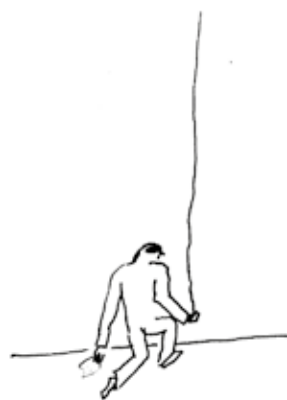


A Story of Deception

PATAGONIA 2003-2006

Francis Alÿs





MALBA

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Consejo

Presidente

Eduardo F. Costantini

Vicepresidenta

Claudia Caraballo de Quentin

Vocales

Juan Cambiaso

Eduardo F. Costantini (h)

Soledad Costantini de Muniz Barreto

Ricardo Grüneisen

Alec Oxenford

Marcelo E. Pacheco

Consejo Consultivo Internacional

Nicholas Berggruen

Peggy Dulany

Carlos Slim

Milú Vilela

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

Comisión Directiva

Presidente

Alec Oxenford

Vicepresidenta

Florencia Valls

Tesorero

Horacio Areco

Secretario

Miguel Menegazzo Cané

Prosecretaria

Regina del Carril

Vocales titulares

Elena Nofal

Margot Carlés

Vocales suplentes

Damiana Fernández Criado

Catalina Grether

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros titulares

Alejandro Estrada (h)

Sofía Weil

Silvia Braun

Delfina Helguera

Miembros suplentes

Sofía Aldao

Felicitas Castrillón

MALBA

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

STAFF

Director Ejecutivo

Eduardo F. Costantini (h)

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Coordinadora General

Ana Goldman

Curaduría

Inés Katzenstein

Asistentes Valeria Semilla – Mercedes Elgarte

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistentes Alejandro Vautier – Jorge Cícero

Montaje Fernando Brizuela – Mariano Dal Verme –

José Luis Rial – Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones

Maraní González del Solar

Registro y Documentación

Cintia Mezza

Educación y Acción Cultural

Eleonora Cardoso Cis

Asistente Laura Scotti

Visitas Guiadas Florencia González de Langarica –

María Eva Llamazares

Programa Niños Judith Meresman – Bárbara Kaplan – Natalia

Martín – Gisela Manusovich

Cine

Fernando Martín Peña

Asistentes Lucas Álvarez Kovacic – Gonzalo Tobal

Literatura

Ana Quiroga

Asistentes Cristián Costantini – Alejandro Crotto

Administración y Recursos Humanos

Marcelo Fontanella

Asistente Bárbara García

Desarrollo

Luz Bonadeo – Alfredo Federico

Asistencia de Dirección

María Costantini – María del Carril – Victoria Giraudo

Comunicación

Elizabeth Imas

Asistente Guadalupe Requena

Corrección

Mariana Sández

Diseño Gráfico

Fabián Muggeri – Adriana Manfredi

Intendencia

Andrés Recchini

Sistemas

Javier Séré

Guardianes de Sala

Darío Aguilar – Gabriela Albornoz – Soledad Armendáriz –

Bárbara Monserrate Gutiérrez – Mercedes Lagarrigue – Carlos

Orlando – Virginia Spinelli – Fiorella Tálamo – Juan Valenzuela

Cruzat

Auditorio

Andrés Smith

Proyectoristas Evangelina Loguercio – Georgina Tosi

Informes

María Inés Alvarado – Agustín Cardoso Tornquist – Camila

Gramajo – Natalia Jungman – Mónica Lizzi – Pía Rodríguez –

Andrea Viola

Tienda

Facundo De Falco – Arturo Grimaldi – María Zorraquín

Asistentes Juliana Eguía – Alejandra Dasso – Fernanda Alarcón

– Lorena Massacane Drinot – Guillermina Fressoli – Joaquín

Heath – Guillermina Queulo Kokor

Maestranza

Lali Largo Torres – Pedro Coronel – Roque Llanos

Francis Alÿs

A Story of Deception / Historia de un desengaño
Patagonia 2003 - 2006

Malba — Colección Costantini
Buenos Aires, Argentina
Del 14 de abril al 12 de junio de 2006

Francis Alÿs

A Story of Deception / Historia de un desengaño

Patagonia 2003 - 2006

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina

Del 14 de abril al 12 de junio de 2006

PRODUCCIÓN

Cámara y posproducción

Rafael Ortega

Asistente de cámara

Martín Mohadeb

CATÁLOGO

Coordinación desde México

Olivier Debroise

Textos

Eduardo F. Costantini (h)

Francis Alÿs

Olivier Debroise

Marcelo E. Pacheco

Traducción

Tamara Stuby (textos de Alÿs, Debroise, Pacheco).

Patricia Haynes (texto de Costantini; biografía de Alÿs;
varios autores pp. 91-92).

