: *Algo insólito...*

---

2006

26 de marzo, Cayo Hueso

Llegada de Julien y el equipo de filmación.

Cuauhtémoc: *Todos los cubanos vienen aquí a añorar su país. Miran el horizonte y ven la barba de Fidel. Ese es verdaderamente el punto más al sur de Estados Unidos, y es militar. Uno de los últimos vestigios de la Guerra Fría.*

Dave: *A pesar de la caída del Muro...*

Cuauhtémoc: *Sé que es un poco tropical, pero hay una guerra fría aquí...*

Dave: *Entonces, ¿la invasión de la Bahía de Cochinos en 62 partió de aquí, supongo?*

Cuauhtémoc: *Sí... Es la combinación perfecta: clima cálido con guerra fría... Una historia de amor perfecta.*



—  
**2006**

March 25, Havana

Trial with a dozen boats in the bay of the former Casino of Santa Fe.

Taiyana: *It's not a sculpture: it's an event.*

Francis: *It's the portrait of a community.*

Miguelito: *There is a moment of walking on water.*

Ramón: *A rare feat.*

Miguelito: *Something unheard of...*

*Bridge/Puente, Santa Fe, La Habana, documentación fotográfica de una acción / Santa Fe, Havana, photographic documentation of an action, 2006*



—  
**2006**

26 de marzo, La Habana

**3a IX Bienal de La Habana se inaugura mientras un frente frío (tormenta tropical) entra en la ciudad.**

**Miguel: *Del otro lado está el enemigo.***

—  
**2006**

**27 de marzo, La Habana: El frente frío perdura y nos obliga a posponer el evento en los dos lados.**

***De horizonte a horizonte.***

*Bridge/Puente, Cayo Hueso, Florida, documentación fotográfica de una acción / Key West, Florida, photographic documentation of an action, 2006*



---

2006

March 26, Key West

Arrival of Julien and the film crew.

Cuauhtémoc: *All the Cubans come here to long for their country. They look at the horizon, and they see the beard of Fidel. That's truly the southernmost point of USA. That's military. One of the last remnants of the Cold War.*

Dave: *Even though the Wall fell...*

Cuauhtémoc: *I know it's a bit tropical, but there is a cold war here...*

Dave: *So the invasion of Pigs Bay in '62 was launched from here, I guess?*

Cuauhtémoc: *Yes...It's the perfect combination, warm weather with cold war... A perfect love story.*

---

2006

March 26, Havana

The IX Havana Biennale opens while a *frente frío* (tropical storm) enters the city.

Miguel: *Del otro lado está el enemigo.*

---

2006

March 27, Havana

The *frente frío* perseveres and forces us to postpone the event on both sides.

*Horizon to horizon*

When does a line of boats become a bridge? How many boats does it take to create the illusion of a bridge?

¿Cuándo una línea de barcos se convierte en un puente?  
¿Cuántos barcos se necesitan para crear la ilusión de un puente?

–Suficientes barcos para demostrar el deseo de cada comunidad por un puente.

–Suficientes barcos para crear la ilusión de que las filas de barcos se encuentran en el horizonte (es un concepto relativo que depende de la altura del punto de vista de cada uno).

–Las filas de barcos simplemente tienen que ser suficientemente largas para transportar la imaginación del espectador a través del Golfo hasta la otra costa. Calculamos que necesitaríamos alrededor de 100 barcos en cada orilla.

---

2006

28 de marzo, La Habana

Fin del frente frío.

**El evento**

---

2006

29 de marzo, La Habana / Cayo Hueso

*Bridge/Puente*

El 29 de marzo de 2006 se invita a las comunidades pesqueras de La Habana y Cayo Hueso a alinear sus barcos para formar un puente flotante entre Estados Unidos y Cuba. Las dos líneas saldrán de orillas opuestas hacia el mismo horizonte para crear la ilusión de un puente.

6:25 am: amanecer.

6:30 am: el equipo de filmación llega a la locación.

7:00 am: los barcos salen de sus respectivas bases hacia la locación (*la convocatoria*).

7:30 am: escena introductoria con el mar vacío y la costa del "otro lado" apareciendo en el fondo (*el contexto*).



Sin título, estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled, study for *Don't Cross the River Before You Get to the Bridge*, oil on canvas on wood, 21.7 x 17.7 x 1.5 cm, 2007



Sin título, estudio para *Bridge/Puente*, óleo y encáustica sobre madera / Study for *Bridge/Puente*, oil and encaustic on wood, 19.9 x 15.1 x 2 cm, 2006

**8:00 am:** los barcos llegan a la locación y toman su posición a la izquierda y a la derecha.

**8:20 am:** los barcos se unen a la línea como una cremallera: con un barco tras otro (*la reunión*).

**9:20 am:** se forma la línea (*el puente*).

**9:40 am:** los participantes caminan de un barco a otro (*el cruce*).

**10:15 am:** los barcos abandonan la línea en todas las direcciones posibles (*la dispersión*).

**11:00 am:** escena final con el mar vacío (*no pasó nada*).

**11:30 am:** clausura del evento.

**Francis:** *¿Listo?*

**Cuahtémoc:** *Ready?*



Estudio para *Bridge/Puente* (detalle), lápiz y óleo sobre papel albanene / Study for *Bridge/Puente* (detail), pencil and oil on tracing paper, 30.3 x 35.5 cm, 2006

Francis: *Van 49, 50, 51 barcos...*

Cuauhtémoc: *We have 35.*

Francis: *We are counter light.*

Cuauhtémoc: *We have the sun in the face.*

Francis: *The sky is clear, you?*

Intercambio telefónico durante la acción  
entre Cayo Hueso y La Habana

## Después del evento

**2006**

30 de marzo, La Habana

*Alderete: Somos dos personas. Una le da a la otra una bofetada y ya, rompimos el diálogo. Quiere decir que tú y yo no vamos a dialogar nada, o procesar nada, y no vamos a ponernos de acuerdo. Tiene que haber una tercera persona que hable por los dos. Y eso hace que los dos estemos de acuerdo en decidir algo. Tiene que haber una persona - y yo creo que son los artistas -que él es el que puede ser esa tercera persona... que pueden crear un diálogo... que pueden suavizar primero las tensiones políticas entre los dos países para después haber un diálogo.*

*Hay los que saben.*

*Hay los que no saben.*

*Hay los que no saben pero sospechan.*

*Hay los que sospechan pero no quieren saber.*

*Y está el que sabemos.*

**2006**

Abril, México

El engaño.

Desde el principio entendimos que la tensa geopolítica entre las dos regiones dificultaría que un evento tuviera lugar

- Enough boats to show the desire of each community for a bridge to happen.
- Enough boats to create the illusion that the line of boats is meeting at the horizon (which is a relative concept that depends on the height of one's viewpoint).
- The lines of boats simply have to be long enough so that they carry the imagination of the viewer all the way across the Gulf to the other coast. We figured that this would take around 100 boats leaving from each opposite shore.

—  
**2006**

March 28, Havana

End of the *frente frío*.

### The Event

—  
**2006**

March 29, Havana/Key West

*Bridge/Puente*

On March 29, 2006, the fishing communities of Havana and Key West are invited to line up boats to send out a floating bridge between the United States and Cuba. The two lines will head from opposite shores toward the same horizon to create the illusion of a bridge.

6:25 am: sunrise

6:30 am: film crew arrives on location

7:00 am: boats leave their respective bases and move toward location (*the call*)

7:30 am: opening scene with empty sea and the coast of "the other side" appearing in the background (*the context*)

8:00 am: the boats arrive in location and arrange themselves left and right



Estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo y lápiz sobre papel albanene / Study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil and pencil on tracing paper, 28.6 x 34.9 cm, 2006

8:20 am: the boats join the line like a zipper: with one boat after another (*the meeting*)  
9:20 am: the line is formed (*the bridge*)  
9:40 am: participants walk from one boat to another (*the crossing*)  
10:15 am: the boats leave the line in all possible directions (*the dispersion*)  
11:00 am: closure scene with empty sea (*no paso nada*)  
11:30 am: wrap of the event

Francis: *Listo?*

Cuauhtémoc: *Ready?*

Francis: *van 49, 50, 51 barcos...*

Cuauhtémoc: *we have 35*

Francis: *we are counter light*

Cuauhtémoc: *we have the sun in the face*

Francis: *the sky is clear, you?*

Exchange via mobile phones during the  
action between Key West and Havana

## After the Event

—  
2006

March 30, Havana

Alderete: *We are two people. One gives the other a slap in the face and that's it, we broke the dialogue. That means that you and I won't be able to discuss anything, or process anything, nor will we agree on anything. There has to be a third person who speaks for the two of us. And who can makes us agree on deciding something. There has to be someone, and I believe it should be the artist, who can be that third person, who can create a dialogue, who can soften the political tensions between the two countries so there can be a dialogue afterwards.*

*Hay los que saben.*

*Hay los que no saben.*

*Hay los que no saben pero sospechan.*

en aguas cubanas bajo el régimen castrista. Para mejorar las probabilidades del proyecto, decidimos —no sin debate— ocultar nuestro discurso crítico bajo el disfraz de un ejercicio formal. No hablaremos de puente flotante sino más bien de “figuras geométricas en el mar”, de “ballet acuático”, mientras aludíamos al Land Art y a la escultura minimalista. Además, como no podíamos correr el riesgo de una filtración entre las dos comunidades, no se informó a ninguno de los dos lados del intento paralelo que tendría lugar simultáneamente en el otro lado del Golfo.

En consecuencia, tuvimos que mantener todo el proyecto en secreto y, en cierto sentido, engañamos a los participantes para protegerlos de las consecuencias de su participación y de nuestro discurso. Así que ahí estábamos en total autocontradicción: queríamos que el puente flotante fuera una imagen del diálogo entre dos comunidades sometidas a gobiernos que estaban (ab)usando de la geopolítica para desviar la atención pública de sus respectivos problemas internos. Pero para que el proyecto *Puente* pudiera realizarse tuvimos que valernos de una táctica similar: tuvimos que mentir y simular. Sin embargo, para entonces ya no podíamos detener la inercia de lo que habíamos comenzado: las expectativas que el proyecto había suscitado estaban impulsando inexorablemente las cosas.

Gerardo Mosquera: *Todo acto de subversión tiene un componente necesario de engaño.*

Francis: *De los demás y de uno mismo. Más vale pedir perdón que pedir permiso.*

La Habana, Febrero 2006

A medida que pasábamos más tiempo con las comunidades pesqueras, la complicidad fue aumentando. Muy pronto, estábamos demasiado ocupados tratando de resolver todo tipo de problemas logísticos y rivalidades entre las diferentes comunidades como para darnos cuenta de que nuestro discurso crítico original estaba siendo sustituido subrepticamente por una obsesión colectiva por hacer “el proyecto” realidad.

*Hay los que sospechan pero no quieren saber.  
Y está el que sabemos.*

**2006**

April, Mexico

*El engaño, The deception.*

From the beginning we knew that the tense geopolitics between the two regions would make it difficult for an event to take place on Cuban waters under Castro's regime. In order to improve the project's chances, we decided—not without debate—to hide our critical discourse under the guise of a formal exercise. We would make no mention of a floating bridge but instead talk of "geometrical figures on the sea", of "aquatic ballet" while making references to Land Art and Minimal Sculpture. And as we could not take any risk of a leak between the two communities, neither side was informed of the parallel attempt that would take place simultaneously on the other side of the Gulf.

As a result we had to maintain the overall project at a level of secrecy and in a way we fooled the participants to protect them from the consequences of their performance and of our discourse. So there we were in complete self-contradiction: the floating bridge wanted to be an image of dialogue in between two communities subjected to governments that were (ab)using geopolitics to divert public attention from their respective internal problems. But to make the Bridge project happen we had to use a similar tactic: we had to lie and bluff. However, by then we could no longer stop the rolling inertia of what we had started: the expectations that the project had provoked were inexorably pushing things ahead.

Gerardo Mosquera: *Every act of subversion has a necessary component of deception.*

Francis: *Of the others and of oneself. Es más fácil pedir perdón que pedir permiso. It's easier to ask for pardon than for permission.*

Havana, February 2006



Estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, lápiz y óleo sobre papel albanene / Study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, pencil and oil on tracing paper, 22.7 x 30.2 cm, 2007

As we spent more time with the fishing communities, complexity grew. Sooner rather than later, we found ourselves all too busy trying to resolve all sorts of logistical problems and rivalries between the different communities to even notice that our original critical discourse was surreptitiously being replaced by a collective obsession to just make “it” happen.

---

2006

May, Mexico

*A bridge over troubled water.*

When one becomes too obsessive about something it's easy to lose sight of the bigger picture. Our primary assumption had been that the operation in Cuba would be way more complex than in Florida so that, once the initial contacts were made with the boat owners in Key West, we delegated the call of participants to two marine coordinators—Dave and Denise—whereas we took that task on our shoulders on the Cuban front. Involved as we were in getting myriads of permits on the island, we somehow lost track of the situation on the other side of the Gulf. Only a couple of days prior to the event did we realize that the level of commitment of the Florida participants was much too weak, that they were not feeling truly concerned with the project and that our desire to make the Bridge project happen had not been transmitted. And there was another factor we underestimated: in Cuba we were dealing with fishermen unions, a fact that guaranteed us a collective commitment by the moment the union representatives were backing the project, whereas in Florida we were dealing with individual private boat owners who did not feel bound to a common will. In the event, the misbalance of our involvement with each community led to a drastic disparity in their respective responses: whereas well over a hundred boats came to the rendez-vous in Cuba, only about thirty boats showed up in Key West.

---

2006

Mayo, México

*Puente sobre aguas turbulentas.*

**Cuando uno se vuelve demasiado obsesivo por algo, es fácil perder de vista el panorama general. Nuestra primera suposición había sido que la operación en Cuba sería mucho más compleja que en Florida, de modo que una vez que se establecieron los contactos iniciales con los dueños de los barcos en Cayo Hueso, delegamos la convocatoria de participantes a dos coordinadores marinos, Dave y Denise, mientras que nosotros nos encargaríamos de esta tarea en el frente cubano. Absortos como estábamos en conseguir los innumerables permisos que se requerían en la isla, de alguna manera perdimos el control de la situación del otro lado del Golfo. Tan sólo un par de días antes del evento nos dimos cuenta de que el nivel de compromiso de los participantes de Florida era demasiado débil, que no se sentían realmente obligados con el proyecto y que no se les había contagiado nuestro deseo de que el *Puente* se volviera una realidad. Además, había otro factor que habíamos subestimado: en Cuba tratábamos con sindicatos de pescadores, hecho que nos garantizaba el compromiso colectivo desde el momento en que los representantes del sindicato respaldaron el proyecto, mientras que en Florida tratábamos con dueños de barcos privados que no se sentían unidos por una voluntad común. En el evento, el desequilibrio de nuestro involucramiento con cada comunidad produjo una drástica disparidad en sus respectivas respuestas: mientras que mucho más de cien barcos se presentaron al *rendez-vous* en Cuba, sólo treinta y tantos barcos se presentaron en Cayo Hueso.**

*Incluso cuando vayas al mar debes llevar una botella de agua.*

**Se puede prever, pero no determinar el resultado de una trama. Una vez que se plantea el axioma, una vez que los actores están en el lugar de la filmación y las cámaras están grabando, todo lo que podemos hacer es observar.**

*Even when you go to the sea you should bring a bottle of water.*

One can anticipate but not determine the outcome of a plot. Once the axiom is posed, once the actors are on location and the cameras are rolling, all we can do is watch. Whatever unfolds thereafter is the response to our invitation. Few boats showed up in Florida and too many in Cuba. However the disparity of the participation was largely a consequence of our uneven involvement with each community and could not be read as an objective manifestation of each side's intention. I was left with the feeling that the end result was misleading and what is more: only encouraging the cliché expectation that "Cubans are eager to leave whereas North Americans aren't".

*What made the project possible in Cuba was the power of conviction we carried and we transmitted, and you cannot delegate that. It's the necessary fuel to make those projects happen. What transcends from the documentation is a love story with the island, with the fishing communities." And she added: "Y el amor también es engaño, to love is also to deceive.*

Taiyana Pimentel, Havana, March 30, 2006

*Lo bailado nadie te lo quita.*

Did the Cuban fishermen at any point realize what we were really trying to do? During the action, once the line of boats had been completed, didn't they see that each of their boats had become a dot in a line forming a bridge? When they started walking from one boat to another toward the horizon, didn't a sudden insight occur among the participants? Anyhow, it is the moment when it all came back to us: what turns a line of boats into a bridge is the flow of people passing from one boat to another.

Cuban fisherman: *I don't understand what was the meaning of the line?*

**Lo que ocurra de ahí en adelante es la respuesta a nuestra invitación. Muy pocos barcos acudieron a la cita en Florida y demasiados en Cuba. Sin embargo, la disparidad de la participación era sobre todo la consecuencia de nuestro involucramiento disparado con cada comunidad y no podía interpretarse como una manifestación objetiva de la intención de cada lado. Me quedé con la sensación de que el resultado final era engañoso y hasta peor: sólo estimulaba la expectativa cliché de que mientras los "cubanos quieren irse, los norteamericanos no".**

***Lo que hizo posible el proyecto en Cuba fue el poder de convicción que sentíamos y transmitimos, y eso no se puede delegar. Es la energía necesaria para lograr que estos proyectos se hagan realidad. Lo que trasciende de la documentación es una historia de amor con la isla, con las comunidades pesqueras". Y añadió: "Y el amor también es engaño.***

Taiyana Pimentel, La Habana, 30 de marzo de 2006

***Lo bailado nadie te lo quita.***

**¿Se habrán dado cuenta los pescadores cubanos en algún momento de lo que en realidad estábamos tratando de hacer? Durante la acción, una vez que se completó la línea de barcos, ¿no se dieron cuenta de que cada uno de sus barcos se había convertido en un punto de una línea que formaba un puente? Cuando empezaron a caminar de un barco a otro hacia el horizonte, ¿no ocurrió un momento súbito de revelación entre los participantes? De un modo u otro, fue el momento en que todo se nos reveló: lo que convierte una línea de barcos en un puente es el flujo de personas pasando de un barco a otro.**

**Pescador cubano: *No entiendo cuál fue el significado de la línea.***

**Francis: *¿Qué pensaste?***

**Otro pescador cubano: *Secreto, es un secreto, es un secreto absoluto que no se puede revelar... es un secreto.***

Francis: *What did you think of it?*

Other Cuban fisherman: *Secret, it's a secret, it's an absolute secret which you cannot reveal.... it's a secret.*

First fisherman: *But it is the incognita for...*

Second fisherman: *You cannot say it!*

Discussion among Cuban fishermen on the evening  
after the event, Baracoa, Havana, March 29, 2006

Taiyana (commenting on the Cuban Revolution): *Look, that's how our history began: partly real and partly fictional. So we, too, have the right to invent our own fiction, you understand? Each of us incorporates a personal imaginary to his or to her reality, but it's an imaginary built from a historical perspective (...)* It has to do with how one imagines things should be and how somehow that fantasy became part of our life on the island.

Havana, sometime before the event



Primer pescador: *Pero es la incógnita de...*

Segundo pescador: *¡No lo digas!*

Conversación entre pescadores cubanos por la tarde después  
del evento. Baracoa, La Habana, 29 de marzo de 2006.

Taiyana (comentando sobre la revolución cubana): *Miren, así es cómo comenzó nuestra historia: en parte real, en parte ficticia. Nosotros también tenemos el derecho a inventar nuestra propia ficción, ¿comprenden? Cada uno de nosotros incorpora un imaginario personal a su realidad, pero es un imaginario formado a partir de una perspectiva histórica. (...) Tiene que ver con cómo imagina cada uno que deben ser las cosas y cómo, de alguna manera, esa fantasía se volvió parte de nuestra vida en la isla.*

La Habana, en algún momento antes del evento

Páginas 106-107 / Pages 106-107: *Cuatro Caminos* (diptico), estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela y madera / *Cuatro Caminos* (diptych), study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 14 x 22.4 x 2 cm cada uno / each, 2007



106 Francis Alÿs · The Logbook of Gibraltar (2005-2009)



107 Bitácora de Gibraltar (2005-2009)

## EPISODE 2

*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*

Strait of Gibraltar, Spain/Morocco

August 12, 2008

### Before the Event

---

2006

Summer, England

Back in Europe.

Temporary move to the Old Continent after twenty years of absence. Feeling in between two waters, at once local and immigrant, everything around me looking familiar and foreign at once. Landing into the obsessive debate by local media and politicians on South/North migration issues and the protectionist immigration policies promoted by most European governments.

---

2006

September, London

*As he was performing his Twelve Labors, Hercules had to cross Mount Atlas on his way to the island of Erytheia. Rather than climbing to the summit, the Greek hero brandished his indestructible mace and split the mountain in half. To open the way, his legs pushed apart the two massive rocks while a river surged under his feet.*

According to the myth, the Strait of Gibraltar is the place where Hercules separated Europe from Africa and opened the

**Página opuesta** / Opposite page: *No cruzarás el río antes de llegar al puente, Estrecho de Gibraltar - Marruecos, documentación fotográfica de una acción / Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, Strait of Gibraltar - Morocco, photographic documentation of an action, 2008. Fotografía* / Photo: **Roberto Rubalcava**





## EPISODIO 2

*No cruzarás el puente antes de llegar al río*  
Estrecho de Gibraltar, España / Marruecos  
12 de agosto de 2008

### Antes del evento

---

**2006**

Verano, Inglaterra

De vuelta en Europa.

Mudanza temporal al Viejo Continente después de 20 años de ausencia. Sintiendo entre dos aguas, lugareño e inmigrante a la vez, todo a mi alrededor me parece familiar y extranjero a la vez. Cayendo en el obsesivo debate de los medios y políticos locales sobre los problemas de las migraciones Sur/Norte y las políticas proteccionistas de inmigración promovidas por la mayoría de los gobiernos europeos.

---

**2006**

Septiembre, Londres

*Mientras realizaba sus Doce Trabajos, Hércules tuvo que cruzar el Monte Atlas de camino a la isla de Eritrea. En vez de subir hasta la cima, el héroe griego esgrimió su mazo indestructible y partió la montaña a la mitad. Para abrirse camino abrió con las piernas la gran roca partida mientras que un río surgía debajo de sus pies.*

Página opuesta / Opposite page: *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, Estrecho de Gibraltar - España, documentación fotográfica de una acción / *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, Strait of Gibraltar - Spain, photographic documentation of an action, 2008. Fotografía / Photo: Roberto Rubalcava

Mediterranean Sea to the Atlantic Ocean. The Strait seemed like the obvious place to illustrate this contradiction of our times: how can promote global economy and at the same time limit the global flow of people across continents?

*The image of a bridge...*

Questions:

–Can one imagine a similar scenario 10,000 km away in the waters running between Morocco and Spain?

–Can one make a similar call to communities living under such different latitudes?

*You never swim twice in the same water.*

---

**2006**

October, London

A different equation.

Whereas there are 170 km of sea between Key West and Havana, the shortest crossing of the Strait of Gibraltar from Morocco to Spain is only 14 km. On a clear night in Tangier you can follow the lights of Spanish cars driving along the Colada de la Costa. It's so narrow that a chain of 72 cargo boats (or 43 of those mega cargo boats) could physically join Africa and Europe. But even supposing I could get enough cargo boats to close the Strait and connect the two continents, wouldn't that turn the whole project into an engineering enterprise or a military operation, like with those bridges built overnight during floods or wars? The difference between a military operation and an artistic gesture lies precisely in the missing fragment of the bridge: the gap that has to be filled by our imagination. That's what triggers the poetry and makes the artistic operation happen, that's what opens a moment of suspension. The context of the Strait is already so loaded that, if anything, one has to minimize the geopolitical component and enhance the poetic dimension:

**Según el mito, el Estrecho de Gibraltar es el lugar donde Hércules separó Europa de África y abrió el Mar Mediterráneo al Océano Atlántico. El Estrecho parecía el lugar más obvio para ilustrar esta contradicción de nuestros tiempos: ¿cómo puede uno fomentar la economía global y, al mismo tiempo, limitar el flujo global de personas entre los continentes?**

*La imagen de un puente...*

Preguntas:

–¿Se puede imaginar una trama similar a 10,000 km de distancia sobre las aguas que separan a Marruecos de España?

–¿Se puede lanzar una convocatoria similar a comunidades que viven en latitudes tan diferentes?

*Nunca se nada dos veces en las mismas aguas.*

---

**2006**

Octubre, Londres

Una ecuación diferente.

**Hay 170 km de mar entre Cayo Hueso y La Habana, pero el cruce más corto del Estrecho de Gibraltar de Marruecos a España mide sólo 14 km. En una noche clara en Tánger se pueden seguir los faros de los automóviles españoles que circulan por la Colada de la Costa. Es un paso tan angosto que una cadena de 72 barcos de carga (o 43 de esos megabarcos de carga) podría unir físicamente a África y Europa. Pero aun suponiendo que pudiera conseguir suficientes barcos de carga para cerrar el Estrecho y conectar los dos continentes, ¿eso no convertiría todo el proyecto en una empresa de ingeniería o en una operación militar, como los puentes que se construyen de la noche a la mañana durante inundaciones o guerras? La diferencia entre una operación militar y un gesto artístico radica precisamente en el fragmento faltante del puente: este hueco que tenemos que llenar con nuestra**

- Let the images talk on many different levels as only poetry can
- Leave space for doubt. If in Lima the question was: "did the dune move?" (= geophysical illusion), here it should be: "did the two lines of boats meet?" (= optical illusion)
- Insist on the ephemeral nature of the action, turn the meeting of boats into a furtive rendez-vous
- Stay away from the temptation of leaving a mark in the seascape
- Insert a story into the history of the Strait. Stories pass through a place without the need to settle anything.

*To draw a line is to unite and suspend  
two points in a state of tension.*

Jean Fisher commenting on *Green Line project*, 2005

2006

November, Strait of Gibraltar

First visit to both sides.

Scouting coastal locations, making contacts with the fishermen communities of Tarifa and Tangier, promoting the project and courting both sides' local authorities for support and permits: in Morocco from the top (Wali-viceroy) to the base (fishermen unions) and in Spain from the base (fishermen unions) to the top (port authorities, mayor).

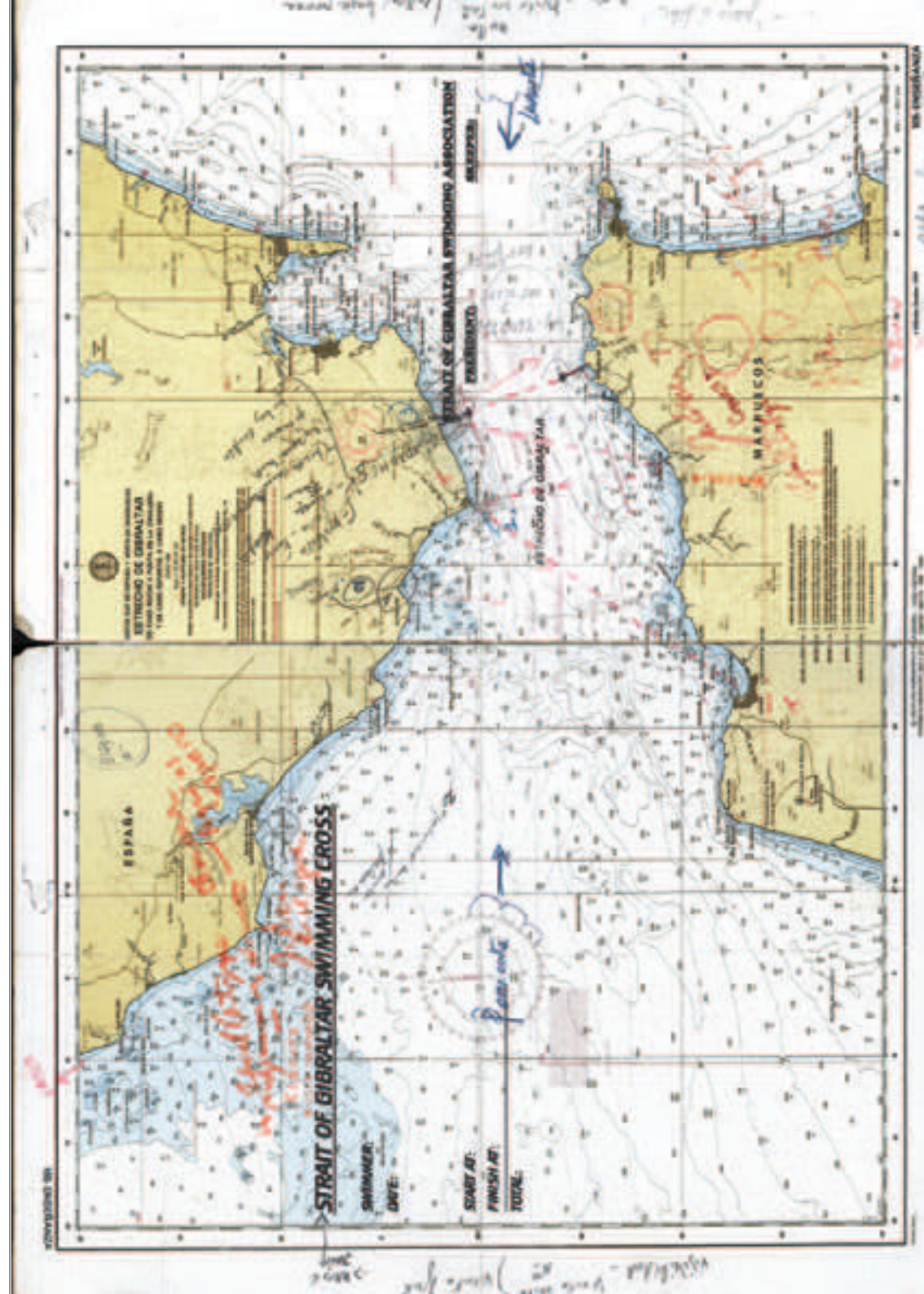
Communicating our desire to make the project happen.

2006

December, Strait of Gibraltar

Assessing the first complications.

**Página opuesta /** Opposite page: *Efímera para No cruzarás el río antes de llegar al puente, lápiz de color sobre mapa / Ephemera for Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, colored pencil on map, 44.7 x 30.8 cm, 2008*



- Discovering the rivalries existing between the Moroccan and Spanish fishing communities and their ageless war for territory
- Encountering logistical problems with the strong currents present in the Strait
- Looping around the large maritime zones under military control
- Resisting falling into the "game of interests" of the unions, political bosses and derivatives who want to appropriate the project for the benefit of their local geopolitics.

*Cada barco es un país,  
cada país tiene un rey,  
cada rey piensa diferente.*

---

**2007**

February, Strait of Gibraltar

Preparations to produce the floating bridge of boats between Europe and Africa with the fishing communities of Tarifa and Tangier in April 2007.

Dogma:

1. It's not a line of boats. It's a chain of boats forming a line.
2. What turns it into a floating bridge is the flow of people passing from one boat to another.
3. The boats must touch land.
4. The boats must touch one another.
5. Each line of boats will head toward its counterpart across the Strait of Gibraltar.
6. The actions must happen simultaneously on the two opposite shores.
7. The action must be mirrored: what happens on one side should happen on the other.
8. The boats join the line one after another, like a zipper.
9. The line of boats is completed when the viewer/camera's eye registers the optical illusion of a line of boats meeting the

- imaginación. Eso es lo que desencadena la poesía y vuelve realidad la operación artística, eso es lo que abre un momento de suspensión. El contexto del Estrecho está ya tan cargado que, de haber algo que pudiera hacerse, habría que minimizar el componente geopolítico y resaltar la dimensión poética.**
- Que las imágenes hablen en muchos niveles diferentes como sólo puede hacerlo la poesía.
  - Dejar espacio para la duda. Si en Lima la pregunta era: "¿se movió la duna?" (= ilusión geológica), en este caso debería ser: "¿Las dos filas de barcos se encontraron?" (= ilusión óptica).
  - Insistir en la naturaleza efímera de la acción, convertir el encuentro de los barcos en un *rendez-vous* furtivo.
  - No caer en la tentación de dejar una marca en el mar.
  - Insertar un cuento en la historia del Estrecho. Los cuentos atraviesan un lugar sin necesidad de quedarse.

*Trazar una línea es unir y suspender dos puntos en estado de tensión.*

Jean Fisher, comentando sobre el proyecto Green Line, 2005

---

**2006**

Noviembre, Estrecho de Gibraltar

Primera visita a los dos lados.

**Buscamos locaciones costeras, establecemos contactos con las comunidades pesqueras de Tarifa y Tánger, promovemos el proyecto y cortejamos a las autoridades locales de ambos lados para conseguir apoyo y permisos: en Marruecos desde el nivel más alto (valí o gobernador) hasta la base (los sindicatos pesqueros) y en España, desde la base (sindicatos pesqueros) hasta el nivel más alto (las autoridades portuarias, el alcalde).**

**Tratamos de transmitir nuestro deseo de hacer realidad el proyecto.**



Sin título (díptico), estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo y encáustica sobre tela sobre madera / Untitled (diptych), study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil and encaustic on canvas on wood, 19.9 x 13.5 x 1.5 cm cada uno / each, 2007

---

## 2006

Diciembre, Estrecho de Gibraltar

Evaluación de las primeras complicaciones.

- Descubrimos las rivalidades existentes entre las comunidades pesqueras marroquíes y españolas y su guerra por territorios.
- Se presentan problemas logísticos con las fuertes corrientes del Estrecho.
- Eliminamos las amplias zonas marítimas bajo control militar.
- Nos resistimos a caer en el “juego de intereses” de los sindicatos, jefes políticos y sucedáneos que desean apropiarse del proyecto en beneficio de su geopolítica local.

*Cada barco es un país,  
cada país tiene un rey,  
cada rey piensa diferente.*

---

## 2007

Febrero, Estrecho de Gibraltar

Preparativos para producir el puente flotante de barcos entre Europa y África con las comunidades pesqueras de Tarifa y Tánger previsto para abril de 2007.

Dogmas:

1. No es una línea de barcos. Es una cadena de barcos formando una línea.
2. Lo que la convierte en un puente flotante es el flujo de personas que pasan de un barco a otro.
3. Los barcos deben tocar tierra.
4. Los barcos deben tocarse entre sí.
5. Cada línea de barcos se dirigirá hacia su contraparte a través del Estrecho de Gibraltar.

horizon = the length of the line of boats is directly relative to the height of the viewer/camera's eye.

10. When completed, the illusion of the bridge will last only a few minutes.

11. After completing that image, the boats will disperse in all possible directions.

12. Each side will be easily identifiable by its beach activities the typology of the boats and the language spoken by the participants.

---

**2007**

March, London

False start.

A couple of weeks before the scheduled event I realize I lack the sufficient focus, conviction and personal commitment and I call the whole thing off.

---

**2007**

March - April 2008, London

*La vie entre parenthèses.*

Legal parenthesis force me to put the project to sleep. Painting bridges, free flows and wandering Jews from my bedroom in London. Keeping in touch with the project. Keeping it alive, maintaining head above water.

---

**2008**

April, London

Back into action.

By the time I get back into the project, the rumor of "a floating bridge of boats across the Strait of Gibraltar" has spread. Before

**6. Las acciones deben ocurrir simultáneamente en las dos orillas contrarias.**

**7. Las acciones deben ser reflejo unas de otras: lo que ocurre en un lado debe ocurrir en el otro.**

**8. Los barcos se incorporan a la línea uno tras otro, como una cremallera.**

**9. La línea de barcos quedará completa cuando el visor de la cámara registre la ilusión óptica de una línea de barcos encontrándose en el horizonte = la longitud de la línea de barcos se relaciona directamente con la altura del visor de la cámara.**

**10. Al quedar concluida, la ilusión del puente durará sólo unos minutos.**

**11. Después de lograr esa imagen, los barcos se dispersarán en todas las direcciones posibles.**

**12. Cada lado podrá identificarse con facilidad por las actividades que se realizan en las playas, la tipología de los barcos y el idioma hablado por los participantes.**

---

**2007**

Marzo, Londres

Salida en falso.

**Un par de semanas antes de la fecha programada para el evento me doy cuenta de que me falta concentración, convicción y compromiso personal y cancelo todo el asunto.**

---

**2007**

Marzo - abril de 2008, Londres

*La vida entre paréntesis.*

**Paréntesis legal que me obliga a dejar de lado el proyecto. Pinto puentes, flujos libres y judíos errantes desde mi recámara en Londres. Trato de no perder el contacto con el proyecto, de mantenerlo vivo, de mantenerme a flote.**

anything actually took place, friends are asking: "How was it? Is it true that the two lines met?"

### 1. How to beat the rumor?

What to do when the rumor precedes the actual facts? How can one beat the mental image that is sparked just by hearing about the project's plot? Will I be able to achieve the same visual simplicity in the realm of reality? Isn't that mental image going to beat anything that could reasonably happen on the sea? Or should I let the Bridge project live only as a rumor? Let it live in the chimera of imagination?

### 2. What if it escalates?

Meanwhile, the politics of our contacts are getting out of control. The timing of the bridge project happens to coincide with the proximate opening of *Tangier-Med: The Door Towards Europe*, a new harbor project heavily backed by Sa Majesté Le Roi Mohammed VI. Follows the enthusiastic support from Sa Majesté for our walking bridge image. With the paradoxical effect that Moroccan fishermen would not be entering the project out of conviction but out of fear of losing their jobs.

### 3. Who for?

The general lack of interest by the fishermen of both communities makes me wonder whether I'm not barking at the wrong tree? Who really wants a bridge?

*Maybe what you are celebrating is the  
impossibility of a bridge.*

Yto Barrada

*Isn't the bridge going in one direction only?*

Cuahtémoc Medina



Sin título (Tánger), estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled (Tangier), study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 17.7 x 12.6 x 1.4 cm, 2007

Sin título (Tánger), estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled (Tangier), study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 17.7 x 12.6 x 1.4 cm, 2007

#### 4. Why?

Because of the need to turn a concept into an act?

Because of the urge to anchor an idea in reality?

Because of the desire to provoke, in the heat of the action, this moment of suspension of meaning that could open up the possibility of change?

Because of the inertia of all the people involved which ineluctably pushes the project forward?

*The show must go on.*  
Simone, Tangier, April 2008

---

2008

May 4, Mexico

Deceive all expectations and move onto a mock project by:

1. FEEDING THE RUMOR: Through a massive mailing of post-cards from Tangier and from Tarifa, propagate the rumor that a line of fishing boats closed the Strait of Gibraltar for one hour, and physically connected Europe to Africa.

2. TURNING THE EVENT INTO A CHILDREN'S GAME: Given that anything we may possibly achieve will be no more than a drop of rain in the sea and given that what matters is that the effort behind the action sincerely represents the mutual desire of each community to send out a floating bridge:

–Change of scale by moving from (real) fishing boats to model boats made of *babouches* and flip-flops: **the shoe-boats**

–Change of protagonists by moving from adults to the only ones who seem to be genuinely interested in (or amused by) our utopian project: the **kids** from both sides of the Strait

–Turn the whole operation into a celebration of free flow, a ritual of passage

–Return to guerilla tactics: minimum of permits/maximum of flexibility; do and run tactic. *Pas vu, pas pris.*

---

2008

Abril, Londres

De vuelta a la acción.

**Cuando regreso al proyecto, el rumor de “puente flotante de barcos a través del Estrecho de Gibraltar” ya se difundió. Antes de que realmente suceda nada, los amigos preguntan: “¿Cómo salió todo? ¿Es verdad que las dos líneas se unieron?”**

#### 1. ¿Cómo superar el rumor?

**¿Qué hacer cuando el rumor antecede a los hechos? ¿Cómo se puede vencer la imagen mental que se despierta con sólo oír la trama del proyecto? ¿Podré lograr la misma simplicidad visual en el ámbito de la realidad? ¿No será que esa imagen mental superará cualquier intento que pueda ocurrir en el mar? ¿O debería dejar que mi proyecto de puente perviviera sólo como un rumor? ¿Dejarlo vivir en la quimera de la imaginación?**

#### 2. ¿Y si se intensifica?

**Mientras tanto, la política de nuestros contactos se está saliendo de control. El momento escogido para el proyecto Puente coincide por casualidad con la próxima inauguración de *Tánger-Med: la puerta hacia Europa*, un proyecto de un nuevo puerto que cuenta con el respaldo de Su Majestad el rey Mohammed VI. De ahí surge el apoyo entusiasta que Su Majestad brinda a nuestra imagen del puente, con el subsiguiente efecto paradójico de que los pescadores marroquíes no participarán en el proyecto por convicción, sino por temor a perder su trabajo.**

#### 3. ¿Para quién?

**La falta general de interés por parte de los pescadores de ambas comunidades me hace pensar que quizá estoy ladrando al árbol equivocado. ¿Quién quiere un puente?**



*No cruzarás el río antes de llegar al puente, Estrecho de Gibraltar - Marruecos, documentación fotográfica de una acción / Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, Strait of Gibraltar - Morocco, photographic documentation of an action, 2008. Fotografía / Photo: Roberto Rubalcava*

kids + shoe-boats = children's game

*What importance has my life? I only want it to remain faithful until the end to the child I was... the child I was and who is now like a grandfather to me.*

*Georges Bernanos, Grands Cimetières sous la lune*

---

2008

May 24, Coyuca, Pacific Coast, Mexico

Return to the bay for trial (2) of floating bridge, but this time with kids and with prototypes of the shoe-boats made out of babouches and flip-flops.

*Tal vez lo que estás celebrando es la imposibilidad de que exista un puente.*

Yto Barrada

*¿No será que el puente va en una sola dirección?*

Cuauhtémoc Medina

#### 4. ¿Por qué?

¿Por la necesidad de convertir un concepto en un acto?

¿Por la urgencia de anclar mi idea en la realidad?

¿Por el deseo de provocar, en el fragor de la acción, este momento de suspensión del significado que podría abrir la posibilidad de un cambio?

¿Por la inercia de todas los participantes que ineludiblemente impulsa el proyecto?

*El espectáculo debe continuar.*

Simone, Tánger, abril de 2008

---

2008

Mayo, México

Decisión de burlar a todas las expectativas y emprender un proyecto alternativo mediante:

**1. ALIMENTAR EL RUMOR:** por medio del envío masivo de tarjetas postales de Tánger y de Tarifa, propagar el rumor de que una línea de barcos pesqueros cerró el Estrecho de Gibraltar durante una hora y conectó físicamente Europa y África.

**2. CONVERTIR EL EVENTO EN UN JUEGO INFANTIL:** dado que cualquier cosa que podamos lograr no será más que una gota de lluvia en el mar y que lo que importa es que el esfuerzo que respalda la acción representa sinceramente el deseo mutuo de cada comunidad de formar un puente flotante:

–As if they were real boats  
–As if someone would walk from one boat to another  
–As if you couldn't let a fish pass between the boats  
–As if they were shoed boats  
–As if it were a bridge

Maestra Jenny, Barra de Coyuca

---

**2008**

May 27, Mexico

The story within the story.