Créditos fotográficos

Todas las fotografías © Francis Alÿs, salvo las indicadas.

Magritte © ADAGP, París, 2006.

Hergé © Hergé / Moulinsart, 2006.

Torres García © Museo Torres García, 2004.

Duchamp © ADAGP, París, 2006.

Malba ha realizado todos los esfuerzos para conseguir las autorizaciones de reproducción de imágenes necesarias y se disculpa por cualquier error u omisión.

Agradecimientos

Arturo Grimaldi, Victoria Muniz Barreto, Michel Blancsubé,
Alejandro Navarrete, Inés Katzenstein, María Costantini,
Mercedes Elgarte.

Por la cesión de imágenes: Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam; Vázquez Mazzini Editores, Buenos Aires; Fundación
Torres García, Montevideo; The Museum of Modern Art, New York.

Francis Alÿs. A Story of Deception / Historia de un desengaño.
Patagonia 2003-2006

1a ed. - Buenos Aires : Fundación Eduardo F. Costantini, 2006.
96 p. ; 21x21 cm.

Traducido por: Tamara Stuby y Patricia Haynes

ISBN 987-1271-04-2

1. Libro de Arte. I. Stuby Tamara, trad. II. Haynes Patricia, trad.
CDD 708

- 11 *Francis Alÿs: crónica de un espejismo*
Eduardo F. Costantini (h)
- 13 *Mancha blanca*
Olivier Debroise
- 25 *Fragmentos de una conversación en Buenos Aires*
Francis Alÿs
- 31 **A Story of Deception / Historia de un desengaño**
Patagonia 2003 - 2006.
- 53 *Relaciones para Francis Alÿs*
Marcelo E. Pacheco
- 62 *Pampa / desierto / espejismo*
Autores varios
- 64 **Biografía**
- 67 **English Texts**



Francis Alys en Península Valdés, noviembre de 2004.
Foto Victoria Muniz Barreto

Francis Alÿs: crónica de un espejismo

Con *A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006*, del reconocido artista belga-mexicano Francis Alÿs, Malba – Colección Costantini inaugura un programa a través del cual invitará a diferentes artistas a realizar una obra que será financiada por el museo y que pasará a formar parte de su colección. Se trata, asimismo, de la primera exposición de Francis Alÿs en Argentina. Desde 2003, Alÿs y Malba han trabajado en el desarrollo de este proyecto para cuya realización el artista viajó a la Argentina varias veces con el objetivo de encontrar un tema de su interés, recorriendo la pampa y la Patagonia y decidiendo finalmente trabajar en esta última, en enero de este año.

Nacido en Amberes, Bélgica, en 1959, Francis Alÿs vive y trabaja en Ciudad de México desde 1986. Entre sus múltiples obras hasta el presente se encuentran: *El colector* (1991-1992), en la que el artista paseó por las calles de Ciudad de México un objeto magnetizado en forma de perro, recolectando residuos urbanos; *Narcoturismo* (1996), en la que deambuló por las calles de Copenhague durante una semana, bajo el influjo de una droga distinta cada día; *A veces hacer algo lleva a la nada* (1997), en la que empujó un gigantesco bloque de hielo a través de la ciudad mexicana durante nueve horas, hasta su desintegración. En 2002, realizó *Cuando la fe mueve montañas*, un acto escultórico y político en el que unas 500 personas desplazaron algunos centímetros una duna de 500 metros de diámetro ubicada en la periferia de la ciudad de Lima (obra consistente en la documentación de la acción ocurrida el 11 de abril de 2002, exhibida por Malba en el marco de la exposición *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex*, entre septiembre y noviembre de 2004).

A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006, realizada especialmente para Malba, surge de una historia que fascinó al artista en su investigación geográfico-histórica del país: la historia de la caza del ñandú por los tehuelches, que consistía en la persecución del animal a pie, a través de cientos de kilómetros, hasta agotarlo; el acto de caminar como arma. A partir de ahí, el programa era incierto: filmar un espejismo en la ruta del desierto, siguiendo los pasos perdidos de los ñandúes y de los tehuelches. Para eso, Francis Alÿs, acompañado de Olivier Debroise (curador francés, residente en México), Rafael Ortega (artista y cineasta mexicano) y Martín Mohadeb (asistente de cámara argentino), salió el 27 de enero de 2006 de Buenos Aires, en un auto alquilado, rumbo a la Patagonia.

“¿En qué consiste la decepción? ¿En el desengaño del artista incapaz de usar su arte (la caminata) para alcanzar su meta (agotar a la presa)? ¿O, más sencillamente, en que el intento (la cacería) es más importante que el resultado (agotar a la presa perdiéndose a sí mismo)?”, se pregunta Olivier Debroise en el diario de los sucesivos viajes realizados entre 2003 y 2006 a la Argentina junto al artista, a quien acompañó desde el inicio del proyecto. “*Tardé en comprender, o en ver, que lo que buscaba se situaba en algún lugar de una visión periférica, en los bordes de la imagen, en un punto impropio más allá de la línea de horizonte, ahí donde se producen los espejismos*”, dijo Francis Alÿs a Debroise al final del viaje.

La obra, que se inscribe en la línea de producción de Alÿs –experimentación, desplazamientos, caminatas, intervenciones, relevamiento, registro–, incluye diferentes formatos: dibujos, proyecciones, fotografías y documentos impresos.

Quiero agradecer a Francis Alÿs, quien desde nuestro primer encuentro en su casa en México, en 2003, ha mostrado un profundo interés y un gran compromiso en generar esta obra en un contexto que era desconocido para él; a Olivier Debroise, a Rafael Ortega y a Martín Mohadeb, por la energía que volcaron en la realización del proyecto; a Victoria Muniz Barreto, que ofició de guía de Francis en su primera expedición a la Patagonia, y a Arturo Grimaldi, que lo introdujo a la pampa y a algunas de sus historias.

Eduardo F. Costantini (h)

Director Ejecutivo

Malba – Colección Costantini



Mancha Blanca, provincia de Río Negro.
Imagen tomada de automapa Patagonia y Tierra del Fuego

MANCHA BLANCA

Olivier Debroise

Paralelo 40 Sur.— El Golfo de San Matías es fácilmente reconocible en el mapa: ahí es donde la Argentina se curva y, de continental, se convierte en apéndice vermicular erguido, brutal y amenazante hacia la Antártida, que parece querer enganchar con su garra. El Golfo de San Matías se encuentra precisamente en el Paralelo 40 Sur. Hay sólo cuatro ciudades en el Paralelo 40 Sur: Wellington, la capital de Nueva Zelanda que vio nacer a Catherine Mansfield; Viedma, la capital de la provincia argentina de Río

Negro y, un poco más abajo, el puerto pesquero de San Antonio Oeste, convertido ahora en un balneario sobresaturado durante el verano austral. Por lo demás, el Paralelo 40 Sur sólo atraviesa océanos sin jamás tropezar con una isla. Por simple curiosidad, hay que considerar que el 40 Norte pasa por Madrid, Nápoles, Estambul, Beijing en China y Columbus en Ohio; *last but not least*, por una isla que se llamó Mannahatta y en alguna época quiso ser el centro del mundo.

La cuarta ciudad del Paralelo 40 Sur apenas figura en los mapas. Un solo escritor viajero alguna vez la describió en las penúltimas páginas de su relato, al cruzarla a bordo del Tren Patagónico:

Es asombroso cuán vacío es este lugar. Borges dijo que era lúgubre. No es lúgubre. No es nada. No tiene suficiente sustancia como para tener carácter. El desierto es como una tela blanca; uno procura darle forma y carácter, y trabaja para crear el espejismo y darle vida. Pero me sentía indiferente; el desierto estaba desierto, tan vacío como yo [...]

Tuve algunas sorpresas. Había perdido toda esperanza de ver crecer algo en Patagonia cuando, en la ciudad de Valcheta, vi álamos elevados en medio de un viñedo —un viñedo aquí, en el país de la desolación— y un huerto de manzanos.¹

Valcheta es un oasis agazapado al borde de uno de los escasos ríos de la Meseta de Somuncura. Para algunos, aquí empieza el continente patagón.

En el verano austral del año 2006 crucé por segunda vez el Paralelo 40 Sur: en un viaje desorbitado para investigar el “ojo mental” de Francis Alÿs, nos acercamos a Valcheta.

Design Suites, Marcelo T. de Alvear 1683, Buenos Aires, 17 de agosto de 2003, 12:36 horas.— Para mí, la deriva continental que se inició en mayo pasado aún no termina. Luciano se irá a Mar de Plata a descansar unos días; yo me quedo en Buenos Aires, con Francis, quien llegará mañana de México al mediodía.² Ésta, por lo tanto, es mi única noche de libertad y decido salir a caminar para reconocer la Buenos Aires imaginaria construida a partir de fragmentos literarios.

No estoy seguro de que Francis llegue mañana: después del *chassé-croisé*³ (como él mismo lo llamó) de ensajes entrecortados, recados en grabadoras telefónicas, tortura de agentes de viaje desbordados, ya no sé bien en qué quedamos. Perdimos contacto hace tres días. En su último mensaje, el pasado 14, sólo me preguntaba por el clima. Ayer, antes de abordar en Asunción, le contesté con una sola palabra: frío.

Buenos Aires, martes 19 de agosto.— Como suele suceder con este pasajero irrefrenable, Francis “aterizó” sin saber muy bien dónde está, ni por qué está aquí, y salió disparado a caminar la ciudad. Sólo nos encontramos tarde por la noche, en el *lobby* del hotel.