To: Ivan Boccara, Los Animantes, Roberto Rubalcava, Rafael Ortega, Pilar Corrias, Jimena Blázquez, Julien Devaux

On May 27, at 10:07 AM, Francis Alÿs de Smedt wrote:

As a result of the recent changes from collaborating with adults to children and from using real boats to model boats, there will now be four moments in the story:

The filming starts by registering an action that is happening above the water (1- *documentation of an action*). Moment 1 finishes when the line of boats is completed. Then one of the kids takes a deep breath and plunges; he dives further and further into nothingness until his silhouette completely fades/disappears into an absolute blue-green monochrome (2- *the crossing of the mirror*). There, the film leaves the realm of reality (3- *the story within the story*) to enter the world of a children's tale where the model boats become real boats, where the kids become giants, where there is no sound, no depth, no up or down, no here or there, no border, no other side. But just when all that was impossible seems to become possible, the camera (which takes the perspective of the child who dived in moment 2) suddenly whirls back up to the surface, springs out of the water like a cork (4- *the awakening*) and loops to moment 1.

For the animation (moment 3), we will have to film a series of underwater scenes that will serve as the support video

–Cambio de escala: pasar de barcos pesqueros (reales) a modelos de barcos hechos de *babuchas* y sandalias: los *barcozapatos*.

–Cambio de protagonistas: pasar de los adultos a los únicos que parecen estar genuinamente interesados (o divertidos) por nuestro proyecto utópico, los niños de ambos lados del Estrecho.

–Convertir toda la operación en una celebración del flujo libre, un rito del paso.

–Volver a las tácticas de guerrilla: mínimo de permisos/máximo de flexibilidad; táctica del hacer y correr. *Pas vu, pas pris*.

niños + barcozapatos = juego infantil

*¿Qué importancia tiene mi vida? Sólo quiero seguir siendo fiel hasta el final al niño que fui... al niño que fui que ahora es como un abuelo para mí.*

Georges Bernanos, "Grands Cimetières sous la lune"

---

**2008**

24 de mayo, Coyuca, costa del Pacífico, México

Regreso a la bahía para el ensayo (2) del puente flotante, pero esta vez con niños y con los prototipos de los barcos hechos con *babuchas* y sandalias.

–*Como si fueran barcos reales*

–*Como si alguien fuera a caminar de un barco a otro*

–*Como si no se pudiera dejar pasar un pez entre los barcos*

–*Como si fueran barcos herrados*

–*Como si fuera un puente*

Maestra Jenny, Barra de Coyuca

---

**2008**

27 de mayo, México

La historia dentro de la historia.



No cruzarás el río antes de llegar al puente, Estrecho de Gibraltar - España, documentación fotográfica de una acción / Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, Strait of Gibraltar - Spain, photographic documentation of an action, 2008. Fotografía / Photo: Roberto Rubalcava

footage on top of which a rotoscope 2-D animation will be superimposed when we return to Mexico (*Mary Poppins'* style). Alternative: stop-motion animation with plastiline figurines to be filmed in situ during the event. TBD

*Documentary is what happens to the other guy,  
fiction is what happens to me.*  
JL Godard

—  
2008

Jul 5, Mexico

On Jul 5, at 11:05 PM, Francis Alÿs de Smedt wrote:

To: Ivan Boccara, Los Animantes, Roberto Rubalcava, Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume

—Sunburned kids in bathing suits could be from either side of the Strait. The voices are what will tell the viewers which side they come from

Para: Ivan Boccara, Los Animantes, Roberto Rubalcava, Rafael Ortega, Pilar Corrias, Jimena Blázquez, Julien Devaux

El 27 de mayo, a las 10:07 AM, Francis Alÿs de Smedt escribió:

Como consecuencia de los cambios recientes de la colaboración con adultos a niños y en vez de usar barcos reales a usar modelos de barcos, ahora tendremos cuatro momentos en la trama:

La filmación comenzará registrando una acción que se desarrolla en la superficie del agua (1- *documentación de una acción*). El momento 1 termina cuando la línea de barcos se completa. Entonces, uno de los niños respira profundamente y se sumerge; se hunde más y más hasta que su silueta se desvanece/desaparece por completo en un monocromo absoluto azul verde (2- *atravesar el espejo*). Ahí, la película abandona el dominio de la realidad (3- *la historia dentro de la historia*) para entrar en el mundo de un cuento infantil donde los modelos de barcos se convierten en barcos de verdad, donde los niños se vuelven gigantes, donde no hay sonido ni profundidad, no existe arriba ni abajo, no hay aquí ni allá, no hay fronteras ni existe el otro lado. Pero en el preciso instante en que todo lo que era imposible parece volverse posible, la cámara (que adopta la mirada del niño que se sumergió en el momento 2) gira de pronto y vuelve a la superficie, saltando del agua como un corcho (4- *el despertar*) y la trama vuelve al momento 1.

Para la animación (momento 3), tendremos que filmar una serie de escenas submarinas que servirán como segundo plano sobre el cual se superpondrá luego un rotoscopio de animación bidimensional (al estilo de *Mary Poppins*). Alternativa: animación en *stop-motion* con figurillas de plastilina que se filmará *in situ* durante el evento. Ya veremos.

*Documental es lo que le sucede al otro,  
ficción es lo que me ocurre a mí.*  
JL Godard

–Any scene filmed on one side has to be mirrored on the other side  
–When the videos of both sides are reunited and projected back to back, one should have the illusion that a continuous line of kids passes through the screen

Nos vemos en Tarifa  
Abrazo, Francis

---

**2008**

July 9, Strait of Gibraltar

Last trip before event.

–Filming Europe watching Africa at the Mirador del Estrecho, Tarifa, Spain.  
–Filming Africa watching Europe at the Roman Baths, Tangier, Morocco.

## The Event

---

**2008**

Aug 12, Strait of Gibraltar

*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River.*

*The Strait of Gibraltar is 7,7 nautical miles wide (14 km) and separates Africa from Europe.*

If a line of kids leaves Europe toward Morocco, and a line of kids leaves Africa toward Spain, will the two lines meet in the chimera of the horizon?

---

**2008**

5 de julio, México

El 5 de julio, a las 11:05 PM, Francis Alÿs de Smedt escribió:

Para: Ivan Boccara, Los Animantes, Roberto Rubalcava, Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume

–Unos niños quemados por el sol y en traje de baño pueden ser de cualquiera de los dos lados del Estrecho. Son las voces que les dirán a los espectadores de dónde son.  
–Toda escena filmada en un lado tiene que reflejarse en el otro lado.  
–Cuando los videos de los dos lados sean vistos conjuntamente, deben producir la ilusión de que una sola línea de niños pasa a través de la pantalla.

Nos vemos en Tarifa.  
Abrazo, Francis

---

**2008**

9 de julio, Estrecho de Gibraltar

Ultimo viaje antes del evento.

–Filmando Europa mirando a África en el Mirador del Estrecho, Tarifa, España  
–Filmando África mirando a Europa en los Baños romanos, Tánger, Marruecos.

## El evento

---

**2008**

12 de agosto, Estrecho de Gibraltar

*No cruzarás el puente antes de llegar al río.*



## After the Event

—  
2008

September-December, Mexico

Julien and I review the material filmed on Aug 12, 2008.

The early period of a project, the moment when you start playing with an idea, when you're imagining how to make it real, that's the most exciting moment of the project, the stage where everything is still possible.

When you launch into the production, with all its financial and technical contingencies, you start feeling the first limits on your idea.

When you're filming, you stick to the idea as much as you can, but inevitably you start messing it up and compromising.

Next, you find yourself in an editing studio trying to rescue the essence of the idea, but you know that the film will never meet your original expectations.

The Gibraltar project is peculiar: a location was selected, a plot was written, an event took place in real time with the participation of the local kids, yet cameras recorded an imaginary meeting. Only now am I getting to the heart of the problem:

- What am I trying to say?
- Who are my interlocutors?
- Where does my story lead?
- How far can I push such utopian projections?
- Who really wants to believe in the possibility of change?
- Who wants a bridge?

There is a story, but no happy ending.  
All I have is a *mise-en-scène*.

El proyecto de Gibraltar es peculiar: se seleccionó una locación, se escribió un guión, un evento tuvo lugar en tiempo real con la participación de los niños lugareños; sin embargo, las cámaras registraron una reunión imaginaria. Apenas empiezo a tocar el fondo del problema:

- ¿Qué estoy tratando de decir?
- ¿Quiénes son mis interlocutores?
- ¿A dónde conduce mi historia?
- ¿Hasta dónde puedo llevar estas proyecciones utópicas?
- ¿Quién quiere creer de verdad en la posibilidad del cambio?
- ¿Quién quiere un puente?

Hay una historia, pero no hay un final feliz.  
Todo lo que tengo es una *mise-en-scène*.

*En cuanto cruzó el puente los fantasmas salieron a recibirlo.*  
Serge Daney, Postcards from the Cinema

—  
2008

Diciembre, México

Malditas alegorías.

Mientras Julien edita el material que filmamos en agosto, trabajo con Lulu en la animación que se superpondrá a la acción grabada. Sin embargo, a mediados de diciembre abandonamos esa ruta porque nos damos cuenta de que los dibujos y pinturas producidos mientras buscábamos el guión adecuado para la animación son más interesantes que cualquier animación que lleguemos a crear.

*Un mito seguirá siendo mito mientras se le siga percibiendo como tal.*  
Claude Lévi-Strauss, "MYTH, a Symposium", 1955

*As soon as he crossed the bridge the  
phantoms came to meet him.*  
Serge Daney, *Postcards from the Cinema*

---

2008

December, Mexico

Damned allegories.

While Julien edits the material we filmed in August, I work with Lulu on the animation that will be superimposed on top of the action footage. However by mid-December we abandon that route because we can feel that the drawings and paintings produced while searching for the right animation script are more interesting than any animation we will ever create.

*A myth remains a myth for as long as it is perceived as such.*  
Claude Lévi-Strauss, "MYTH, a Symposium," 1955

---

2009

February, Mexico

A story of negotiation.

This chronicle is the account of an artistic process, with all its progresses and regresses, its doubts and convictions, its agendas and compromises: the eternal negotiation between artistic fantasy and crude reality. Its first outline was drafted for a talk in Beirut in December 2008 while the project was still developing. But this logbook is also a fiction: it derives from the notes, sketches, conversations, emails, and press and graphic material accumulated during the making of the two Bridge projects.

---

2009

Febrero, México

Relato de una negociación.

Esta crónica es el relato de un proceso artístico, con todos los progresos y regresiones, sus dudas y convicciones, sus objetivos y concesiones: la eterna negociación entre la fantasía artística y la realidad inmediata. El primer esquema se redactó para una charla en Beirut en diciembre de 2008 cuando el proyecto se encontraba aún en vías de desarrollo. Pero este cuaderno de bitácora es también una ficción: se deriva de las notas, bosquejos, conversaciones, correos electrónicos, material impreso y gráfico acumulado a lo largo de la realización de los dos proyectos de Puente.

---

2009

Abril, México

*Le problème n'est pas de raconter des histoires, de fabriquer des images ou de créer des fables; le problème c'est quand on commence à y croire.*

El problema no es contar historia, inventar imágenes o crear fábulas, el problema es cuando uno comienza a creérselas.

*On peut traverser une histoire locale mais peut-on l'affecter ? Peut-on changer sa perception interne ou externe ? La ligne des gosses poussant leurs petits bateaux vers l'horizon ne va nulle part. Il n'y aura pas de rencontre, pas de «happy end». Tout ceci n'est qu'une illusion, la ligne part en queue de poisson.*

Uno puede atravesar una historia local, pero, ¿puede afectarla en realidad? ¿Es posible cambiar su percepción interna o externa? "Todos los barcos en el agua no van a ninguna parte; ninguno de los barcos en el agua va a ningún lado", dice la canción. No habrá encuentro, ni final feliz. Nuestra

---

2009

April, Mexico

*Le problème n'est pas de raconter des histoires, de fabriquer des images ou de créer des fables; le problème c'est quand on commence à y croire.*

The problem is not to tell stories, to make up images or to create fables; the problem is when you start believing them.

*On peut traverser une histoire locale mais peut-on l'affecter ? Peut-on changer sa perception interne ou externe ? La ligne des gosses poussant leurs petits bateaux vers l'horizon ne va nulle part. Il n'y aura pas de rencontre, pas de "happy end". Tout ceci n'est qu'une illusion, la ligne part en queue de poisson.*

You can pass through a local history but can you really intervene in it? Is it possible to alter its internal or external perception? "All the boats on the water aren't going anywhere, all the boats on the water are going nowhere" goes the song. There will be no meeting, no happy ending. Our line is fizzling out, our story is tailing off, it's all a trick of the mind.

*Plutôt que s'enfoncer plus loin dans l'illusion, l'édition va tenter d'illustrer et de transcender notre impasse tout en rappelant que, pour vaine qu'elle puisse paraître, l'action reste nécessaire.*

Rather than sinking further into an illusion, this last session of editing will attempt to illustrate and transcend a deadlock while reminding us that, as in vain as it may seem, action is still necessary.

*Crossing one bridge at a time.*

---

2009

May 19, Mexico

The collapse of poetics.

línea se está esfumando, nuestra historia se muerde la cola, todo es una proyección mental.

***Plutôt que s'enfoncer plus loin dans l'illusion, l'édition va tenter d'illustrer et de transcender notre impasse tout en rappelant que, pour vaine qu'elle puisse paraître, l'action reste nécessaire.***

**En vez de hundirse más en la ilusión, esta última etapa de edición tratará de ilustrar y transcender un callejón sin salida y nos recordará que, por vana que sea, la acción sigue siendo necesaria.**

***Cruzando un puente a la vez.***

---

2009

19 de mayo, México

El colapso de la poesía.

**Para: Ivan Boccara, Los Animantes, Abdellah Karroum, Felix Blume, Rafael Ortega, Julien Devaux**

**El 19 de mayo, a las 11:11 AM, Francis Alÿs de Smedt escribió:**

***Las olas siempre regresan.***  
Cuauhtémoc Medina

**El último capítulo de esta crónica comienza aquí, cuando se devuelve el papel protagónico a los niños. ¿O acaso quien manda es el mar? En cualquier caso nuestro cuento será dictado por las imágenes que filmamos y nuestro recuerdo colectivo de aquel martes 12 de agosto de 2008.**

**A diferencia de Lima o Cayo Hueso/La Habana no habrá narración ni progresión = en lugar de construir una narrativa, lo que haremos es poner en escena una situación, un baile de los niños con las olas y viceversa. Así que no habrá**

To: Ivan Boccara, Los Animantes, Abdellah Karroum, Felix Blume, Rafael Ortega, Julien Devaux

On May 19, at 11:11 AM, Francis Alÿs de Smedt wrote:

*Las olas siempre regresan.*  
Cuauhtémoc Medina

The last chapter of this chronicle begins here, when the lead is given back to the kids. Or is it that the lead is taken by the sea? In any scenario, it'll be the story dictated by the images we filmed and our collective memory of that Tuesday, August 12, 2008.

In contrast to Lima or Key West/Havana, there will be no narration/no progression = instead of building a story, what we are doing is installing a situation, a dance of the kids with the waves and vice-versa. As a result, there will be no introduction, no development, no crescendo, no climax: all there will be is movement. The sea is portrayed as the force always dragging the kids back to the shore, the kids are the brave heroes attempting to cheat destiny, the ebb and flow of the waves dictate the kids' progress and regress.

Queues of kids relentlessly enter the sea /  
the waves break the line and pull the kids back to shore /  
the kids return into the sea /  
the waves drag them back to shore /  
they return /  
they're returned  
...

---

2009

July 22, Tangier

The wave of Tarifa.



Sin título, estudio para *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, óleo sobre tela sobre madera / Untitled, study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, oil on canvas on wood, 18 x 13.7 x 1.5 cm, 2007

**introducción, ni desarrollo, no habrá crescendo ni clímax; todo será en movimiento. El mar será representado como la fuerza que siempre arrastra a los niños de vuelta a la orilla; los niños serán los héroes valientes que intentan engañar al destino; el ir y venir de las olas determinará el avance y retroceso de los niños.**

**filas de niños entran incesantemente en el mar /  
las olas rompen la fila y jalan a los niños de vuelta a la orilla /  
los niños regresan al mar /  
las olas los arrastran jalan de nuevo a la orilla /  
regresan /  
vuelven**

...

Lying in the sand of the crowded beach I watch ferries departing from Tangier to Tarifa every hour. When leaving the bay, the ferry's propellers create a wave that keeps growing as it approaches the coast. When people on the beach see that the wave is getting closer, they get up and rush into the sea to embrace it, jump it, roll with it and clash their bodies against the wave. For most, this will be their closest encounter ever with Europe.

---

**2009**

July 25, Tangier

To: Ivan Boccara, Los Animantes, Felix Blume, Roberto Rubalcava, Raul Ortega, Julien Devaux, Jorge Golem, Begoña Rey, Abbas Benhnin, Pilar Corrias, Jimena Blázquez, Yto Barrada

At 10:25 PM, Francis Alÿs de Smedt wrote:

Not sure our story is sorted out but no doubt that we have reached the limit of the image, of the crew's patience and of the participants' generosity.

Losses: one Z-1 camera, one PD-10 camera and Felix's microphone.

Gains: the people's smiles.

## Epilogue

One tale is good till another is told.



---

**2009**

22 de julio, Tánger

La ola de Tarifa.

**Recostado en la playa de la playa repleta de gente observo los transbordadores que salen de Tánger a Tarifa cada hora. Cuando salen de la bahía, las hélices de los transbordadores crean una ola que no deja de crecer a medida que se acerca a la costa. Cuando los bañistas en la playa ven que la ola se acerca, se levantan y corren hacia el mar para abrazarla, saltarla, rodar con ella y chocar sus cuerpos contra la ola. Para la mayoría, este será su encuentro más cercano con Europa.**

---

**2009**

25 de julio, Tánger

**Para: Ivan Boccara, Los Animantes, Felix Blume, Roberto Rubalcava, Raúl Ortega, Julien Devaux, Jorge Golem, Begoña Rey, Abbas Benhnin, Pilar Corrias, Jimena Blázquez, Yto Barrada**

**A las 10:25 PM, Francis Alÿs de Smedt escribió:**

**Quién sabe si hemos llegado al fin de nuestra odisea, pero sin duda hemos llegado al límite de la imagen, de la paciencia del equipo y de la generosidad de los participantes.**

**Pérdidas: una cámara Z-1, una cámara PD-10 y el micrófono de Felix.**

**Ganancias: la sonrisa de la gente.**

## Epílogo

Un cuento es bueno hasta que te cuentan otro.





Páginas 146-147 / Pages 146-147: Sin título, óleo sobre tela sobre madera / Untitled, oil on canvas on wood, 14 x 18.5 cm, 2008-2011

Arriba / Top: Stills de / Film stills of *Tornado*, 2000-2010

Página 151 / Page 151: Estudio para *Tornado*, óleo sobre tela sobre madera / Study for *Tornado*, oil on canvas on wood, 27.2 x 21.3 cm, 2010

## Preludio al *Tornado*

En alguna parte, no me acuerdo dónde, leí que los conceptos son intemporales; abiertos y, por lo tanto, duraderos, continuos. Que no pueden ser contados, sino sólo actuados.

Digo. ¿Cómo se narra un concepto que sólo puede ser actuado? En la filmación de *Tornado*, el flujo continuo de la cámara cancela cualquier secuencia de eventos.

Me pregunto: ¿cómo puede uno organizar las 15 horas o más de grabaciones en video? En ausencia de una narrativa lineal, colocamos una serie de palabras en la pared del estudio, palabras que nos vinieron a la mente durante la filmación.

Luego se incluyeron las mismas palabras a lo largo del video, pero resultó redundante y se abandonó esta idea. De vuelta a la pared del estudio: si la coincidencia de las palabras negras sobre la superficie blanca creaba en ocasiones axiomas improbables, su expansión en todas las direcciones posibles también dibujaba diagramas.

Las palabras se unieron, se convirtieron en líneas y las líneas trazaron contornos. Los espacios entre las líneas se colorearon y empezaron a aparecer formas. ¿O acaso fue que uno empezó a imaginar formas? Planas o sólidas, geométricas o líricas, abstractas o figurativas, organizadas o caóticas: no importaba. Figuras, imágenes autónomas. También se colocaron planos de color entre las tomas en video. Como eran cuadros fijos, marcaban pausas. Un espacio para recuperar el aliento. Las pausas interrumpían el flujo continuo de la cámara e introducían un ritmo. En combinación con una distribución aleatoria de los cuatro movimientos de la acción (esperar los tornados, perseguirlos, penetrarlos o perderselos), surgió una suerte de línea de tiempo: el proceso de edición se había puesto en marcha.

Ciudad de México, agosto de 2010

## Prelude to *Tornado*

I read somewhere, I don't know where, that concepts are timeless. Open, thus lasting, continuous. That they can't be told, that they are onlyactable.

I say: how does one narrate a concept that can only be enacted in time? In the filming of *Tornado*, the camera's continuous performance cancels any possible sequence of events.

I wonder: how can one arrange the fifteen or so hours of existing video footage? In the absence of a linear narrative, a series of words were pinned up on the studio wall, words that had come to mind while filming.