¹ Paul Theroux, *The Old Patagonian Express*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979, p. 384.

² Cronológicamente, este texto continúa la divagación continental publicada en Olivier Debroise *et al.*, *Luciano Matus. Reconocimiento del espacio*, Madrid, Turner, 2004.

³ Término francés para “caza cruzada”.



Francis Alÿs, dibujo tomado de sus cuadernos de trabajo, 2003-2006.

Francis, es obvio, opera mejor en solitario: ahí es cuando, sin testigo ni “árbitro”, su “ojo mental” rinde plenamente. En su primer reconocimiento de una ciudad que desconoce por completo, a las cinco con cuarenta minutos de este lunes, divisa a un hombre de cincuenta años cubierto con un desaliñado abrigo, que remonta la calle Florida dribleando⁴ sin que la pelota jamás toque el piso. Va y viene, sorteando a los transeúntes, los kioscos, los desniveles de la vereda; calculando mentalmente los cambios de los semáforos, esquivando los coches al cruzar la avenida, corrigiendo por automatismo la posición del pie, la inclinación del empeine, el golpe preciso, la dirección a seguir, una y otra y otra vez. “Como huyendo de sí mismo”, dice Francis mientras me muestra los bocetos en su cuaderno de apuntes, y pienso en *El temor del arquero al penal* y en el driblador redundante que recorre los sets de *Providencia*, la obsesiva película de Alain Resnais. “Necesito un punto de entrada en este territorio desconocido —agrega más tarde, mientras cenamos—, no sé nada de Argentina, nunca imaginé venir aquí.”

Garabatea una línea de fuga en una hoja volante, junto a dos paralelas.

Luego me enteró de que salió otra vez anoche, después de cenar, a marchar sin rumbo por Palermo, hasta las dos, tres de la mañana, qué sé yo..., y vio cosas que no me quiere decir.

Vamos, entonces, a caminar Buenos Aires, desde Barracas y La Boca, San Telmo y la 9 de Julio y la Plaza de Mayo, a Once y los parques de Barrio Norte, recorriendo todas las armerías en la inútil búsqueda de un señuelo para aves.

—¿Para qué quieres un señuelo?

—Para atraer a los ñandúes.

—Ya no hay ñandúes en Argentina.

—Desde luego que sí los hay. Ya verás.

Hace un año y medio estalló “la crisis argentina”, pero la ciudad ya muestra signos de recuperación. A Francis y a mí, el trauma argentino nos parece desustanciado (o, mejor dicho, casi invisible) en comparación con la brutalidad del “error de diciembre” mexicano. “Una sociedad que puede permitirse tantos cuidadores de perros no puede estar agonizando”, reflexiona Francis al observar hatajos de perros bien educados en los parques de Recoleta. Lo que sí nos parece obvio es que la devaluación del peso argentino, artificialmente indexado sobre el dólar durante décadas, propulsó a un sector de la burguesía a una “situación a la mexicana” de pobreza inesperada: ahí están los cartoneros, remedos posmodernos de los ancestrales pepenadores⁵ de la ciudad de México, que toman Buenos Aires al atardecer con una teatralidad callejera convertida en el signo ominoso de una precariedad previamente oculta. En México, la operación de clasificación de los detritus sociales está discretamente integrada a un *statu quo* de “civilidad” asumida como una bonanza ante la carencia de “civilización” (la separación de la basura operada por los propios ciudadanos de los países organizados). El proceso es el mismo, pero el tiempo es otro, y es como si la Argentina se incorporara de repente a una Latinoamérica que en un momento dado quiso (y logró, pero a qué precio) desertar. Aquí en Buenos Aires, el movimiento cartonero adquiere tintes de rebelión, una especie de ronda nocturna perturbadora por las calles del centro, que acaba por representar a una sociedad repentinamente quebrada.

Pero los bonaerenses, en su desesperación, inventan asimismo formas de activismo político originales, que ya han empezado a ser imitadas en México: los piqueteros.

El piquetero, el cartonero y el futbolista sin cancha: ¿tres maneras de vivir Buenos Aires a principios del milenio?

⁴ En la jerga del fútbol mexicano, *driblear* es un término adaptado del inglés para designar el ejercicio que consiste en darle golpes cortos a la pelota con el pie tratando de que nunca caiga al piso.

⁵ Pepenador es, en México y en algunos países de América Central, “el que pepena”, es decir, como el “cartonero” argentino, es quien “recoge del suelo y busca habitualmente en la basura”.