The words were dispersed amongst the video footage, but that proved redundant and was abandoned. Back to the studio wall: if the coincidence of the black words on the white surface would sometimes create unlikely axioms, their expansion in all possible directions would also build diagrams.

The words were joined, they became lines and the lines drew shapes. The spaces in between the lines were colored and forms began to appear. Or was it that one could start imagining forms? Flat or solid, geometrical or lyrical, abstract or figurative, organized or chaotic: no matter. Autonomous figures; images. Color frames were also placed amongst the video footage. As they were still, they marked pauses. A space to catch your breath. The pauses disrupted the continuum of the camera's performance and introduced a rhythm. Combined with a random distribution of the action's four movements—waiting for tornados, chasing, hitting or missing them—a timeline of sorts emerged: the editing process was engaged.

Mexico City, August 2010





Estudio para *Tornado*, óleo sobre tela sobre madera / Study for *Tornado*, oil on canvas on wood, 21 x 15.9 x 2.2 cm, 2010

## Tolvanera-primavera

Aquí no hay un relato. Esta vez la fábula levanta solo polvo de teoría.

El polvo no se engendra: antecede todo cultivo.  
Se atora entre el lagrimal y los dientes.

En el ir y venir no buscamos espejismos.

Hay un hacer *entre* imágenes.

Transición del tumulto al caos donde la periferia se agita  
y abre un momento de tregua.

Reposo y centro.

*Vivencia-sobre-vivencia.*

Al margen de la megalópolis tropezamos con el residuo del campo. Lo que queda no es ya paisaje: horizonte expropiado por casas, tinacos, torres, varillas y parabólicas. En tiempo de secas corre el aire entre los surcos quemados y los cíclopes danzan ciegos y traviesos. Tornados. Prodigio del desastre y juego ecológico.

Nada se ensaya.

Se busca la falla.

La producción no se documenta.

Se produce desde la documentación.

Golpear con los ojos el piso

entrar a las minas de la superficie

preparar los pulmones negros.

## Spinning Dust in Spring

No story here. This time the fable only kicks up a dust of theory.

Dust is not bred: it predates every cultivation.  
It clogs up the tearducts, the teeth.

In darting in and out we don't look for mirages.  
There is a doing *between* images.

Transition from turmoil to chaos where the periphery churns  
and a momentary truce opens up.

Repose and center.  
*Vivencia-sobre-vivencia:*  
time after time, survival upon survival.

On the edge of the megalopolis we find what once was the  
country. Hardly a landscape anymore, an expropriated sky-  
line bristling with houses, water tanks, high-rises, rods and  
satellite dishes. In the dry season the wind scampers among  
the parched furrows and the cyclops blindly, playfully, spins.  
Tornados. Marvels of ecological mischief and disaster.

Nothing is rehearsed.  
Seeking out the flaw.  
The production is not documented.  
It is produced from the documentation.  
Beat the soil with your eyes  
enter the opencast mine  
prepare the seared lungs.



Estudio para *Tornado*, óleo sobre tela sobre madera / Study for *Tornado*, oil on canvas  
on wood, 19.8 x 16.8 x 1.6 cm, 2010



Lecciones de la deriva.

Una: sin barro no hay texto.

Dos: sin paisaje no hay cuento.

Tres: sin suelo no hay sueño.

Tolvanera y primavera.

Babel invertida.

Conos devorando el cielo.

En aire revuelto de hollín *todo es huella*.

Esto alguna vez fue México. Los nopales ya no sacan la lengua a los turistas, los magueyes mueren entre erecciones sin fermento y el gusano se extinguió. Dejémonos de historias: el tiempo nos barre. Esa es la historia: no hay moraleja.

Quien pueda que lo entienda.

Las obras son remolinos: desplazamientos sin programa, abismos de signos, escondrijos de palabras. Si esta foto o este texto no deben estar aquí es que el aire los arrastró. Este haber chocado y caído por fin es su poder de re-vuelta.

Buscar el silencio en el relámpago/ Plantar de rumores la tierra

Notas, recortes, palabras, interrupciones y sobresaltos. Horrores, confusiones, estragos de lo cotidiano. Los gestos son sólo los pasos de un rito donde las ilusiones se pisotean/pistolean.

Ahí en el lomerío un esfuerzo terco:

pescar claridad en una edad turbia embarrada de rojo.

Ciudad de México, verano 2010

Página opuesta / Opposite page: Estudio para *Tornado*, lápiz sobre papel / Study for *Tornado*, pencil on paper, 21.6 x 27.90 cm, 2000-10

Lessons of drift.

One: no text without mud.

Two: no story without a landscape.

Three: no dream without ground.

Spinning dust in spring.

Babel inverted.

Cones devouring the sky.

In soot-torn air, *everything leaves a trace.*

Mexico was here once. The nopales no longer stick their tongues out at tourists, the magueys are perishing among erections dry of fermenting juice, the worm has died out. Enough stories: time is blowing us away. That is the story, and it has no moral.

Understand who may.

Artworks are whirlwinds: random wanderings, chasms of signs, black holes of words. If this photo or that text have no business being here, it's only that they came with the wind. To have clashed and crashed down at last, that is their power of re-turn, their revolt.

Seek silence in the lightning bolt/Sow rumors in the earth

Stray notes, clippings, words, interruptions, alarms. Dismay and confusion, ordinary havoc of days. Gestures are just the steps of a ritual for trampling and shooting illusions.

Up on the hill-brow, an obstinate endeavor:

to seize clarity in a turbid, blood-stained era.

Mexico City, Summer 2010

Translated by Lorna Scott Fox



Estudio para *Tornado*, óleo sobre tela sobre madera / Study for *Tornado*, oil on canvas on wood, 20.8 x 14.4 x 1.7 cm, 2010

Página 151 / Page 151: Still de / Film still of *Tornado*, 2000-2010





*Implosión*, óleo sobre tela sobre madera / *Implosion*, oil on canvas on wood, 14.4 x 20.8 x 2 cm, 2009



*Explosión*, óleo sobre tela sobre madera / *Explosion*, oil on canvas on wood, 14.4 x 20.8 x 2 cm, 2009





Páginas 164-165 / Pages 164-165: Sin título (Kabul), óleo y *collage* sobre tela sobre madera / Untitled (Kabul), oil and collage on canvas on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2011

Arriba / Top: Sin título (Pierrot), óleo y *collage* sobre tela sobre madera / Untitled (Pierrot), oil and collage on canvas on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2010

## A veces, hacer bien sale mal, y a veces, hacer mal resulta bien

En junio de 2010 me invitaron a participar en un viaje exploratorio para dOCUMENTA (13) a Afganistán. Recién llegado a Kabul, me hallaba en el vestíbulo del hotel con mis compañeros de viaje cuando nos contaron que había una gran *jirga* (una asamblea tribal de ancianos) en la ciudad y que se había impuesto un toque de queda en las siguientes veinticuatro horas. Al darse cuenta de mi desasosiego, un afgano alto se apartó del grupo y me preguntó en voz baja si quería reunirme con él al amanecer del día siguiente para ir a dar una vuelta en automóvil por las afueras de Kabul. Así lo hicimos, y mientras veíamos cómo salía el sol sobre la ciudad, iniciamos una conversación que continúa hasta la fecha. Este encuentro fortuito con Ajmal Maiwandi, apenas unas horas después de mi llegada —el arquitecto que pronto se convertiría en el director de la Fundación Aga Khan de Afganistán— determinó el rumbo entero que tomaría mi relación con el país. Admito que al principio veía con escepticismo el papel de las empresas artísticas internacionales como el proyecto de dOCUMENTA (13) en Afganistán y, en particular, la pertinencia de mi participación personal: ¿qué podía decir un artista belga, radicado en México, sobre la situación de Afganistán? Sin embargo, al final de esa primera visita ya había encontrado un punto de partida para mi investigación y gracias a la pasión que Ajmal sentía por su patria, el lugar me había cautivado.

Se necesitarían otros dos viajes a Kabul y por todo Afganistán para que empezara a comprender cómo desenvolverse en ese país: semanas de viajar, observar, esperar,

## Sometimes Doing Right Goes Wrong, and Sometimes Doing Wrong Turns Right

In June 2010, I was invited by to take part in a dOCUMENTA (13) scouting trip to Afghanistan. Freshly arrived in Kabul, I was standing in the hotel lobby with my travel companions when we were told that there was a big *jirga*—a tribal elders' assembly—in town and that a curfew had been imposed for the next twenty-four hours. Reading my unease, a tall Afghan man stepped aside from the group and quietly asked me if I wanted to meet him the next morning at dawn for a drive around the outskirts of Kabul. So we did, and while we were watching the sun rise over the city, we started a conversation that continues to the present day. This chance encounter with Ajmal Maiwandi just a few hours after my arrival—the architect soon to become director of the Aga Khan Foundation in Afghanistan—determined the entire course of my relationship with the country. I acknowledge that I was at first skeptical about the role of international art enterprises such as dOCUMENTA (13)'s project in Afghanistan and in particular about the relevance of my personal participation: what could a Belgian artist based in Mexico say about the situation in Afghanistan? However, by the end of that first visit I had found an entry point for my research and Ajmal's passion for his homeland had got me hooked to the place.

It took another two trips to Kabul and all around Afghanistan before I could get a grasp of how to operate—weeks of traveling, observing, waiting, sipping tea, watching, listening, smiling, communicating through drawings, and most of all, sharing meals in people's homes. Everywhere Ajmal and I went, sooner rather than later we would end up sitting



Sin título (Comandante Massoud), óleo y collage sobre tela sobre madera / Untitled  
(Commander Massoud), oil and collage on canvas on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2010

cross-legged with our hosts around a shiny plastic tablecloth covered with dishes. I sometimes feel that, in the absence of a common language, the ritual of chewing replaced the function of talking. Yet along those silent cohabitations, a project was taking shape, nearly without volition. By November 2011, Ajmal and I felt confident enough to take action independently from the habitual “official” filters, whether it was the Goethe Institute, the Afghan Ministries, or dOCUMENTA (13) itself. The mechanics of the film I was envisioning (*REEL-UNREEL*) had been inspired by local children’s games, while its subject was a reflection on the real-unreal image of Afghanistan that was conveyed by the media in the West. Once the basic parameters of the action were set—the rules of the game—the development and outcome of the film relied mostly on improvisation, starting with the casting of the film’s protagonists that took place in the Old City of Kabul on our first day of shooting. For the following five days, we filmed from 10 am to 5 pm, moving location every couple hours or so. We circumnavigated the eventual checkpoints along the way and passers-by looked more amused than suspicious. We were aware of the limits imposed by the local cultural codes and acted consequently. In a sense I had felt more restrictions when we produced *The Modern Procession* in New York City in 2002—a myriad of permits required, an imposed routing, too little space left for improvisation, etc... In Kabul we crossed the city from one hill to another without a determined route, zigzagging through the crowded markets and tracing a path that two young improvising boys spontaneously transformed into plot.

I am fully conscious that (1) had I been a woman, my access to these places and people would have been immensely more complicated, if at all possible; (2) I had a privileged introduction and relationship to Afghanistan thanks to Ajmal; and (3) I am in a position where I can decide when to leave. But so it happened and that is my story. It probably sounds politically incorrect to say so, but I loved and love every minute of my time in Afghanistan. Instead of the concrete-walled residential and embassy areas, we filmed in the popular adobe neighborhoods of Kabul, infinitely more welcoming to our loose style of operation. Occasionally a NATO convoy would

**beber té, mirar, escuchar, sonreír, comunicarse por medio de dibujos y, sobre todo, compartir las comidas en los hogares de la gente. Dondequiera que íbamos Ajmal y yo, más temprano que tarde terminábamos sentados con las piernas cruzadas, acompañados de nuestros anfitriones, alrededor de un mantel de plástico brillante cubierto de platos. Siento que en ausencia de una lengua común, el ritual de masticar sustituyó la función de hablar. No obstante, a la par de esas cohabitaciones silenciosas, y casi sin mediar la voluntad, se estaba gestando un proyecto. En noviembre de 2011 Ajmal y yo nos sentimos con la confianza suficiente para actuar de manera independiente de los habituales filtros “oficiales”, ya fuera el Instituto Goethe, los ministerios afganos o la propia dOCUMENTA (13). La mecánica del corto que tenía pensado (*REEL-UNREEL*) estaba inspirada en los juegos de los niños lugareños, mientras que su tema era una reflexión sobre la imagen real-irreal de Afganistán que transmitían los medios en Occidente. Una vez establecidos los parámetros básicos de la acción, es decir, las reglas del juego; el desarrollo y el desenlace de la película dependieron sobre todo de la improvisación, empezando con la selección de los protagonistas de la película que tuvo lugar en la ciudad vieja de Kabul el primer día de rodaje. En los siguientes cinco días, filmamos de 10 de la mañana a 5 de la tarde, cambiando de lugar cada dos horas más o menos. Circunnavegamos los puestos de control con los que nos topamos en el camino y los transeúntes se veían más divertidos que suspicaces. Conocíamos los límites impuestos por los códigos culturales locales y actuábamos en consecuencia. En cierto modo, había sentido más restricciones cuando produjimos *The Modern Procession* en Nueva York en 2002: en ese entonces necesitamos innumerables permisos, una ruta impuesta, teníamos muy poco margen de maniobra para la improvisación, etcétera. En Kabul atravesábamos la ciudad de una colina a otra sin seguir una ruta determinada, zigzagueando entre los mercados abarrotados y recorriendo un camino que dos jovencitos improvisados transformaron de manera espontánea en la trama.**

**Ahora bien, estoy plenamente consciente de que (1) si hubiera sido mujer, mi acceso a estos lugares y personas**

surge out of the dust; people-cars-bicycles-dogs-donkeys and our mini crew would pull to the sides of the road to give way to a queue of massive army engines and, once the alert passed, everyone would pull back in a matter of seconds and chaos would resume its reassuring course. To show this instead of that are personal choices. When confronted with such an overwhelming context you can't cheat and you can't force: you negotiate. As for my original skepticism, I grew convinced that to open up the possibility of a conversation between Western and Muslim worlds is one of today's most urgent tasks of culture. The question no longer is: why did we go? The question is: now that we opened a conversation, how can it continue?

Kassel, May 29, 2012

**habría sido inmensamente más complicado, si acaso hubiera sido posible; (2) tuve una introducción y relación privilegiadas con Afganistán gracias a Ajmal y (3) estoy en condiciones de decidir cuándo marcharme. Pero así ocurrió y esta es mi historia. Es probable que sea políticamente incorrecto decirlo, pero me fascinó y sigue fascinándome cada minuto de mi tiempo en Afganistán. En lugar del laberinto de concreto de las zonas residenciales y de embajadas, filmamos en los barrios populares de adobe de Kabul, infinitamente más acogedores para nuestro estilo poco ortodoxo de operar. De vez en cuando un convoy de la otan emergía de una nube de polvo y entonces las personas, automóviles, bicicletas, perros, asnos y nuestro mini-equipo se hacían a un lado del camino para abrir paso a una larga hilera de tanques militares enormes y, cuando la alerta pasaba, todo el mundo volvía a invadir las calles en cuestión de segundos y el caos reanudaba su curso tranquilizador. Mostrar esto en vez de lo otro es una decisión personal. Cuando uno se enfrenta a un contexto tan abrumador, no se puede engañar ni se puede forzar a nadie: hay que negociar. En cuanto a mi escepticismo original, me convencí de que abrir la posibilidad de entablar una conversación entre Occidente y el mundo musulmán es una de las tareas más urgentes de la cultura en la actualidad. La pregunta ya no es: ¿por qué fuimos? La pregunta es: ahora que hemos abierto la conversación, ¿cómo puede continuar?**

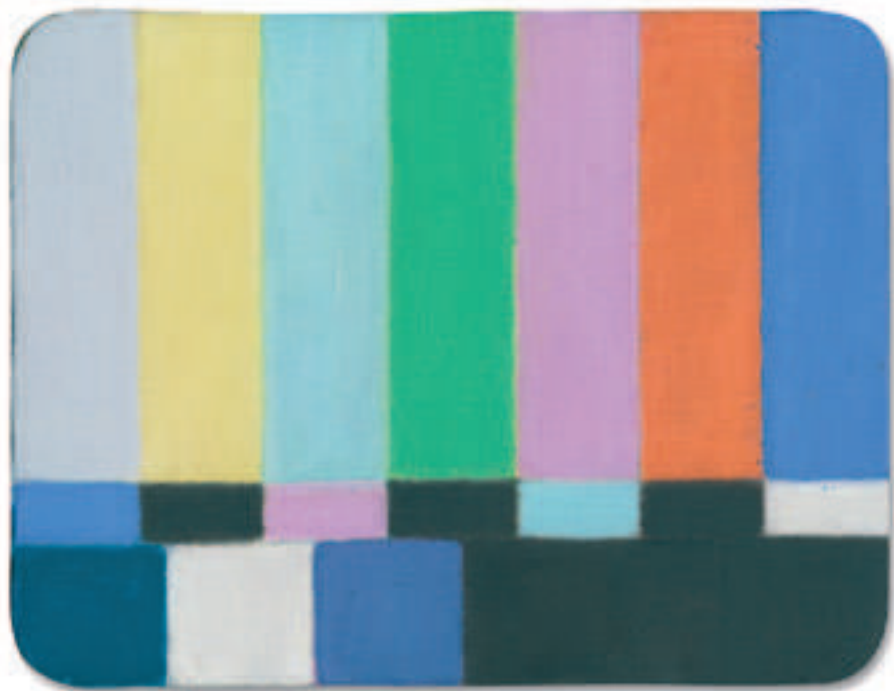
Kassel, 29 de mayo de 2012



## The Film

Produced for dOCUMENTA (13), the video *REEL-UNREEL* (made in collaboration with Ajmal Maiwandi and Julien Devaux) takes its point of departure in the classic street game in which children keep a wheel in continuous motion with the help of a stick. Yet, in the version of the game presented in *REEL-UNREEL*, the bicycle wheel is replaced by a film reel. The camera follows two young Afghan boys as they chase the reel rolling down the hills of Kabul, with one boy unrolling the strip of film and leading the way, while another follows him, rewinding it. The title *REEL-UNREEL* alludes to the real/unreal image of Afghanistan conveyed by the media in the West: how the Afghan way of life, along with its people, has gradually been dehumanized and, after decades of war, turned into a Western fiction.





Sin título, óleo sobre tela sobre madera / Untitled, oil on canvas on wood,  
20 x 17 x 1.6 cm, 2011-2012

Francis Alÿs

## Las pinturas

Producidas entre 2010 y 2014, el período durante el que Alÿs estuvo viajando a Afganistán, esta serie de pinturas presenta una combinación de paisajes tradicionales con *letimotivs* de barras de colores, que fueron sustituidas por las insignias de reconocimiento táctico (parches de colores usados por los soldados en la parte superior de la manga izquierda) luego de que acompañó al destacamento militar Task Force Helmand del Reino Unido en la primavera de 2013. Siempre que Alÿs volvía a la Ciudad de México, la actividad de crear obsesivamente estas imágenes —que tienen la engañosa apariencia de pinturas abstractas geométricas— se convertía en la contraparte indispensable de sus viajes a Afganistán. El espectador decidirá si estas pinturas reflejan las dificultades del artista para plasmar la realidad cotidiana de la guerra o si simplemente son un ejercicio terapéutico para asimilar la andanada de información que recibía en cada visita.

Como Alÿs comentó: “Las pinturas y dibujos producidos a la par de un proyecto rara vez ilustran la acción de manera directa. Son reflexiones sobre las intenciones del proyecto y también exploran el potencial de acción durante este frenético alumbramiento. Funcionan como una especie de correspondencia, como contraparte de los hechos. Mientras me liberan de las contingencias de la producción, me mantienen en íntimo contacto con la esencia del proyecto. Cuando dibujo, dejo que mi mente divague: sobre los dibujos no pesa ninguna responsabilidad, salvo la mía. Las imágenes ilustran lo que no puede expresarse en el ámbito de la acción y tienen la función de procesar las ideas y aclarar las

## The Paintings

Produced between 2010 and 2014, the period during which Alÿs has been traveling to Afghanistan, this series of paintings presents a combination of traditional landscapes and color-bar leitmotifs, which became replaced by Tactical Recognition Flashes (colored patches worn by soldiers on their upper left sleeve) following his embed with UK Task Force Helmand in the spring of 2013. Whenever Alÿs returned to Mexico City, the activity of obsessively creating these works—which deceptively look like abstract geometric paintings—became an indispensable counterpart to his travels in Afghanistan. Whether they reflect his difficulties in translating the daily reality of war into any medium, or whether they simply became a therapeutic exercise in order to digest the flood of information received upon each visit, the viewer can decide.

As Alÿs has noted: “The paintings and drawings produced alongside a larger project seldom illustrate the action itself. They are reflections on the intentions behind the project and also explore the action’s potential during its hectic coming-to-life. They function as a sort of correspondence, as pendants to the facts. While they free me from the contingencies of production, they keep me intimately in touch with the project’s essence. When I draw, I can let my mind drift away: the drawings don’t bear any responsibility but my own. Images illustrate what cannot be expressed in the realm of the action and they have the function of processing ideas and clarifying choices. They allow me to enter a situation that cannot exist elsewhere, only on the paper or the canvas. They are images, and I want them to live as such. Like in a children’s book.

Furthermore, drawing can also become a way of establishing contact with people along my travels. During my



Sin título (1er. Batallón del Regimiento Mercian), óleo sobre tela sobre madera / Untitled (1st Battalion Mercian Regiment), oil on canvas on wood, 22.5 x 22.5 x 1.8 cm, 2014.  
Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen



Sin título (Herat), óleo sobre tela sobre madera / Untitled (Herat), oil on canvas on wood, 12.7 x 17.8 x 1 cm, 2012

embed with the Task Force I compulsively drew. The activity of drawing created a situation opposite to that of filming: in the presence of a camera, the soldiers would shy away from me, yet, when I drew, they would come to me to spy and comment on the scene I was depicting. A relationship of sorts could be engaged. And last but not least, painting has allowed me to self-finance numerous projects that I never intended to be lucrative.”



Sin título (2do. Batallón del Regimiento de Paracaidistas), óleo sobre tela sobre madera / Untitled (2nd Battalion Parachute Regiment), oil on canvas on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2013. Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen

**opciones. Me permiten entrar en situaciones que no puede existir más que en el papel o el lienzo. Son imágenes, y quiero que vivan como tales, como en un libro infantil.**

**Además, el acto de dibujar también puede llegar a ser una forma de establecer contacto con la gente durante mis viajes. Durante el tiempo que pasé con UK Task Force Helmand, dibujé de manera compulsiva. La actividad de dibujar creaba una situación opuesta a la de filmar: en presencia de una cámara, los soldados me rehuían; sin embargo, cuando dibujaba, se acercaban a echar una mirada y comentaban sobre la escena que estaba representando. Se abría la posibilidad de una relación. Y por último, la pintura me ha permitido autofinanciar numerosos proyectos que jamás tuvieron la pretensión de ser lucrativos”.**



Sin título (Badajshán), óleo y collage sobre tela sobre madera / Untitled (Badakhshan), oil and collage on canvas on wood, 17.8 x 13 x 1 cm, 2011

## Política, juego y arte. La documentación de "Afganistán"

A principios de julio de 2010, en Kabul, yo dormía detrás de unos enormes bunkers de concreto y con cinco cateos —cada vez que entraba al hotel— a cargo de unos guardias de seguridad malencarados. Ellos me veían como un bombardero suicida en potencia y yo también. Hacían de malos, y lo hacían con eficiencia, mejor que actores profesionales. Era un juego que jugábamos, los cinco cateos completos, varias veces al día, sólo para entrar y salir, sin saber nunca en quién confiar. En el jardín jugué una partida de badminton con mi joven amigo Tom Francis, pero después de intentarlo varias veces quedé perplejo y asustado cuando me di cuenta de que era incapaz de coordinar mi cuerpo. Cada vez que lanzaba el gallo al aire para sacar, perdía el tiro, lo que me hizo darme cuenta de que me estaba perdiendo de muchas otras cosas, no tanto de Afganistán y de la guerra que había ahí, sino de cómo lidiar con eso; es decir, en primer lugar, de cómo enmarcarlo, hablar de ello y cómo "hacerle un servicio".

"Esto está muy desorganizado" se quejó el embajador alemán con una mueca después de haber intentando, por cuarta vez, conseguir una taza de té helado de menta en nuestro lujoso hotel fortificado. ¿También se estaría refiriendo a nuestra tonta misión de "hacer arte" en Afganistán?

Después de todo, cualquiera con algo de visión podía darse cuenta de que no había forma de escapar de esa rutina sin salida que es la manera en que Occidente se habla a sí mismo acerca de Afganistán mientras mueve las piezas sobre un tablero de ajedrez que ya había usado para Irak y antes de eso... Kipling ya se había referido a esta franja de

## Politics, Play, and Art. Documenting “Afghanistan”

In Kabul in early June 2010 I slept behind massive concrete bunkers and was given five pat-downs by scowling security guards every time I entered the hotel. They looked at me as a potential suicide bomber and I looked at them the same way. They would act mean and they would act efficient, better than professional actors. It was a game we played, all five pat-downs many times a day just to get in and get out, never knowing who to trust. I played a game of badminton out on the lawn there with my young friend Tom Francis, but after a few tries became mystified and frightened to learn that I could not coordinate my body. Every time I threw the shuttlecock in the air to serve, I missed it, and with that realized I was missing an awful lot of other things as well, not so much about Afghanistan and the wars there, as how to “come to grips” with that, meaning in the first instance how to frame it and talk about it, and how to “serve” it.

“Very disorganized,” pouted the German ambassador after his fourth attempt to get a cup of iced mint tea in our bunkered luxury hotel. Was he also referring to what he perceived as our foolish mission of “making art” in Afghanistan?

After all, anyone with the slightest acumen knew there was no way out of the hopelessly routinized way the West talked to itself about Afghanistan, moving the pieces around the same old chessboard that had been used for Iraq and before that... Kipling had referred to this stretch of territory as subject to the Great Game between superpowers, and you really had to wonder if what we were now inside of was not a variant of that same game with three men slugging it out—Bin Laden, Bush, and Cheney—collapsing world-historical forces



Sin título (Bagh-e Babur), óleo y encáustica sobre madera / Untitled (Bagh-e Babur), oil and encaustic on wood, 18.1 x 13 x 1.2 cm, 2011



Sin título (F.O.B. Sparta), óleo y collage sobre madera / Untitled (F.O.B. Sparta), oil and collage on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2013

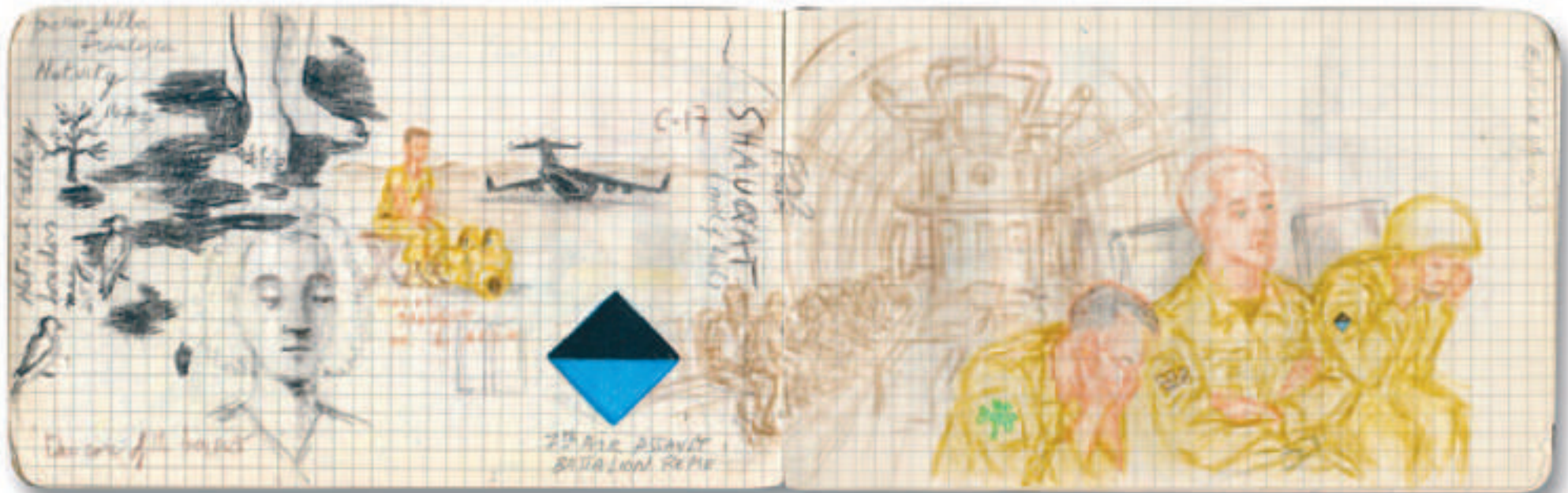
into grotesque puppetry of good and evil awash in billions of dollars especially for Cheney's old outfit by the name of Haliburton. Everyone sensed this, but in the chaos of mixed motives, secrecy, deceit, short-term necessities, and games concealing other games, the more you tried to figure it out, the more it slipped through your fingers. Truth was a grey mist of rumor, guerrilla tactics, and entangled bureaucracy made mistier still by the certainties propounded daily by the experts. Truth was make-believe. All "very disorganized," that's for sure, something that Francis Alÿs, with that great calm he exudes, must have felt in his eight trips to Afghanistan since 2010.

In this situation, "making art," as with his film *REEL-UNREEL* and the color bar paintings, Alÿs suggests a way out

territorio como una zona sujeta al Gran Juego entre superpotencias. Realmente tenías que preguntarte si esto en lo que estábamos metidos no era una versión del mismo juego, una en la que tres hombres se liaban a golpes —Bin Laden, Bush y Cheney— y reducían las fuerzas históricas mundiales a un guiñol grotesco del bien y el mal bañado en miles de millones de dólares, en particular, en el caso de ese viejo traje de Cheney llamado Halliburton. Todo el mundo sospechaba eso, pero en medio de ese caos de intereses cruzados, ocultamientos, engaños, necesidades a corto plazo y juegos que escondían otros juegos, cuanto más te esforzabas por entender qué pasaba, más se te iba de las manos. La verdad era una neblina gris hecha de rumores, tácticas de guerrilla y líos burocráticos, que se volvía todavía más densa gracias a las certezas propuestas día a día por los expertos. La verdad era un engaño. Eso sí, todo "estaba muy desorganizado", algo que Francis Alÿs, con esa calma que exuda, debe haber sentido en los ocho viajes que ha hecho a Afganistán desde el 2010.

En esta situación, "hacer arte", como lo hace con *REEL-UNREEL* y sus pinturas de barras de colores, sugiere un camino para salir del juego. Además, ambas obras son acerca del juego, sino es que son juegos en sí mismas. No podía ser de otra manera. La primera es sobre dos niños que corren por las calles de Kabul usando unos carretes de película como aros; la otra es acerca de ese juego con barras de colores y medallas que le encanta jugar a los ejércitos, en este caso, con esos blasones que las tropas ostentan sobre los hombros como identificación, pero seguramente también como una forma de alejar a los malos espíritus.

Pero primero, para darse una idea de lo que se necesita para acercarse a hacer este tipo de arte, piensen en cómo trabajan los corresponsales extranjeros en esta situación de peligro y límites inciertos. Necesitan un "intermediario", alguien que hable tanto inglés como un par de lenguas afganas y que, como dicen, tenga "contactos". En 2010 me dijeron que un buen intermediario costaba entre 150 y 250 dólares diarios; 1000 para una entrevista con un talibán. El término "intermediario" [o "fixer" en inglés] es inquietante



Cuaderno de campaña / Embed notebook, 2013

of the game. These works are about games, too, if not games themselves. It could not be otherwise. The first is about two kids racing through the streets of Kabul using film reels as hoops, the other is about the game armies love to play with stripes of color as with medals and, in this case, with the blazons troops wear on their upper sleeves ostensibly for identification but also, surely, to ward off evil spirits.

But first, to get a sense of what's required to get in close to make such art, think of how foreign journalists work in this situation of danger and fluid boundaries. They need a "fixer"—someone who speaks English as well as a couple of Afghani languages and has, as they say, "connections." In 2010, I was told a good fixer cost \$150-250 USD a day, \$1,000 for an interview with a Talib. A somewhat unsettling term, the "fixer" hovers between a cluster of words like a translator, prostitute, pimp, sleuth, and anthropologist. It is a highly risky occupation,

**pues fluctúa en una nebulosa de términos como traductor, prostituta, padrote, detective y antropólogo. Es un trabajo de alto riesgo al igual que ser un periodista o fotógrafo extranjero. Por lo general, los periodistas que conocí eran jóvenes menores de veinticinco años, sumamente listos que, aunque todavía no estaban insensibilizados, se sentían abrumados por la magnitud del asunto y estaban dispuestos a correr grandes riesgos; tantos que nunca entendí por qué el material que sus editores publicaban allá en Londres o en Nueva York siempre sonaba igual, sin importar quién lo hubiera escrito o de qué se tratara, como si estuviera hecho con una máquina de salchichas, todas iguales, a las que les agregaban pizcas de "interés humano" como la muerte y la tortura.**

**En la pista aérea de Herat en la frontera con Irán había una mujer pálida y esbelta vestida con un chador azul hasta**

but then so is being a foreign journalist and photographer. The journalists I met were usually young, under twenty-five, stunningly smart, not yet jaded, still overcome by the enormity of it all, and great risk-takers, such that I could never understand why the material they had published by their editors back in London or New York always sounded the same no matter who wrote it or what it was about, a regular sausage machine with a dash of "human interest" like death and torture thrown in.

There was a pale, slender woman wearing a blue chador down to her ankles, her face largely uncovered, waiting on the tarmac at Herat on the Iranian border for the flight to Kabul. She was a Dutch journalist going to cover the assembly of (all male) tribal elders on June 3, rumor being that Kabul would be attacked by some Taliban-instigated suicide bombers. "Boring," she said, referring to these assemblies. She bore the face of a saint, and the grace, too. Her eyes were tired. She had been on the beat for years; Cambodia, East Timor, Iraq, and now Afghanistan. "Iraq fatigue," she explained, was what was preventing the translation of her book on Baghdad into English. This trip started three months ago. In her chador she looked at home. In Herat she was researching the suicide in 2003 of a female writer. She works for the Dutch weeklies, she told me, describing her work as "slow journalism," which I guess evaded the worst of the sausage machine, like Michael Herr was able to do, writing on the war in Vietnam at his own pace for *Esquire* magazine in the 1960s. His book *Dispatches* is generally considered one of the finest, if not the best, book on that war from the viewpoint of the American soldier. Fredric Jameson wrote somewhere that it changed our very language. It is hard to imagine that happening today. The very soul has been sucked out of representation. Not even irony and cynicism can get a toehold.

Which brings us to art, or "art," as James Agee, that untamed genius of *Let Us Now Praise Famous Men*, would have put it, "art" being something he abhorred in the writing and photography of the poor when he accepted a commission to report on the condition of white share-croppers in Alabama in the 1930s.

el tobillo que llevaba la cara casi descubierta y esperaba un vuelo a Kabul. Era una periodista holandesa que iba a cubrir la asamblea de los ancianos de las tribus (todos ellos varones) el 3 de junio; se rumoraba que Kabul sería atacado por unos terroristas suicidas instigados por el movimiento talibán. "Son aburridas", dijo ella, refiriéndose a estas asambleas. Su cara era la de una santa; su gracia, también. Tenía los ojos cansados. Llevaba años haciendo eso: Camboya, Timor Oriental, Irak y ahora Afganistán. Me explicó que "la fatiga de Irak" estaba deteniendo la traducción al inglés de su libro sobre Bagdad. Llevaba ya tres años en este viaje, y su chador la hacía ver como estuviera en casa. En Herat había estado investigando el suicidio de una escritora en 2003. Me dijo que trabajaba para los semanarios holandeses y describió su trabajo como "periodismo lento". Supongo que eso le permitía evitar lo peor de la máquina de salchichas, tal y como se lo permitió a Michael Herr cuando escribió, a su ritmo, acerca de la guerra de Vietnam para la revista *Esquire* en la década de 1960. En general, su libro *Despachos de guerra* es considerado uno de los mejores, si no el mejor, acerca de ese conflicto según el punto de vista de un soldado estadounidense. En algún lado, Fredric Jameson escribió que ese libro había llegado incluso a transformar el idioma. Es difícil imaginar que hoy suceda algo así. A la representación le han chupado hasta el alma. Ni siquiera la ironía y el cinismo tienen donde hacer pie.

Lo que nos lleva al arte, o al "arte", como habría dicho James Agee, el genio indómito de *Elogiemos ahora a hombres famosos*, quien pensaba que el "arte" era una abominación si se trataba de escribir acerca de los pobres y fotografiarlos, como hizo él cuando aceptó el encargo de hacer un reportaje acerca de las condiciones de los aparceros de Alabama en la década de 1930.

En uno de sus ocho viajes, Francis pasó quince días "incrustado" como artista en cinco "bases de operaciones avanzadas" de las fuerzas del Reino Unido (Estados Unidos no lo aceptó) en la provincia de Helmand. Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de la serie de dibujos de "barras de color" basada en las "insignias de reconocimiento



Sin título (Ingenieros Reales), encáustica y óleo sobre tela sobre madera / Untitled (Royal Engineers), encaustic and oil paint on canvas on wood, 20 x 22.5 x 1.8 cm, 2014. Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen

On one of his eight trips Francis was “embedded” for fifteen days as an artist in five “forward operating bases” with UK forces (the US would not accept him) in the Helmand province. It was then that he got the idea for his “color bar” series, drawn to the “tactical recognition flashes” the British soldiers wore on their upper left sleeve. Why make “art” out of these flashes and, anyway, why are they called “flashes”? Listening to the artist, I get the idea that their basic simplicity—these little patches of stripes of color—is a catharsis from the bewildering overload of conflicting information that “Afghanistan” generates. Yet does not such simplicity succeed because it combines with abstraction and thus is not simple at all? It is a

táctico” [tactical recognition flashes] que los soldados británicos llevan en la parte superior de su manga izquierda. ¿Por qué hacer “arte” a partir de estas insignias o “flashes”? y, en última instancia, ¿por qué llamarlas “flashes”? Oyendo al artista, entendí que la simplicidad básica de estas insignias —de estos pequeños parches con rayas de colores— era una catarsis ante la sobrecarga desconcertante de información conflictiva generada por “Afganistán”. Sin embargo ¿no sería que esta simplicidad funciona porque está combinada con la abstracción y, por lo tanto, porque no tiene nada de simple? Es una catarsis porque su simplicidad es demasiado simple. Es un misterio. En otras palabras, a pesar de la seriedad imperturbable y siempre confiable de las insignias, éstas no son más que “flashes” (destellos) de una cosa u otra, como luciérnagas en esa tierra nocturna que es Afganistán.

Desde que lo conocí, Francis me pareció una *rara avis*. Un destello, quizá; sin duda una luciérnaga. Aunque tiene la bendición de una imaginación siempre sorprendente, también es contundentemente práctico. Si Charles Fourier hubiera necesitado un ingeniero para que construyera sus utopías, ¡ahí lo tendría! Francis absorbió todos los detalles como una esponja, pero sobre todo fue capaz de ver las relaciones y los patrones que había en el ojo de un huracán



Tropas Británicas en la provincia de Helmand / British troops in Helmand Province, 2013. Foto / Photo Francis Alÿs. Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen

catharsis because the simplicity is too simple. It is a mystery. In other words, despite the staid, ever-reliable stolidity of the flashes, they are actually just that—“flashes” of this and that like fireflies in the night-land that is Afghanistan.

From the moment I met him, Francis struck me as an odd bird. A flash, you might say. A firefly, for sure. Blessed with an ever-surprising imagination, he was searingly practical, as well. If Charles Fourier needed an engineer to construct his utopias, well, here he was! Francis took in detail like a sponge and, more than that, saw connections and patterns in the eye of the hurricane dissolving all patterns. Meticulous and cerebral as his work is, it owes much to children’s games. “They are a major source of inspiration in my work,” he once told me, adding that in collaboration with filmmaker Julien Devaux, he had made so far at least fifteen videos of these games (which you can view as the first item on his website).

Does this mean his work is generally “childish”? Well, yes. And no. Is Magritte childish? Or Duchamp? It is childish in its studied innocence and self-absorption, cut off from the busy world of the adults, the pesky mothers and the demanding fathers. Like a children’s game it sails off into uncharted seas—and by children’s games I mean the games children have played *with one another* for a long, long, time, not the ones invented by adults such as video games generally isolating the child from other children and from their own bodies.

Actually, I first met not him but his shadow or empty space because he had disappeared, causing our chaperone all manner of anxiety. Like a naughty child he had played hooky to wander around threatening Kabul with his newfound Afghani architect friend, thereby manifesting yet again his ceaseless curiosity as to the ways of the world. You could see that curiosity in the marvelous photographs he would send you by email of our travels together, shots you would carefully archive, as much for their aesthetic power as for what they were about. You could see it in the “extra mile” he would go to get some other view, that extra question, that extra immersion, that comes to fill the notebook.

Much, if not most, of Francis’s artwork involves games in which exchange and circulation recur, invoking the idea of the

que disolvía todos los patrones. Con todo lo meticulado y cerebral que es su trabajo, le debe mucho a los juegos de niños. Alguna vez me dijo: “son una fuente de inspiración importante para mi obra” y añadió que, hasta la fecha, había realizado al menos quince videos acerca de estos juegos en colaboración con el cineasta Julien Devaux (de hecho, son lo primero que uno puede ver en su página de Internet).

¿Esto quiere decir que, en general, su trabajo es “infantil”? Bueno, sí y no. ¿Magritte es infantil? ¿O Duchamp? Es infantil en su inocencia estudiada y en ese ensimismamiento que lo mantiene alejado del mundo ocupado de los adultos, de las madres molestas y de los padres demandantes. Como en un juego de niños, navega rumbo a mares inexplorados —y por juego de niños me refiero a esos que ellos han jugado entre sí desde hace muchísimo tiempo y no a aquellos inventados por adultos, como los juegos de video, que sólo los aíslan de sus semejantes y de su propio cuerpo.

De hecho, al principio no me encontré con él, sino con su sombra o al menos el espacio que dejó cuando desapareció para gran ansiedad de nuestro chaperón. Como un niño travieso, se había ido de pinta con su nuevo amigo, un arquitecto afgano, para vagar por la amenazante Kabul, manifestando con ello su insaciable curiosidad por las costumbres mundanas. Podía ver esa curiosidad en las fotos de los viajes que hicimos juntos, que envié por correo electrónico y que yo archivé con cuidado tanto por sus cualidades estéticas como por los temas que trataban. Eso se volvía evidente en el “esfuerzo de más” que había hecho para conseguir otro encuadre, otra pregunta, otra inmersión, de esas que fueron llenando el cuaderno de notas.