Buenos Aires, miércoles 20 de agosto.—Regresamos de La Boca y Barracas, donde nos abandonó un taxi al atardecer, alegando el peligro de la zona. Indiferentes o, mejor dicho, despreocupados (al fin y al cabo, vivimos en el D.F., considerado ahora como uno de los *hot spots* mundiales de la violencia urbana), nos adentramos por calles iluminadas con focos incrustados en campanas de metal colgando en medio de la calle. Es una imagen potente para dos europeos. Para Francis, éstas son las calles húmedas de su infancia en Amberes, su ciudad natal; en mí, despiertan una sombra adolescente expandiéndose y achicándose en los adoquines parisinos que fueron arrancados de mis calles en los años postreros al 68.

Nos instalamos en un sencillo restaurante en la parte más oscura de La Boca. Nadie nos hace caso. El vino es bueno, la televisión con volumen decente, la mesera lo suficientemente atenta. Francis extiende las piernas y cruza las manos detrás de la nuca. Dice que no sabe dónde empieza Buenos Aires. El Río de la Plata, perdido en la bruma como si fuera un espejo del Escout, nos disuadió de cruzar a Montevideo. El paseo por La Boca y Barracas lo devolvió (como a mí) a una adolescencia europea que ambos hemos querido borrar. Hay algo insensato en esta caminata ciega de Buenos Aires en busca del “punto de entrada”.

No recuerdo quién —creo que fue Arturo Grimaldi— le dijo a Francis que Buenos Aires es una ciudad que vive a espaldas —y a cuestas— de la Argentina. Decidimos mirar —y tratar de comprender— a Buenos Aires desde otros horizontes, la pampa o la Patagonia. Arturo nos va a llevar al sur.

San Miguel del Monte, provincia de Buenos Aires, jueves 21 de agosto.—Es nuestro último día de *scouting* en Argentina, y Francis no sabe lo que estamos haciendo ni a lo que llegamos. Algunas imágenes flotan en la conversación, pero aún demasiado difusas, como ahogadas por la neblina del invierno rioplatense. Arturo nos lleva a la estancia de su familia, en San Miguel del Monte, a ciento veinte kilómetros de la Capital Federal, y en los comienzos de la pampa. En la estancia de los Grimaldi, tan familiar en su domesticidad campestre, descubrimos el verdor de la pampa húmeda, la Laguna de las Perdices y sus aves acuáticas, los álamos erguidos y el viento perpetuo que llega de la Antártida. Detalles aparte, esto podría ser un rincón en Flandes sin la cuidadosa organización de los canales, o una plantación de cítricos de Agadir en el sur del Marruecos colonial: el mobiliario es el mismo, mezcla de sencillez, funcionalidad y bienestar terrateniente. Qué más da la geografía, si los usos no la transforman.

Camino de regreso, Arturo habla de la pampa, de la ganadería y sus artes, de caballos y de las maneras de montar del gaucho, y repite historias refrendadas por generaciones, de indios exterminados en la expansión hacia el sur; de ñandúes y guanacos y otras migraciones argentinas, y todo cambia.

De migraciones.—Arturo Grimaldi nos contaba cómo tribus enteras de tehuelches, cientos de hombres, mujeres, niños y ancianos, perseguían a través de la pampa una presa huidiza que se desplazaba más rápidamente que los humanos, por cientos —si no miles— de kilómetros, hasta agotarla y capturarla al fin, desfallecida. Para los tehuelches, la caminata era un arma letal.

Basándose en relatos de viajeros (en particular las observaciones de Ramón Lista) y alguno que otro documento militar previo a las campañas del general Roca, Carlos Martínez Sarasola es uno de los pocos antropólogos en describir la migración anual de los tehuelches septentrionales (o *guenaken*), descendientes directos de aquellos que Hernando Magallanes bautizó en son de burla “patagones” en 1525, por el tamaño de su calzado de piel de guanaco.⁶

[Los tehuelches septentrionales y meridionales] constituyen una cultura nómada susten-



Francis Alÿs, dibujo tomado de sus cuadernos de trabajo, 2003-2006.

⁶ Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1990.



Manifestantes frente al Congreso,
Buenos Aires, 20 de agosto de 2003.
Foto F. A.

tada en la caza y la recolección. Las presas principales eran el guanaco y el ñandú y otras menores, como la liebre y el zorro. Los sistemas de caza eran bastante rudimentarios: por persecución del animal hasta agotarlo. Otras veces se usaban “señuelos” como disfraces de plumas de avestruz o se utilizaban pequeños guanacos para atraer a las manadas. La permanente persecución de los animales obligaba a movilizar las aldeas que de esta manera se convertían en virtuales “paraderos”.⁷

Todo parece indicar que éste era un sistema de trashumancia estacional, como los que todavía imperan en muchas regiones montañosas o de climas extremos: “la Vía Láctea es el sendero de los guanacos, la Cruz del Sud es la huella del avestruz”, dice una leyenda tehuelche transmitida por Ramón Lista, que revela la esencia cíclica de estas migraciones.⁸ En estos relatos, no queda muy claro quién sigue a quién en la cadena ecológica, los humanos a sus presas o los animales a depredadores que, hasta cierto punto, los protegen de otros peligros porque así conviene a sus necesidades alimenticias.

Tal vez porque era económica y ecológicamente obsoleto, el sistema nómada tehuelche fue brutalmente erradicado, desde luego, por la política de exterminación decretada en Buenos Aires (la “Conquista del Desierto”), aunque otros factores contribuyeron a ello. Desde el primer tercio del siglo diecinueve, antes de la guerra de exterminio, ganaderos extranjeros empezaron a cercar inmensos territorios que se fueron poblando de vacas Hereford, Shorthorn, Aberdeen Angus y de borregos Merino. Este reparto de tierras frenó muy pronto las migraciones de ñandúes y guanacos salvajes.

Ni el artista ni el narrador pueden modificar una historia como ésta, ni convertirla en metáfora poscolonial, sin recurrir a la ficción.

Regresando de San Miguel del Monte, Francis Alÿs pensó haber encontrado el ansiado “punto de entrada”. Esa noche, dibujó una línea de horizonte tasajeada por una fuga, como si la desesperante horizontalidad de la pampa convocara al llanto: “*Looking for the cut*” (en referencia a Lucio Fontana). Meses más tarde, en noviembre de 2004, a su regreso de Península Valdés, donde vio finalmente ñandúes y guanacos en “libertad condicional”, volvió a esa misma hoja de papel, borroneó unas palabras, agregó dos líneas paralelas y un improbable punto de fuga, y la frase quedó en: “*Chasing the vanishing point* (Argentina – Fontana, *A Story of Deception*)”.

¿En qué consiste la decepción? ¿En el desengaño del artista incapaz de usar su arte (la caminata) para alcanzar su meta (agotar a la presa)? ¿O, más sencillamente, en que el intento (la cacería) es más importante que el resultado (agotar a la presa perdiéndose a sí

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ Ramón Lista, *Los indios tehuelches. Una raza que desaparece. Estudio etnológico sobre los tehuelches, según observaciones propias*, en *Obras*, vol. II, Buenos Aires, Confluencia, 1998, p. 51.

mismo)? La poética de las eternas caminatas tehuelches tras las siluetas de los ñandúes posados en una línea del horizonte siempre igual, desafiando a sus agotados depredadores, era tal vez demasiado historicista y anclada a la vez en un exotismo al estilo *National Geographic*, que invalidaría otras posibles lecturas. “Tardé en comprender, o en ver, que lo que buscaba se situaba en algún lugar de una visión periférica, en los bordes de la imagen, en un punto impropio más allá de la línea de horizonte, ahí donde se producen los espejismos.”⁹

Con este programa incierto de tres líneas, fuimos a explorar el horizonte, y el horizonte detrás del horizonte, al sur del Paralelo 40.¹⁰

Crítica de la Patagonia.— La Patagonia es un chiste. Por lo menos, la actual y perdurable denominación de la parte meridional del continente sin nombre se debe al chiste del almirante Magallanes que recogió e hizo célebre su cronista Pigafetta.¹¹ No importa si el chiste magallánico tiene orígenes literarios profundos e igualmente sardónicos.¹² Esta plataforma continental expulsada de las aguas en el Terciario, como playa sin fin de arenas mezcladas, pórfidos anacarados y basaltos negruzcos redondeados por las olas, crustáceos fosilizados y conchas pretéritas incrustadas en limos fraguados; esta planicie oceánica barrida de vientos que sólo dejan crecer insignificantes arbustos espinosos, aquellos horizontes blancuzcos bañados de una luz austral, ofuscante tanto en verano como en invierno, que todo lo aplaca y distorsiona los relieves (cuando los hay); la verdadera Patagonia pues, víctima de su nombre, habrá de volverse, con el tiempo, el recipiente de las angustias de Occidente. En una especie de marcha hacia atrás (*un reculement*), Europa abandona en Patagonia las ilusiones ilustradas de su propio progreso. Definida por la sorna y el chiste, y lo ex-céntrico de su naturaleza terciaria, Patagonia se exhibe como la antípoda segura. El lugar donde los pies están sentados en la cabeza y el sombrero sirve de calcetín y viceversa.

Tenía que ser un francés ilustrado quien disparara ese disparate antípodo. Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne publica en Leipzig, en 1791, *La découverte australe par un homme volant*, y crea un sistema antinomial basado en el chiste antípodo: Sirap, la capital de este reino de Metapatagonia, es obvio anagrama de París, y la novela sólo sirve a la descripción de los males que aquejan a Francia.¹³ ¿Influiría, de cualquier manera, en la decisión del abogado francés Orélie-Antoine de Tounens declararse rey de Patagonia y Auracania en 1858?¹⁴ ¿Las soluciones empíricas de este monarca ilusorio (la figura de Orélie-Antoine I contenía la de sus ministros y, no pocas veces, la de sus sujetos) determinaron la creación de Ubú, rey de Polonia (otro territorio ficcional¹⁵) quien, camino al baño real, no

⁹ Francis Alijs al autor, 15 de febrero de 2006.