Una gran parte, sino es que la mayoría, de la obra de Francis tiene que ver con juegos en los que se repite el intercambio y la circulación, y que con ello invocan la idea del don en los circuitos sociales. De alguna manera, hablar de su “trabajo” como se habla del “trabajo de un artista” es un poco apropiado para sus obras, sus “juegos de artista” sería más justo. Ese es el por qué —y el cómo— sus obras suelen ser bromas sumamente elaboradas, tal y como en una titulada *Watercolor* (Acuarela), un video de 1:19 minutos de



Sin título (4to. Regimiento de las Fuerzas Armadas), óleo sobre tela sobre madera /  
 Untitled (4th Regiment Army Air Corps), oil on canvas on wood, 13 x 18.1 x 1.2 cm, 2013.  
 Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen

gift in the circuitry of the social. “Work” as in “artwork” is somewhat of a misnomer for this art. “Art-game” would be more appropriate and that is why—and how—these artworks are so often overworked jokes, as with the artwork called *Watercolor*, a video 1:19 minutes in length, in which a plastic pail of water dipped into the Black Sea in Turkey is taken and emptied into the Red Sea in Jordan. That’s it, *Watercolor!* 1:19 minutes. But how long did it take to travel from the Black Sea to the Red?

This humor—uncovering exchange circuits that were not obvious before the artwork—is immediately apparent in *Le Temps du Sommeil* (“the time of sleep”), 111 little paintings (roughly seven inches by five inches) created between 1996 and 2009, exhibited in the Irish Museum of Modern Art, and

duración en el que llena una cubeta de plástico de agua del Mar Negro en Turquía y luego la vacía en el Mar Rojo en Jordania. Eso es todo, *Watercolor!* (literalmente, agua de color) 1:19 minutos. Pero, ¿cuánto se tardó en viajar del Mar Negro al Rojo?

Este humor —que revela circuitos de intercambio que no eran tan obvios antes de la obra de arte— es aparente de inmediato en *Le temps du Sommeil* (La hora del sueño), 111 pinturas pequeñas (de unos 17.5 por 12.5 cm) hechas entre 1996 y 2009 que se expusieron en el Irish Museum of Modern Art y fueron publicadas como un libro de pequeño formato en 2010. Los intercambios que están representados ahí se pueden dar entre objetos, como un vaso que vacía su



Sin título (4to. Regimiento de las Fuerzas Armadas), encáustica y óleo sobre tela sobre madera /  
 Untitled (4th Regiment Army Air Corps), encaustic and oil paint on canvas on wood, 20 x 22.5 x 1.8 cm, 2014. Embed-related work: Courtesy of Her Majesty The Queen

published as a small book in 2010. The exchanges depicted may be between objects, such as pouring the contents of one glass into another, back and forth, or they may involve uncanny dimensions of the social world, as evident in the very last entry in this book, "I will wander the streets of Tokyo until someone calls my name."

The most significant gift involving exchange and circulation, however, occurs at the meta-level wherein the painting on one page is juxtaposed with a short text of one or two lines on the facing page, the connection being—how shall I put this?—a gift exchange between image and text, barely a connection, a "flash," we could say, yet in its tenuous fragility just right, meaning more than right, making you stare at the painting and then back again to the statement, your mind never still, oscillating, like playing badminton.

There is another "childish" aspect to this and that lies with the very character of the drawings, deceptively simple, petite, sketchy, impish, and wistful. As for the gift in this back and forth, it kick-starts the process of exchange and circulation wherein one side—the image, for instance—offers itself as a gift to the other, meaning the text, for instance. And then there is the return gift, the fruit or reward of the interchange, creating that surplus which perforce becomes metamorphic of the text-image mix. Bataille's notion of *dépense* or *un-productive expenditure* comes to mind, *dépense* itself being indispensable to gaming.

Are children's games dying out, like a threatened species? Are the streets the world over ever more empty of kids playing—except for the poor parts of town and poor parts of the world, like Afghanistan? Have our cityscapes become ever more denuded and less sonorous with the cries of children replaced by cars and trucks? I look back at my own childhood in Sydney and certainly see this evolution, which sets me to wonder about the history of children's games and toys.

In his *Centuries of Childhood*, for instance, Philippe Ariès argues that childhood in western Europe is an invention of the late seventeenth century and that before then children were little adults, as testified by Velasquez' *Las Meninas*, which is what I observe in rural Colombia also. But what does that

contenido en otro y a la inversa, o bien entre dimensiones sorprendentes del mundo social, como es evidente en la última entrada del libro: "Caminaré por las calles de Tokio hasta que alguien pronuncie mi nombre".

Sin embargo, el don más importante en términos de intercambio y circulación se da en un meta-nivel cuando la pintura que aparece en una página se yuxtapone a un breve texto de una o dos líneas en la página opuesta; la relación es —¿cómo decirlo?— un don que intercambia la imagen con el texto, apenas un vínculo, un "destello" o "flash" podríamos decir, aunque en su tenue fragilidad sea justo lo correcto, es decir algo más que correcto que te obliga a ver la pintura con detenimiento para luego regresar al texto, sin que tu mente se quede quieta, sino oscilando, como si jugara badminton.

En todo esto hay otro aspecto "infantil" que está en el carácter mismo de sus dibujos engañosamente sencillos, pequeños, esquemáticos, traviosos y melancólicos. En cuanto al ir y venir del don, es aquello que da inicio al proceso de intercambio y circulación cuando un lado —la imagen, por ejemplo — se ofrece como don al otro, digamos, por ejemplo, el texto. Además, luego viene el regalo de retribución, el fruto o recompensa del intercambio, produciendo un excedente que necesariamente se vuelve una metáfora de la mezcla texto-imagen. Esto recuerda a la noción de la *dépense* (consumición, en francés) o de *consumo improductivo* de Bataille, puesto que la *dépense* es indispensable para el juego.

¿Los juegos infantiles están desapareciendo como si fueran especies en peligro de extinción? ¿Será que en las calles del mundo cada vez hay menos niños jugando, salvo en las de las zonas pobres de las ciudades y del mundo, como Afganistán? ¿Será que nuestros paisajes urbanos se van quedando desiertos y mudos cuando el ruido de los coches y los camiones sustituye los gritos de los niños? Cuando recuerdo mi propia infancia en Sydney, sin duda veo esta evolución, lo que me lleva a pensar en la historia de los juegos y en los juguetes de los niños.

Por ejemplo, en su libro *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Philippe Ariès argumenta que la infancia

imply for our understanding of toys and play? “Little adults” were surely not averse to play even if the “cult” of childhood had not been invented.

Walter Benjamin, for example, whose work—like that of Francis Alÿs—can be seen as one big toy, a toy of theory, was entranced by children’s toys which he saw as in continuous negotiation with the world of adults, including adults’ notion of play and of childhood! Above all, he insisted that the locus of joy and fascination with toys lay in the child’s love of mimesis and the body more than in the toy itself, as when he wrote that “a child wants to pull something, and so he becomes a horse; he wants to play with sand, and so he turns into a baker; he wants to hide, and so he turns into a robber or a policeman.”<sup>1</sup>

I cannot but think of Francis pushing his block of ice through Mexico City.

And as regards the age and origins of toys, Benjamin suggests that the baby rattle has its origin in the need to ward off evil spirits and that hoops, kites, balls, and spinning tops were once what he calls cult objects. The spinning top is the main “character” in Jose Maria Arguedas’s novel, *Los ríos profundos*, set in the highlands of Peru in the mid-twentieth century. The spinning top that the children play with becomes not only

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “The Cultural History of Toys,” in *Selected Writings*, Vol. 2, 115. See also Jeffrey Mehlman, *Walter Benjamin for Children* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).



Balkh, 2011. Foto / Photo: Francis Alÿs



Yamgun, 2011. Foto / Photo: Francis Alÿs

en Europa Occidental fue un invento de finales del siglo XVII y que antes de eso los niños eran adultos pequeños, tal y como lo prueban *Las Meninas* de Velázquez; lo que coincide con lo que observé en la Colombia rural. Pero, ¿qué implica esto para la manera en la que entendemos los juguetes y el juego? Seguramente, los “adultos pequeños” no sentían aversión por el juego, aunque el “culto” a la infancia no se hubiera inventado aún.

Por ejemplo, a Walter Benjamin, cuya obra —como la de Francis Alÿs— se puede ver como un gran juguete, como un juguete de la teoría: le encantaban los juguetes de niños a los que veía como una continua negociación con el mundo de los adultos, ¡incluyendo las ideas de los adultos acerca del juego y de la infancia! Sobre todo insistía en que el locus de la alegría y la fascinación que producían los juguetes no era propiamente el juguete, sino el amor que siente el niño por la mimesis y el cuerpo. Así, escribió que: “El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme.”<sup>1</sup>

No puedo sino pensar en Francis empujando su bloque de hielo por la Ciudad de México.

En lo que toca a la edad y los orígenes de los juguetes, Benjamin sugiere que la sonaja de bebé tuvo su origen en la necesidad de alejar a los malos espíritus y que, alguna vez, los aros, las cometas, las pelotas y los trompos fueron lo que llamó objetos de culto. El trompo es el protagonista de *Los ríos profundos*, una novela de José María Arguedas situada en la zona montañosa de Perú a mediados del siglo XX. El trompo con el que juegan los niños no sólo adquiere vida propia, sino que es humanizado e incluso llega a convertirse en el espíritu que coordina la narración y la manera en que se desencadenan los acontecimientos. En su libro sobre el juego, Roger Caillois afirma que la rayuela (o avión), que se

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “The Cultural History of Toys”, en *Selected Writings*, Vol. 2, 115. También ver Jeffrey Mehlman, *Walter Benjamin for Children* (Chicago: University of Chicago Press, 1993). “Historia cultural del juguete” en *Escritos: la literatura infantil, los niños y los jóvenes* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989), trad. Juan J. Thomas.



Sin título, encáustica, pigmentos y collage sobre tela sobre madera / Untitled, oil, encaustic, pigments, and collage on canvas on wood, 16.8 x 24.1 x 1.6 cm, 2011-2012

animated, but also human-like and, more than that, a spirit that coordinates the narrative and unfolding events. In his book on play, Roger Caillois states that hopscotch, commonly played in the street or in the schoolyard, derives from the labyrinth in which one pushed a stone—meaning one's soul—toward the exit. With Christianity, the labyrinth took the form of the basilica and the exit was heaven.<sup>2</sup>

So where does that put Francis's ice block pushed into nothingness through the labyrinth of the third-world city? What does this latest manifestation of the labyrinth say about our long-forgotten connections to ancient mythology and to forgetting?

<sup>2</sup> Roger Caillois, *Man, Play, and Games* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001 [1958]).

suele jugar en la calle o en el patio de la escuela, deriva de un laberinto en el que movías una piedra —que representaba a tu alma— hacia la salida. Con el cristianismo, el laberinto tomó la forma de la basílica y la salida era el cielo.<sup>2</sup>

¿Dónde deja todo esto al bloque de hielo que Francis empujó hacia la nada a través del laberinto de una ciudad tercermundista? ¿Qué nos puede decir esta última manifestación del laberinto acerca de nuestra relación, olvidada desde hace mucho, con la mitología antigua y con el olvido mismo?

¿Acaso invocar la historia y la prehistoria no es también preguntar si, más que estar inspirado en los juegos de los niños, lo que está detrás del trabajo de Francis es su pérdida histórico-mundial? Yo creo que sí. Tal y como dijo Benjamin en relación con el arte del cuentacuentos, sería vano verlo tan sólo como un síntoma de decadencia y modernización. En lugar de eso, esta pérdida es un síntoma de las fuerzas seculares de la producción económica combinadas con la pérdida de la narrativa del ámbito del habla "y que a la vez hace sentir una nueva belleza en lo que desvanece."<sup>3</sup> Por lo mismo ¿resulta tan asombroso que nuestro arquitecto-artista de Europa Occidental quien eligió vivir en la Ciudad de México sea sensible a esta "nueva belleza que hay en lo que se desvanece"?

Pero ¿qué decir de las pantallas? ¿Qué de esos niños que están pegados a los videojuegos y las computadoras en todo el mundo? ¿No es una señal de que el juego está *vivito y coleando*, al menos electrónicamente? En cuyo caso ¿qué hacer respecto a la eliminación del cuerpo en estos juegos?

El papel de cuerpo es bastante evidente en todas las películas de juegos infantiles de Francis, en especial y de manera particularmente intensa en *Papalote* (4:10 minutos) situada en Balkh, Afganistán, en la que se ve a un niño de diez años volando una cometa. La participación del cuerpo es sobrecogedora y, aún así, está tan finamente forjada que

<sup>2</sup> Roger Caillois, *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt (Madrid: Taurus, 1991).

To invoke history and pre-history is to also ask if Francis's work is inspired not so much by children's games as by their world historical loss. I myself think this is so. As Benjamin says in relation to the art of the storyteller, it would be fatuous to see it merely as a symptom of decay and of modernization. Instead this loss is a symptom of the secular forces of economic production combined with the loss of narrative from the realm of living speech, "making it possible to see a new beauty in what is vanishing."<sup>3</sup> Is it therefore all that surprising that our architect-artist from western Europe who has chosen to live in Mexico City would be sensitive to this "new beauty in what is vanishing?"

But what about screens? What about kids glued to video games and computers the world over? Is this not a sign that gaming is alive and well, at least electronically? In which case, what do you make of the elimination of the body from such games?

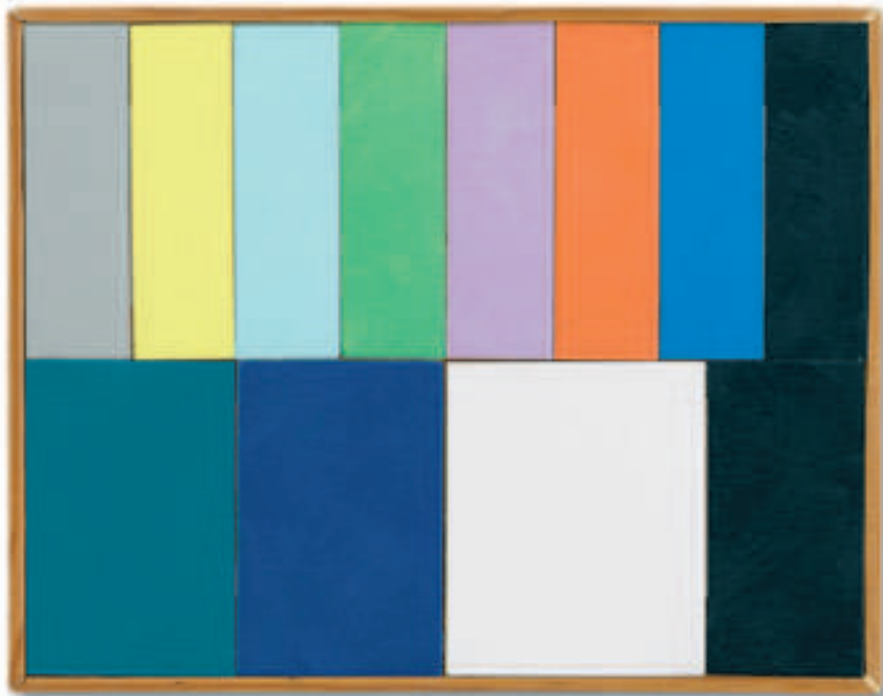
Bodily involvement is starkly obvious in all Francis's movies of children's games, especially and gut wrenchingly so in *Papalote* (4:10 minutes) set in Balkh, Afghanistan, featuring a ten-year-old boy flying a kite. The involvement of the body is overwhelming, yet as finely wrought as a mirage. Against a dune-colored adobe wall, standing under a powder-blue sky, the boy wears a pinkish trouser suit. He is gesticulating like crazy, emitting frenzied gesture language, conversing in stops and starts with the heavens or at least with the gusting wind because you never see the kite and because the string is so fine you can't see that either. All you see—what you see—is the body in action with unknown forces, pulling to the left, pulling to the right, up, down, quick, over to the left again, and so on and on. The body is all the more obvious because it is connected like this to the coursing wind by an invisible string. This is not only the body of the boy but the body of the world in a deft mimesis of each other, amounting to what I call "the mastery of non-mastery" which, after all, is the greatest game of all, a guide, a goal, a strategy—all in one—for dealing with man's domination of nature (including human nature).

<sup>3</sup> Walter Benjamin, "The Storyteller," in *Illuminations* (New York: Schocken, 1968) 87.



Sin título, óleo y collage sobre tela sobre madera / Untitled, oil and collage on canvas on wood, 12.4 x 17.5 x 1.3 cm, 2011-2012

**parece un espejismo. Contra una pared de adobe del color de las dunas, de pie bajo el azul polvoriento del cielo, el niño lleva un pantalón de vestir medio rosado. Hace ademanes de loco y emite un lenguaje gestual frenético que conversa a tirones con los cielos o, al menos, con las ráfagas de aire, porque la cometa nunca llega a ser visible y el hilo es tan fino que tampoco se alcanza a ver. Lo único que ves —lo que ves— es un cuerpo interactuando con fuerzas desconocidas, jalando a la izquierda, jalando a la derecha, hacia arriba, hacia abajo, rápidamente de nuevo a la izquierda y así sigue y sigue. El cuerpo es más evidente porque está conectado al viento que sopla por un hilo invisible. Este no es sólo el cuerpo del niño, sino también el cuerpo del mundo en una hábil mimesis de ambos, sumándose en algo que llamo "el dominio de la falta de dominio" que, después de todo, es el**



Sin título, encáustica sobre paneles de madera / Untitled, encaustic on wooden panels, 22.5 x 28.6 x 2.1 cm, 2012

An analogous trick—or should we call it a game?—makes mesmerizing magic out of the game “Rock, Paper, Scissors” (2:51 minutes). In this film we see not the hands themselves but their shadows on a whitish background as the two antagonists play with that tremendous skill that only kids can muster in what seems impossibly fast motion; the clenched fist of “rock,” the two open fingers of “scissors,” and the flat hand of “paper.” “Conceptual art,” you say, the kind you could watch for hours, the hands as synecdoche not of the body but of the two bodies in a controlled frenzy of elegant interaction and dissolution.

I wonder what the Taliban thinks of children’s games like this one, let alone towards videos thereof? But as we quickly learned once we got to Afghanistan in 2010, there is more

más grande de los juegos, una guía, una meta, una estrategia —todo en uno— para lidiar con el dominio del hombre sobre la naturaleza (incluyendo la naturaleza humana).

Un truco análogo —¿o deberíamos llamarlo un juego?— convierte el juego de *Piedra, Papel o Tijera* (2:51 minutos) en una magia hipnótica. En esta película no vemos las manos, sino sus sombras sobre un fondo blancuzco mientras que los dos antagonistas juegan con esa tremenda maña que sólo los niños pueden mostrar en lo que parece una cámara rápida imposible; el puño apretado de “piedra”, los dos dedos abiertos de “tijera” y la mano plana de “papel”. “Arte conceptual”, podrías decir, del tipo del que puedes ver por horas, las manos como sinécdoque no del cuerpo, sino de los dos cuerpos en un frenesí controlado de elegantes interacciones y disoluciones.

Me pregunto ¿qué pensará el movimiento talibán de los juegos infantiles como éste? ¿y qué de los videos en los que aparecen? Sin embargo, tal y como no tardamos en enterarnos una vez que llegamos a Afganistán en 2010, no hay sólo una clase de “talibán”, y la prohibición de las imágenes no es homogénea ni coherente. Pero entonces, ¿qué es una “imagen”?

El director del Museo Nacional de Kabul, vestido con un elegante traje de lino crudo y una corbata dorada, nos explicó cómo en 1996 un restaurador había usado acuarelas para pintar flores y árboles sobre los cuadros del museo que representaban figuras humanas y animales a fin de protegerlos antes de que llegara el talibán y destruyera todas las estatuas. Otra persona dijo suponer que la prohibición de hacer imágenes tenía que ver con que éstas no podían corresponder a seres *animados* y sugirió la respiración como el criterio de lo animado. También me dijeron que el talibán prohibía la fotografía y las fotocopias, exceptuando aquellas indispensables para el control del Estado, las identificaciones y los pasaportes.

En *REEL-UNREEL*, el más largo y ambicioso de los videos de Afganistán, la noción de *animado* pone verdaderamente a prueba al movimiento talibán, como también pone a prueba —de manera tan deliciosa como experimental— las nociones

than one “Taliban,” and the ban on images is hardly uniform or coherent. But then, what is an “image”?

The Director of the National Museum in Kabul, elegant in a fawn linen suit and gold tie, explained how in 1996 a restorer had used watercolor to paint flowers and trees over those paintings in the museum with human and animal figures to protect them before the Taliban came and smashed all the statues. Someone else ventured that the ban on image-making meant you couldn’t *animate* beings and suggested breathing as the criterion of such animatedness. I was also told that the Taliban forbade photography and Xeroxing—except for those things indispensable for state control, IDs and passports.

In the longest and most ambitious of the Afghan videos, *REEL-UNREEL*, the notion of *animate* is really put to the Taliban test, as well as testing, in ways delightful and exploratory, Western notions of what *animate* might encompass. Thanks to the skill and derring-do of two boys spinning film reels like hoops as fast as they can, the pixilated multitude that is Kabul springs to life as the camera follows the boys’ will-o’-the-wisp chase, aimless—completely aimless—except for the mad intensity with which the boy behind races to keep up with the boy some twenty feet in front, and the boy in front races to keep ahead of the one twenty feet behind. Could this be an allegory for that which is today called “Afghanistan,” meaning the continuous state of siege constituting that game in which the more you know, the less you know? The game “Blind Man’s Buff” also comes to mind. One is tempted to invoke the “cult objects” idea of hoops and kites, let alone rattles.

Like earlier works by Francis, including his magnetic shoes and the magnetic “horse” he set perambulating the streets of Havana and Mexico City attracting all manner of metallic debris, *REEL-UNREEL* similarly attracts all manner of “debris.” In these and many, if not most, of his artwork, Francis seems to have set into motion Michel de Certeau’s principle of “walking the city” and Benjamin’s idea of *colportage*—by which is meant the art that combines walking the city with filmic montage and with taking hashish.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Michel de Certeau, “Walking In the City,” in *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984); on *colportage* see “Chronology”

**occidentales de qué es lo que puede incluir lo *animado*. Gracias a la habilidad y la temeridad de los dos niños que usan carretes de película para rodarlos como aros tan rápido como pueden, esa multitud pixelada que es Kabul cobra vida a medida que la cámara sigue la persecución de fuegos fatuos de los niños, sin dirección —absolutamente sin dirección alguna— a excepción de la loca intensidad con la que el niño de atrás corre para alcanzar al que está seis metros por delante de él, mientras que el niño que va adelante corre para mantener esa delantera de seis metros con el que está atrás. ¿Esto podría ser una alegoría de lo que hoy llamamos “Afganistán” refiriéndonos a ese estado de sitio continuo que constituye un juego en el que saber más es saber menos? Esto también me hace pensar en el juego de “la gallina ciega”. Uno se ve tentado a invocar la idea de los aros y las cometas como “objetos de culto”, no digamos las sonajas.**

**Al igual que otras obras anteriores de Francis, como los zapatos magnéticos y el “perro” magnético que puso a deambular por las calles de La Habana y de la Ciudad de México para atraer todo tipo de chatarra, *REEL-UNREEL* atrae todo tipo de “desechos”. En esta y en muchas otras obras, sino es que en la mayoría, Francis parece haber puesto en práctica el principio de Michel de Certeau de “caminar la ciudad” y la idea de Benjamin de *colportage*, es decir del arte que combina caminar por la ciudad con el montaje cinematográfico y el consumo de hashish.<sup>4</sup>**

**Los dos niños y sus aros están unidos. El niño que va delante va desenrollando la cinta de celuloide de su carrete, mientras que el que va detrás lo enrolla en el suyo a un paso casi igual de frenético. Pareciera que se trata de una película que ya ha sido revelada y cuyos cuadros tienen figuras, tal y como las que muestra uno de los niños cuando sostiene un fragmento de cinta a contraluz para ver**

<sup>4</sup> Michel de Certeau, “Caminar en la ciudad”, en: *La invención de lo cotidiano*. 1. *Las artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México, Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000), acerca del *colportage* ver “Chronology” en *Walter Benjamin: Selected Works*, volumen 2 (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 255, 827.

The two boys and their two reels are bound together. The boy in front has his reel unwinding its load of celluloid film while the one behind winds it on to his reel at pretty much the same frenzied pace. It seems like this is film that has been developed and has frames with pictures, as we see when a boy holds up a segment to the light to look at the images therein. As for “debris,” much is made in this work of the destruction of the film and its picking up scratches and dirt as it slithers, snake-like, along the rough ground. This is above all a sonic phenomenon with scratching, screeching, sound, matter-in-torment, at once playful and sinister, at other times a whiplash. You ask yourself, “Is this unconsciously playing with the Taliban’s prohibition of film? Is it another way of filmmaking and un-filmmaking?”

Certainly *REEL-UNREEL* offers an unusual perspective on reality, for not only does it animate the landscapes through which the reels pass, but it often does this at knee-height, the height of the boys and the height of the reels bouncing their ways precariously though thick and thin. This is political filmmaking in a new key, the perspective from the ground up with wheels in motion. It is up to you, the viewer, to decide whether this be the wheels of Nietzsche’s Eternal Return, Marx’s locomotive of history, or a Deleuzian, post-Nietzschean “becoming intense, becoming animal ...,” the baby stroller tumbling down Odessa’s stairs in Sergei Eisenstein’s *Battleship Potemkin* (1925) or—heaven forbid—something you make up yourself.

In *The Accursed Share*, Bataille makes a big point about war in the twentieth century being the privileged instance of *dépense*—of spending the surplus in orgies of waste displacing by far Roman Carnival with its bread and circuses and Aztec sacrifice with its thousands of victims offered to the gods. Now entering its thirteenth year, that gargantuan spending spree of life and *treasure* (not money but “treasure,” as they say repeatedly in the US Senate), the US-led war in Afghanistan surely qualifies as *The Great Dépense* as much as *The Great Game*.

---

in *Walter Benjamin: Selected Works*, volume 2 (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 255, 827.

las imágenes que contiene. En cuanto al “desecho”, una parte importante de esta obra se hizo a partir de la destrucción de la cinta y de como ésta se fue rayando y ensuciando a medida que se deslizaba, como una serpiente, por los caminos sin pavimentar. Esto es, sobre todo, un fenómeno sonoro que incluye las rasgaduras, los rechinos, el sonido y la materia torturada; uno que es, al mismo tiempo, juguetón y siniestro y que otras veces es un latigazo. Te preguntas, “De manera inconsciente ¿está jugando con la prohibición del talibán sobre las películas? ¿Es otra manera de hacer y deshacer cine?”

Sin duda, *REEL-UNREEL* ofrece una perspectiva poco común de la realidad, ya que no sólo le da vida a los paisajes por los que pasan los carretes, sino que casi siempre lo hace a la altura de la rodilla, a la altura de los niños y los carretes que van rebotando en su precario recorrido contra viento y marea. Esta es una nueva clave para realizar cine político, la perspectiva desde el suelo hacia arriba y con las ruedas en movimiento. Depende de ti, como espectador, si estas son las ruedas del Eterno Retorno de Nietzsche; la máquina de la historia marxista; el “devenir intenso, devenir animal...” pos-nietzscheano de Deleuze; la carreola que cae por las escaleras de Odesa en el *Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein o —Dios no lo quiera— lo que se te llegue a ocurrir.

Uno de los grandes aciertos en *La parte maldita* de Bataille consiste en señalar que la guerra en el siglo XX es una instancia privilegiada de la *dépense*, pues en ella el excedente se gasta en orgías de desperdicio que sobrepasan por mucho al pan y el circo del Carnaval Romano y a los sacrificios aztecas con su miles de víctimas ofrecidas a los dioses. A trece años del conflicto, ese despilfarro pantagruélico de vida y de tesoro (no dinero sino “tesoro” como insiste en llamarlo el Senado estadounidense) que ha traído consigo la guerra encabezada por Estados Unidos en Afganistán se puede calificar tanto de *La gran dépense* como de *El gran juego*.

En *Kim*, Kipling narró este juego por medio de un muchacho, Kimball O’Hara, al igual que lo hizo Francis Alÿs con los dos niños que se persiguen por las montañas y

In *Kim*, Kipling narrated this game through a young boy, Kimball O'Hara, just as Francis Alÿs has the two boys chasing each other over the mountains and choked streets of Kabul, only his game and the boys' game auto-cannibalize narration. It is, as Bataille would have it in his essay on van Gogh and the sacred dimension of auto-mutilation, the practice of self-sacrifice of narration and of the very idea of a purpose—which is, after all, what you need to make sense. A sense of purpose, that is. There is no beginning and no end to *REEL-UNREEL*, just this mad breathless chase to no purpose other than itself. After all, the very title cleverly expresses just this. One would also like to say that the tension is not only intense but continuous. Yet like the state of exception/emergency it is not so much continuous, not so much like the river flowing, as it is staggered and chaotic, with each "moment" a world on its own and unpredictable from what was before and what comes after. Differential calculus on mescaline, what I elsewhere call "the nervous system." But yes! There there is an end, when the leading reel plunges to its destruction over a cliff. That is sacrifice. But this end is totally unexpected, more a nervous-system collapse than an ending. *Game Over*.

May 3, 2014

Text reproduced with permission by author. © Michael Taussig. From the catalogue exhibition *Francis Alÿs. REEL-UNREEL (Afghan Projects, 2010-2014)*, organized by the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, and Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina-MADRE, Naples.

**las congestionadas calles de Kabul, sólo que su juego y el juego de los niños autocanibalizan la narración. Es, como dijo Bataille en su ensayo sobre Van Gogh y la dimensión sacra de la automutilación, la práctica de un autosacrificio de la narrativa y de la idea misma de finalidad —que, después de todo, es lo que necesitas para producir sentido. Es decir, el sentido de una finalidad. *REEL-UNREEL* no tiene ni principio ni fin, sólo es una loca persecución sin tregua que no tiene otra finalidad que sí misma. Después de todo, el título mismo lo expresa con agudeza. Uno también querría decir que la tensión no sólo es intensa, sino también continua. Sin embargo, y al igual que el estado de excepción/emergencia, más que ser algo continuo, algo como el flujo de un río, es algo escalonado y caótico donde cada "momento" es un mundo en sí mismo desde el que no se puede saber lo que vino antes, ni predecir lo que vendrá después. Cálculo diferencial en mezcalina, eso que en otras partes he llamado "el sistema nervioso". Sin embargo ¡sí hay un final! Este ocurre cuando el carrete que va por delante se despeña por un barranco hacia su destrucción. Es decir, un sacrificio. Pero se trata de un fin totalmente inesperado, un colapso nervioso en lugar de un final. *Fin del juego*.**

3 de mayo de 2014

Texto reproducido con permiso del autor. © Michael Taussig. Publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Francis Alÿs. REEL-UNREEL (Afghan Projects, 2010-2014)*, organizada por el Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovia, y Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina-MADRE, Nápoles.

## E-mail

From: Francis Alÿs  
Subject: doing/undoing  
Date: Thu, 26 Jan 2012 22:35:58 - 0600  
To: Ajmal Maiwandi

Dear Ajmal,

When I returned from Bamiyan to Kabul in June 2010, I took part in a panel discussion with different Afghan cultural personalities questioning the relevance of international contemporary art projects such as dOCUMENTA (13) in Afghanistan. The debate somehow evolved to the fate of Bamiyan's blown-up Buddhas: should they be re-assembled or should they be left as rubbles? (I remember that the phrase *should they be conserved?* was diplomatically used.) At that time, my thoughts were bouncing back and forth as to getting involved in such ventures (a situation nicely summarized by Michael Taussig's words: "you do, you're wrong; you don't do, you're wrong".)

or

*To do or not to do?*

We have:

–The construction/erosion/reconstruction cycle in the traditional earth architecture of Afghanistan;

## Correo

**De: Francis Alÿs**  
**Asunto: hacer/deshacer**  
**Fecha: jueves 26 de enero de 2012, 22:35:58 - 0600**  
**Para: Ajmal Maiwandi**

**Querido Ajmal:**

**Cuando volví de Bamiyán a Kabul en junio de 2010, participé en una mesa de trabajo con diferentes personalidades culturales afganas que cuestionaban la relevancia en Afganistán de proyectos internacionales de arte contemporáneo como dOCUMENTA (13). Por alguna razón, el debate se desvió hacia los budas destruidos de Bamiyán: ¿debían ser reconstruidos o quedarse como escombros? (Si bien recuerdo se utilizó diplomáticamente la frase "¿deberían conservarse?"). En aquel momento estaba debatiendo si participar o no en un proyecto de esta índole (una situación que Michael Taussig resumió acertadamente cuando dijo: "si haces, malo; si no haces, malo").**

**o**

**¿Hacer o no hacer?**

**Tenemos:**

**–El ciclo de construcción/erosión/reconstrucción en la arquitectura tradicional de adobe en Afganistán;**

- The massive destruction of Kabul's center during the 1990s siege followed by its looting from bricks to plumbing by the city's poorer neighborhoods and the recycling/reconstruction process with the stolen materials in the suburbs;
- The Afghan people's oscillation between collective memory and collective amnesia;
- The arming of the Afghan National Army in parallel to the disarming campaign of the Afghan civil population;
- The chaotic reconstruction of Kabul's center through US aid programs in parallel with the destruction of much of its Soviet remnants (such as the stunning site of the former Russian Cultural Center);
- The relentless insurgency offensive in parallel with the equally relentless counter insurgency efforts by the International Security Assistant Force (ISAF);
- The present dismantling of ISAF bases / the making of an "autonomous nation"; etc...

The listing of these opposed forces led me to the following aphorism:

**Sometimes Doing Is Undoing  
and  
Sometimes Undoing Is Doing**

To illustrate that axiom I would like to film on my upcoming visit the following scenes:

1. An American ISAF soldier assembling and disassembling his M-16 rifle (or his sa80, if he is an British ISAF soldier)<sup>1</sup>
2. A former Mujahideen or Talib fighter assembling and disassembling his AK-47<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Filmed with a UK soldier at FOB Shawqat during my embed in Helmand province in May 2013.

<sup>2</sup> Filmed in the province of Herat in April 2013.

- La destrucción masiva del centro de Kabul en los noventa, durante el sitio, seguida por su saqueo total desde ladrillos hasta tuberías sanitarias perpetrado por habitantes de los barrios más pobres de la ciudad y el consecuente proceso de reciclaje/reconstrucción con los materiales robados en los suburbios;**
- La oscilación del pueblo afgano entre la memoria colectiva y la amnesia colectiva;**
- El armamento del Ejército Nacional Afgano en paralelo con la campaña de desarme de la población civil afgana;**
- La caótica reconstrucción del centro de Kabul por medio de los programas de ayuda estadounidenses en paralelo con la destrucción de muchos de los vestigios soviéticos (como el maravilloso sitio del antiguo Centro Cultural Ruso);**
- La ofensiva implacable de la insurgencia en paralelo con los esfuerzos igualmente implacables de la contrainsurgencia encabezados por la Fuerza Internacional de Asistencia para la Seguridad (ISAF);**
- El actual desmantelamiento de las bases de la ISAF / la creación de una "nación autónoma"; etc...**

La lista de estas fuerzas opuestas me condujo al siguiente aforismo:

**A veces, hacer es deshacer  
y  
a veces, deshacer es hacer**

Para ilustrar ese axioma me gustaría filmar las siguientes escenas durante mi próxima visita:

1. **Un soldado estadounidense de la ISAF armando y desarmando su rifle M-16 (o su sa80, si fuera un soldado británico de la ISAF)**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Filmdo con un soldado británico en la base militar Shawqat durante mi viaje acompañando las tropas británicas en la provincia de Helmand en mayo de 2013.



*A veces, hacer es deshacer y a veces, deshacer es hacer (AK47 - sa80) / Sometimes Doing Is Undoing and Sometimes Undoing Is Doing (AK47 - sa80), FOB Shawqat, Provincia de Helmand, Afganistán / Helmand Province, Afghanistan, 2013*

For example, what was Humayun's role during the post-Soviet conflict? I overheard that he was fighting in the Old City of Kabul. I remember also that slim handsome man we saluted on our way to Khulm, didn't he say he had been fighting the Soviets along with Commander Massoud?

Looking forward to reading your thoughts.  
As ever,  
Francis



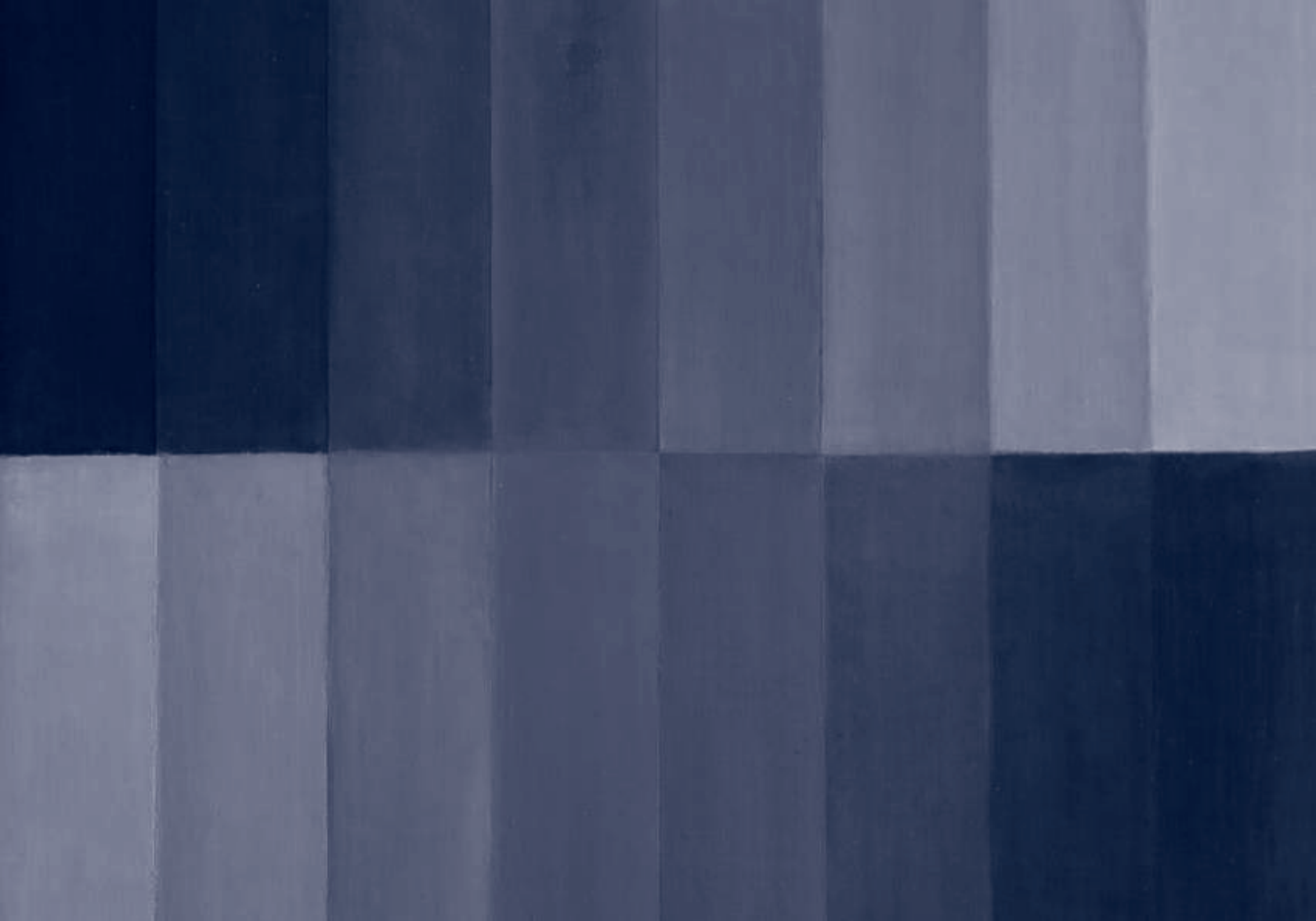
## 2. Un excombatiente muyahidín o talibán armando y desarmando su rifle AK-47<sup>2</sup>

**Por ejemplo, ¿cuál fue el papel que desempeñó Humayun en el conflicto postsoviético? Oí el rumor que estaba combatiendo en la ciudad vieja de Kabul. También recuerdo a ese hombre apuesto y delgado que saludamos de camino a Khulm, ¿no dijo que había combatido a los soviéticos al lado del comandante Massoud?**

**Espero con impaciencia leer tus ideas.  
Abrazos,  
Francis**

---

<sup>2</sup> Filmado en la provincia de Herat en abril de 2013.



## List of Works

*A Story of Negotiation* will be composed of different elements in the different venues where it is presented. The following list includes an overall idea of the works that are part of the exhibition.

### 1. Bridges 2006-2008

*Bridge/Puente*, 2006

Key West, Florida/ Santa Fe, Havana  
In collaboration with Taiyana Pimentel & Cuauhtémoc Medina  
Video  
23 min.  
Collection of the artist

*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2008

Strait of Gibraltar, Morocco-Spain  
In collaboration with Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume, Ivan Boccara, Abbas Benhim, Fundación Montenmedio Arte & the children of Tangier and Tarifa  
Video  
7 min.  
Collection of the artist

*Maqueta*, 2007

In collaboration with Lourdes Villagómez  
Two-channell video animation  
1:50 min  
Collection of the artist

*Miradores*, 2008

Strait of Gibraltar  
Two-channell video animation  
In collaboration with Ivan Boccara and Julien Devaux  
20:26 min.  
Collection of the artist

Paintings, drawings, notes, photographs, documents, sculptures and ephemera

From the series *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2006-2008

Encaustic and oil on canvas. Oil and graph on tracing paper, photographs, shoes with sails, maps, wooden sculptures, newspaper clippings and prints on transparent vinyl  
Several sizes  
Collection of the artist

### 2. Tornado, 2000 – 2010

*Tornado*, 2000 – 2010

Milpa Alta, Mexico City  
In collaboration with Rafael Ortega, Felix Blume and Julien Devaux  
Video  
40 min.  
La Colección Jumex, México

*Linchados*, 2005

Oil on canvas on wood panel and newspaper clipping  
Collection of the artist

Paintings, drawings, notes, photographs, documents, embroidery and ephemera

From the *Tornado series*, 2005

Encaustic and oil on canvas. Oil and pencil on tracing paper, pencil on paper, photographs, embroidery, newspaper clippings and printings on transparent vinyl  
Collection of the artist

### 3. Afghanistan 2011-2014

*REEL-UNREEL*, 2011

Kabul, Afghanistan  
In collaboration with Ajmal Maiwandi, Julien Devaux, Felix Blume and the children of Kabul  
Video  
20 min.  
Commissioned by dOCUMENTA (13)  
Collection of the artist

## Lista de obra

*Relato de una negociación* tendrá diferentes componentes en cada sede que se presente. Esta lista es una aproximación de los trabajos que forman parte de la exposición.