¹⁰ *Ibid.*, 4 de septiembre de 2004.

¹¹ Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del mundo*, Madrid, Historia 16, 1965.

¹² En la novela de caballerías editada por primera vez en 1516, *Primaleón*, segunda parte de *Palmerín de Olivia*, se menciona una isla habitada por un monstruo llamado Patagón. Cfr. Enrique Pato, “De nuevo sobre el origen de Patagones/Patagonia”, www.monografias.com/trabajos16/patagones/patagones.shtml (consultado el 13/02/06).

¹³ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, “La découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français”, en *Œuvres complètes*, edición facsimilar, tomos 3-4, Ginebra, Slatkine, 1988.

¹⁴ La bibliografía acerca de Antonio I, rey de Patagonia y Araucania es muy extensa. Las fuentes más importantes siguen siendo la novela de Jean Raspail, *Moi, Antoine de Tounens, roi de Patagonie*, París, Albin Michel, 1979, y Gerardo Mauger de la Brannière, *Un Quijote patagónico: el rey francés de Patagonia, ¿discreta tentativa de colonización? ¿o ideal americanista?*, Buenos Aires, Albatros, 1979.

¹⁵ Jarry utilizó deliberadamente la inconsistencia geopolítica de Polonia, atraída una y otra vez desde 1655, en las zonas de influencia de Suecia, Rusia, Alemania y el imperio austrohúngaro, y tripartita entre estos tres últimos países hasta su independencia en 1918, para situar el “reino sin territorio” de Ubú y sus no sujetos.

podía esconder un “dedo gordo patagón”?¹⁶ Lo real deja de importar: desde ese momento, Patagonia se erige en chiste literario y territorio de la utopía. Los ejemplos abundan y, como botón de muestra, esta breve antología patagónica:

Cuando evoco mis recuerdos del pasado, las planicies de Patagonia emergen con frecuencia en mi memoria, aun cuando todos los viajeros están de acuerdo en afirmar que sólo se trata de miserables desiertos. Sólo se les puede atribuir caracteres negativos, no hay ahí habitaciones, ni agua, tampoco árboles o montañas; sólo crecen arbustos desmedrados. ¿Por qué entonces estos desiertos —y no soy el único en sentirlo— me han marcado tanto? [...] No quiero analizar estos sentimientos; pero se deben sin duda al vuelo de la imaginación. Las planicies de Patagonia son ilimitadas; apenas se las puede cruzar; por lo tanto siguen desconocidas; parecen tener su aspecto actual desde siglos atrás, y parece que han de subsistir para siempre sin cambios en su superficie. Si, como creían los antiguos, la tierra fuera plana y rodeada de aguas o desiertos, verdaderos hornos imposibles de cruzar, ¿quién no percibiría una sensación profunda, aunque mal definida, en los bordes mismos de los límites impuestos al conocimiento humano?

Charles Darwin, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, 1875.

Paganel estaba tan irritado de no alcanzar a ver algún patagón, que sus compañeros se burlaron de él. Tuvo que insistir en que una Patagonia sin patagones no era una Patagonia.

Julio Verne, *Los hijos del Capitán Grant*, 1868.

*Et j'ai perdu tous mes paris
Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convient à mon immense tristesse,
la Patagonie, et un voyage dans les Mers du Sud
Je suis en route
J'ai toujours été en route
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues.*

Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien*, 1913.¹⁷

No citaré aquí a Bruce Chatwin, fundador del furor patagónico de los años 1990 y de esa nueva modalidad de ecoturismo extremo.¹⁸ A pesar de las apariencias, en su libro elaborado en los años postreros del segundo peronismo y editado en 1977, en la etapa más violenta de la dictadura argentina, Chatwin no explora la Patagonia, sino que se lanza (el dice que a pie, pero quien conozca el territorio recorrido lo pondrá en duda) en busca de personajes que reflejen sus angustias de aristócrata británico a la deriva.¹⁹

¹⁶ “Rampante de plata en campo de sinople, dragón / fluido en el sol del Vistula se hinchan / Mas el rey de Polonia, antiguo rey de Aragón, / se apresura hacia su baño, muy desnudo, patán potente. / Los pares eran una docena: no tiene parangón. / El sebo tiembla al caminar y la tierra resopla; / Por cada paso de su dedo gordo patagón / diseña en la arena una nueva pantufla.”, en Alfred Jarry, *Le bain du roi* (1903), en *Œuvres*, París, Robert Laffont, 2004

¹⁷ “Perdí todas mis apuestas / Sólo me queda Patagonia, Patagonia que conviene a mi inmensa tristeza, / la Patagonia y un viaje por los Mares del Sur / Estoy en camino / Siempre he estado en camino / El tren da un salto mortal y cae sobre todas sus ruedas / El tren cae sobre sus ruedas / El tren cae siempre sobre todas sus ruedas.”