### 1. Puentes, 2006-2008

*Bridge/Puente*, 2006

Cayo Hueso, Florida/ Santa Fe, La Habana  
En colaboración con Taiyana Pimentel y Cuauhtémoc Medina  
Video  
23 min.  
Colección del artista

*No cruzarás el río antes de llegar al puente*, 2008

Estrecho de Gibraltar, Marruecos-España  
En colaboración con Rafael Ortega, Julien Devaux, Félix Blume, Ivan Boccara, Abbas Benhim, Fundación Montenmedio Arte y los niños de Tánger y Tarifa  
Video  
7 min.

*Maqueta*, 2007

En colaboración con Lourdes Villagómez  
Animación en video en dos canales  
1:50 min.  
Colección del artista

*Miradores*, 2008

Estrecho de Gibraltar  
Video en dos canales  
En colaboración con Ivan Boccara y Julien Devaux  
20: 26 min.  
Colección del artista

Painturas, dibujos, notas, fotografías, documentación, esculturas y efímera

De la serie *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, 2006-2008

Encáustica y óleo sobre tela. Óleo y lápiz sobre papel albanene, fotografías, zapatos con velas, mapas, talla en madera, recortes de periódico e impresiones en vinil transparente  
Varias medidas  
Colección del artista

### 2. Tornado, 2000-2010

*Tornado*, 2000-2010

Milpa Alta, Ciudad de México  
En colaboración con Rafael Ortega, Felix Blume y Julien Devaux  
Video  
40 min.  
La Colección Jumex, México

*Linchados*, 2005

Óleo sobre madera y óleo sobre madera y recorte de periódico  
Colección del artista

Painturas, dibujos, notas, fotografías, documentación, bordado y efímera  
De la serie *Tornado*, 2005

Encáustica y óleo sobre tela. Óleo y lápiz sobre papel albanene, lápiz sobre papel, fotografías, bordado, recortes de periódico e impresiones en vinil transparente  
Colección del artista

### 3. Afganistán 2011-2014

*REEL-UNREEL*, 2011

Kabul, Afganistán  
En colaboración con Ajmal Maiwandi, Julien Devaux, Felix Blume y los niños de Kabul Comisionado por dOCUMENTA 13  
Video  
20 min.  
Colección del artista

*Sometimes Doing Is Undoing and Sometimes Undoing Is Doing*, 2013  
Herat, Afghanistan  
In collaboration with Ajmal Maiwandi and the UK forces deployed in Afghanistan  
Video  
5:58 min  
Collection of the artist

Paintings of the *Color Bars* series, 2011–2012  
Encaustic and pigment on canvas and/or wooden panels  
Several sizes  
Collection of the artist

Paintings of the *TRF* series, 2014  
Encaustic and oil on canvas  
Several sizes  
Collection of the artist

Paintings, drawings, notes, photographs, maps, posters, documentation and ephemera from the series *REEL-UNREEL*, 2011  
Encaustic, oil and collage on canvas. Oil and pencil on tracing paper, oil and pencil on paper, pencil on paper, photographs, newspaper clippings, posters and prints on transparent vinyl  
Collection of the artist

*1943*  
Text on postcard  
Collection of the artist

#### 4. Children's Games

*Children's Game #13: Piñata*, 2012  
Oaxaca, Mexico  
In collaboration with Elena Pardo, Julien Devaux & Felix Blume  
8:16 min.  
Collection of the artist

*Children's Game #7: Hoop and Stick*, 2010  
Bamiyan, Afghanistan  
Edition by Natalia Almada  
Video  
5:22 min.  
Collection of the artist

*Children's Game #10: Papalote*, 2011  
Balkh, Afghanistan  
In collaboration with Elena Pardo & Felix Blume  
Video  
4:10 min.  
Collection of the artist

*Children's Game #2: Ricochets*, 2007  
Tangier, Morocco  
In collaboration with Rafael Ortega  
Video  
4:42 min.  
Collection of the artist

#### 5. Additional projects

*The Leak*, 1995–  
Action  
Collection of the artist

*The Cut*, 1993–2015)  
Action  
Collection of the artist

*Silencio*, 2003–2010  
Rubber mats  
61 × 47.8 × 0.6 cm each  
Collection of the artist

*Camguns*, 2001–2006  
Wood, plastic, film reel and film  
Collection of the artist

*A veces, hacer es deshacer, a veces deshacer es hacer*, 2013  
Herat, Afganistán  
En colaboración con Ajmal Maiwandi and y las tropas del Ejército Británico estacionadas en Afganistán  
Video  
5:58 min.  
Colección del artista

Pinturas de la serie *Barras de color*, 2011–2012  
Encáustica y pigmentos sobre tela y/o paneles de madera  
Varias medidas  
Colección del artista

Pinturas de la serie *TRF*, 2014  
Encáustica y óleo sobre tela  
Varias medidas  
Colección del artista

Pinturas, dibujos, notas, fotografías, mapas, pósteres, documentación y efímera de la serie *REEL-UNREEL*, 2011  
Encáustica, óleo y collage sobre tela. Óleo y lápiz sobre papel albano, óleo y lápiz sobre papel, lápiz sobre papel, fotografías, recortes de periódico, pósteres e impresiones en vinil transparente  
Colección del artista

*1943*  
Texto en postal  
Colección del artista

#### 4. Juegos de niños

*Juego de niños #13: Piñata*, 2012  
Oaxaca, México  
En colaboración con Elena Pardo, Julien Devaux y Felix Blume  
Video  
8:16 min.  
Colección del artista

*Juego de niños #7: Hoop and Stick*, 2010  
Bamiyán, Afganistán  
Edición de Natalia Almada  
Video  
5:22 min.  
Colección del artista

*Juego de niños #10: Papalote*, 2011  
Balj, Afganistán  
En colaboración con Elena Pardo y Felix Blume  
Video  
4:10 min.  
Colección del artista

*Juegos de niños #2: Ricochets*, 2007  
Tánger, Marruecos  
En colaboración con Rafael Ortega  
Video  
4:42 min.  
Colección del artista

#### 5. Proyectos adicionales

*The Leak* (1995–)  
Acción  
Colección del artista

*The Cut* (1993–2015)  
Acción  
Colección del artista

*Silencio*, (2003–2010)  
Tapetes de hule  
61 × 47.8 × 0.6 cm cada uno  
Colección del artista

*Camguns*, (2001–2006)  
Madera, plástico, bobina de película y film  
Colección del artista

Francis Alÿs

En colaboración con / In collaboration with  
Emilio Rivera, Daniel Toxqui, Julien Devaux, Elena Pardo, Rafael Ortega,  
Felix Blume y / and Raúl Ortega

Curada por / Curated by Cuauhtémoc Medina



Sin título (Estudio para REEL-UNREEL), lápiz sobre papel / Untitled (Study for REEL-UNREEL), pencil on paper, 2015-2011

Agradecimientos / Acknowledgements

Carmen Cuenca, Aimée Servitje

Kitty Scott, Agustín Pérez Rubio, Peter Kilchmann, Taiyana Pimentel, Bella Hubert, Ajmal Maiwandi, Jimena Blázquez, Jorge Romo, Michael Taussig, Carolyn Christov-Bakargiev, Graciela De la Torre, Renato González Mello, Jaime Cuadriello, Patricia Díaz Cayeiros

David Zwirner Gallery, Nueva York y Londres; Peter Kilchmann Gallery, Zürich

Paralelamente a la muestra en el Museo Tamayo, Francis Alÿs exhibe proyectos realizados en Ciudad Juárez, en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS-INBA), bajo la curaduría de Taiyana Pimentel.

In parallel with the Museo Tamayo exhibition, Francis Alÿs exhibits projects made in Ciudad Juárez, at the Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS-INBA), curated by Taiyana Pimentel.



Estudio de Francis Alÿs. Ciudad de México / Francis Alÿs' studio. Mexico City, 2010

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**Rafael Tovar y de Teresa**  
Presidente

**Saúl Juárez Vega**  
Secretario Cultural y Artístico

**Francisco Cornejo Rodríguez**  
Secretario Ejecutivo

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

**María Cristina García Cepeda**  
Directora general

**Xavier Guzmán Urbila**  
Subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble

**Magdalena Zavala Bonachea**  
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

**Roberto Perea Cortés**  
Director de Difusión y Relaciones Públicas

## MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

**Juan A. Gaitán**  
Director

**Daniela Pérez**  
Subdirectora Artística y de Curaduría

**Juan Carlos Pereda Gutiérrez**  
Subdirector de Colección

**Amanda Echeverría**  
Subdirectora de Desarrollo Institucional

**Martha Sánchez Fuentes**  
Subdirectora Técnica

**Edgar López Soto**  
Subdirector de Administración

### Curaduría

**Julieta González**  
Curadora

**Javier Cano**  
**Ixel Rion**  
**Ingrid Sjolander**  
**Andrés Valtierra**  
Asistentes curatoriales

**Naitzá Santiago**  
**Daniela Báez**  
Registro de obra

**Enrique Posadas Vargas**  
Bodega

### Educación

**Tonatiuh López**  
Jefe de Educación

**Karla Noguez Núñez**  
**Paulina de la Paz**  
Asistentes

**Fernanda Cornejo Sánchez**  
**Ricardo Sierra Mercado**  
**Georgina Solano Briseño**  
Talleristas

**Cynthia Gutiérrez Caparroso**  
Coordinadora general de Jugando con Tamayo

**Daniel Rendón Cameras**  
Asistente

**Fernando Rodríguez González**  
Centro de Documentación

### Editorial

**Arely Ramírez Moyao**  
Coordinadora editorial

**Isabel Guerrero Hernández**  
Asistente editorial

**Abigail Mejía Méndez**  
Diseño

### Comunicación

**Sofía Provencio**  
Jefa de Comunicación

**Beatriz Cortés Chávez**  
Coordinadora de prensa

**Adriana Gil**  
Contenidos y estrategia digital

### Administración

**Verónica Miranda Rodríguez**  
Recursos Humanos

**Samantha Rodríguez**  
Asistente de Dirección

**Diego Moreno**  
Asistente de Subdirección técnica

**Julieta Islas Solís**  
**Hilda Islas Solís**  
Recursos financieros

**Ivone Papaqui**  
**Miriam Olmos Domínguez**  
**Jorge Mario Sandoval López**  
Recursos materiales

**Delia Velázquez Gama**  
**Silvia Sánchez**  
Gestión documental y archivo de transparencias

**Roberto Segura Pineda**  
**Gonzalo López Bazaldú**  
Almacén

**Jesús Rebollar Axotla**  
**Armando Estrada Rojas**  
**Óscar Patiño Arellano**  
**Gabriel Nieto Santuario**  
Personal de apoyo

**Israel Hernández Frías**  
**Óscar Molina Camacho**  
**Antonio Ovalle Martínez**  
**Miguel Ovalle Martínez**  
**Olivo Sotero Álvarez**  
Estacionamiento

### Museografía

**Rodolfo García Lara**  
Jefe de Museografía

**Jorge Alvarado Arellano**  
**Aldo Huerta Montes**  
**Carlos Maldonado Bravo**  
**Daniel Reyes Ramírez**  
**Pablo Servín Ángel**  
Equipo de montaje

### Medios audiovisuales

**Jacobo Horowich**  
**Juan Martín Chávez Vélez**  
**Octavio Villaescusa**

### Mantenimiento

**Andrés Rivera Arrieta**  
Jefe de Mantenimiento

**Edgar Cabral Ortiz**  
**Daniel Lescas Rojas**  
**José Leonardo López Cruz**  
**Jorge Luis Sánchez Ramos**  
Equipo

### **Seguridad**

**Alfredo Espíndola Vélez**  
Jefe de Seguridad

**Alfonso Alvarado Arellano**  
**Verónica Arrieta Luna**  
**Alicia Barreto Flores**  
**Alejandra Carreón Chávez**  
Equipo

### **Voluntariado**

**Juan Pablo Bonilla**  
**María Luisa Díaz**  
**Pamela García**  
**Patricia García**  
**Hebe Garibay**  
**Pilar Gavito**  
**Edda Hurtado**  
**Nadia Rosalía Islas**  
**Liza Kaufer**  
**Pedro Aldahir Méndez**  
**Maricruz Mendoza**  
**Isabel Palomar**  
**Claudia Renata Peña**  
**Esi Rosenthal**  
**Carmen Soler**

### **FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.**

**David Cohen Sitton**  
Presidente

**Angélica Fuentes Téllez**  
Vicepresidenta

**Juan Domingo Beckmann Legorreta**  
**María Eugenia Bermúdez de Ferrer**  
**Rosa María Bermúdez Flores**  
**Magda Carranza de Akle**  
**Fernando Chico Pardo**  
**David Cohen Sitton**  
**Agustín Coppel Luken**  
**Moisés Cosío Espinosa**  
**Alfonso de Angoitia Noriega**  
**Xavier de Bellefon**  
**Antonio del Valle Ruiz**  
**Álvaro Fernández Garza**  
**Angélica Fuentes Téllez**  
**Carlos Hank Rhon**  
**Eugenio López Alonso**  
**Alejandro Ramírez Magaña**  
**Ninfa Salinas Sada**  
**Aimée y Roberto Servitje**  
**Alberto Torrado Martínez**  
Patronos

**Enrique y Beatriz Vainer**  
Asociados

**Teodoro González de León**  
**Jaime Zabludovsky Kuper**  
Honorarios

### **Equipo**

**Jonathan San Juan Uicab**  
Asistente de presidencia

**María Antonieta Hernández**  
Tesorería

**Estefanía Cesin**  
**Jaqueline Martínez**  
Eventos y membresías

**Dennise Abush Chelminsky**  
Gerente de tienda

**Edith Cruz Juárez**  
**Erika Montes de Oca Velázquez**  
Atención en tienda

**Naguib Kuri**  
Gerente operativo del restaurante

### **Derechos de autor de Rufino Tamayo**

**María Eugenia Bermúdez de Ferrer**  
**Leticia Gaytán**  
**Iliana Sánchez Gallegos**

### **MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES**

**Eduardo F. Costantini**  
Presidente

**Agustín Pérez Rubio**  
Director Artístico

**Daniela Rial**  
Asistente

**Emilio Xarrier**  
Gerente General

### **Curaduría**

**Victoria Giraudó**  
Coordinadora Ejecutiva

**Josefina Barcia**  
Coordinadora de proyectos

**María Costantini**  
Asistente general

**María Florencia Cambón**  
Registro

**Ángeles Devoto**  
Gestión de Colección

**Gustavo Vásquez Ocampo**  
Coordinador de Museografía

**Jorge Cícero**  
**José Luis Rial**  
Asistentes

**Fernando Brizuela**  
**Mariano Dal Verme**  
**Andrés Toro**  
**Heriberto Ramón Rodríguez**  
Montaje

### **Comunicación y publicaciones**

**Guadalupe Requena**  
Coordinadora Ejecutiva

**Socorro Giménez Cubillos**  
Coordinadora de Publicaciones

**Fernando Bruno**  
Editor Web

**Pablo Branchini**  
Diseñador Gráfico

#### **Programas públicos**

**Lucrecia Palacios Hidalgo**  
Coordinadora Ejecutiva

**Laura Scotti**  
Coordinadora de Educación

**María José Kahn Silva**  
Coordinadora pedagógica

**Fiorella Talamo**  
**Gabriela Santagostino**  
Asistentes

**Solana Finkelstein**  
**Alejandro Rozenholc**  
**Diego Murphy**  
**Daniela Seco**  
**Mariano Nicolai**  
Educadores

**Fernando Martín Peña**  
Coordinador de Cine

**Maximiliano Basso Gold**  
Asistente

**Francisco Lezama**  
Ayudante de sala

**Manuel Pose**  
Proyectorista

**María Soledad Costantini**  
Coordinadora de Literatura

**Magdalena Arrupe**  
**Carla Scarpatti**  
Asistentes

#### **Tienda**

**Facundo De Falco**  
Coordinador

**Horacio Cornejo**  
**Mauricio Sosa**  
Asistentes

**Clara María España**  
**Ana Braconi Quintero**  
**Elías Paz Villegas**  
Atención al público

#### **Administración, finanzas y marketing**

**Adrián Lanzós**  
Coordinador

**Sabrina Lemos**  
**Gabriela Gartner**  
Asistentes

**Romina Pérez**  
Eventos

#### **Recursos Humanos**

**Paula Cantariño**  
Coordinadora

**Carolina Bellomo**  
Recepción

**Romina Borengiu, Paola Sierra Ramírez, Marisabel Del Fiore, Silvia Lucero, Paula López Mónica Lizzi, Gabriela Albornoz, Leonardo Belvedere, Patricia Busoni, Ángela Eslava Ortega, Jaime Gutiérrez Feria, Anahí Ochmichen, Priscila Rojas, Albornoz, Juan Valenzuela Cruzat, María Sol Grünschläger, María Victoria Garín**  
Cajas y Atención al público

**Ricardo Lasa**  
Sistemas

**Luis Limeres**  
Intendente

**Andrés Smith**  
Auditorio

**Juan C. Carrizo**  
Jefe de Mantenimiento

**Arnaldo Coronel Veira**  
**Marcelo Scorenco**  
**Nelson Vargas**  
**Christian D'Alessandro Morales**  
Técnicos de Mantenimiento Edificio

**Laly Largo Torres (Dirección)**  
**José Insaurralde**  
**Julio César Calgaro**  
Maestranza

#### **MALBA Amigos**

##### **Comisión Directiva**

**Silvia Braier**  
Presidente

**Elena Nofal**  
Vicepresidente Primero

**Amalia Monpelat**  
Vicepresidente Segundo

**Luis M. González Lanuza**  
Secretario

**Antonio Lanusse**  
Prosecretario

**Horacio Areco**  
Tesorero

**Tim Gibbs**  
**Guillermo Navone**  
**Sofía Aldao**  
Vocales titulares

**Clara Torresagasti**  
**Marie Jo Cardinal**  
Vocales suplentes

##### **Comisión revisora de cuentas**

**Myriam Costa**  
**Silvina Lage**  
**Josefina Maxit**  
Miembros titulares

**Luis Orellano**  
**Mario Zirardini**  
Miembros suplentes

**Belén Redondo**  
Asistente ejecutiva

**Florencia González Moreno**  
Atención Amigos

**MUSEO NACIONAL DE BELLAS  
ARTES DE LA HABANA**

**Ana Cristina Perera Escalona**  
Directora

**Esperanza Maynulet**  
Subdirectora General

**Oscar Antuña Benítez**  
Subdirector Técnico

**Ana María Fuentes**  
Subdirectora de Extensión Cultural

**Heriberto Rodríguez**  
Subdirector de Gestión Comercial  
y Comunicación

**Niurka D. Fanego Alfonso**  
Jefa del Departamento de  
Colecciones y Curaduría

**Boris Morejón de Vega**  
Jefe del Departamento de  
Restauración

**Anniubys García**  
Jefa del Departamento de  
Conservación

**Ailén Guerra**  
Jefa del Departamento de Registro  
e Inventario

**Yamir Macías**  
Jefa del Departamento de Servicios  
Educativos

**Antonio Hurtado**  
Jefe del Departamento de Animación  
Cultural

**Niurka Díaz**  
Jefa del Departamento de  
Relaciones Públicas

**María Cristina Ruiz**  
Jefa del Centro de Documentación  
"Antonio Rodríguez Morey"

**De la exposición:**

**Niurka D. Fanego Alfonso**  
Coordinación técnica

**ART GALLERY OF ONTARIO**

**Matthew Teitelbaum**  
Michael and Sonja Koerner Director,  
and CEO

**Stephanie Smith**  
Chief Curator

**Kitty Scott**  
Curator, Modern and  
Contemporary Art

**Debbie Johnsen**  
Curatorial Administrative Assistant

**Christy Thompson**  
Chief, Exhibitions and Collections

**Jessica Bright**  
Director, Exhibitions

**Valentine Moreno**  
Project Manager

**Judy Koke**  
Chief, Public Programming  
and Learning

**Keri Ryan**  
Manager, Interpretation  
and Visitor Research

**Claire Crighton**  
Editor, Publications and Exhibitions

**Curtis Strilchuk**  
Registrar

**Dale Mahar**  
Traffic Coordinator

**Iain Hoadley**  
General Manager, Logistics and  
Gallery Support Services

**Charles Kettle**  
Production Coordinator

**Brian Groombridge**  
Installation Coordinator



***Francis Alÿs. A Story of Negotiation*** was printed and bound in March 24, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Museo Sans. Printed on 120 g Bond white paper and cardboard Sulfated 236 g. Designed by Cristina Paoli. Production supervision by Periferia. This edition is limited to 2,000 copies.

***Francis Alÿs. Relato de una negociación*** se terminó de imprimir y encuadernar el 24 de marzo de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Museo Sans. Impreso en papel Bond blanco de 120 g y cartulina Sulfatada de 236 g. Diseñado por Cristina Paoli. Supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 2,000 ejemplares.