¹⁸ Para una crítica de la moda patagónica, cfr. Carlos Frank, “La antiutopía: viajes y percepciones de turistas europeos en Patagonia”, México, *Letras Libres*, mayo de 2001.

¹⁹ Bruce Chatwin, *In Patagonia*, Londres, Jonathan Cape, 1977.

Persiguiendo un recuerdo de infancia (la piel de un animal antediluviano que un lejano pariente, el marinero Charley Milward, llevó a Inglaterra), Chatwin entreteje las historias de emigrantes ingleses, galeses, escoceses, rusos y alemanes que, como él, fueron a refugiarse ilusiones, fracasos y fantochadas “en ese fin del mundo”.²⁰ De cómo este libro, indudablemente fascinante, pero escrito de espaldas e, inclusive, en contra del territorio y sus paisajes (su único paisaje es social), llegó a convertirse en una guía de viajeros en Patagonia es para mí un misterio.

Aún así, no sabría decir en qué medida, en esta búsqueda del “punto impropio que no es ningún punto”, Francis, Rafael y yo fuimos o no víctimas también del vapuleado lema “del fin del mundo”.

Chasing the Sun, Ruta Nacional 5, a 30 kilómetros al sur de Chivilcoy, 27 de enero de 2006, 13 horas.— Hay algo declaradamente “Ubuesco” en las empresas de Francis Alÿs, que se transparenta quizá, más que en otras obras, en esta tentativa de driblear con el sol en los caminos de Patagonia. Desplazar una montaña en el Perú, asistir imperturbable a las iterativas avanzadas de un Vocho²¹ hecho Sísifo tratando de alcanzar un horizonte en Tijuana (*Ensayo 1*, 1999) o construir un puente peatonal en el mar Caribe son, *a priori*, actos igualmente ‘patafísicos en el extremo límite de un pensamiento científico que se muerde la cola (y no deja intersticios a la imaginación).

Si la ‘Patafísica encontró su tierra de elección en Patagonia, entonces ahí es donde debemos alcanzar el punto sin fin.

Es obvio que no vamos a ningún lado: Francis decidió sobre el mapa, y a partir de rumores, la posición exacta donde el espejismo deja de fugarse, pero aún tiene dudas en cuanto a nuestro destino final. Quizá sea necesario descender hasta Península Valdés para encontrar el ñandú solitario que, como el albatros herido del poema de Coleridge, nos indicará la ruta, como guió a Francis en su viaje solitario de la primavera austral de 2004. Tenemos que encontrar la ruta perdida de las parvadas de ñandúes y los pueblos tehuelches, y seguir esta línea muy delgada, sabiendo que no encontraremos nada.

27 de enero, 16 horas.— Martín y Rafael hablan en español. Rafael y Francis, en inglés. Francis y yo, en francés. Luego nos entendemos, aunque gran parte del tiempo nos quedamos callados, observando el paisaje de la pampa descenderse en cada lado de la carretera. Esta mañana, antes de salir de Buenos Aires (Buenos Aires la llaman los ‘patafísicos argentinos) nos enteramos de la victoria electoral de Hamas en Palestina, un marcador más del fin próximo de la hegemonía de Occidente. Eso es tal vez lo que venimos a buscar aquí: la comprobación de que estamos viviendo las últimas ilusiones de la poesía.

A las tres de la tarde, vimos los primeros espejismos. Un charco fugaz, mercurial, entre los álamos que flanquean la Ruta 5 y nos escoltan a través de la provincia de Buenos Aires.

En algún lugar cerca de Lonquimay, provincia de La Pampa, ese mismo día, 17:30 horas.— El Land Rover se detuvo en una estación de servicio y ya no quiere avanzar. Rafael no logra siquiera abrir el capó: los resortes están vencidos. Al oeste se extienden inmensos campos de girasoles en flor que reverberan en el sol. Francis se aleja caminando por la ruta, personaje perdido en la inmensidad del paisaje, entre la línea de horizonte y el infinito. Ésa es una constante en la obra de Francis, que se materializa aquí en la desmaterialización del paisaje reducido a un reflejo mercurial que lo ahoga sin discernimiento.

Dormimos en Santa Rosa, capital de La Pampa.

Ruta 143, 28 de enero.— Peleamos con el tránsito de camionetas llenas de familias que regresan a Buenos Aires después de sus vacaciones en el sur y desfiguran los espejismos en el desierto. Esperamos que disminuya el tráfico de doce a dos, mientras se

²⁰ “They joined two failures in one and drifted towards the end of the World”, en *Ibid.*, p. 62.

²¹ “Vocho” es el nombre mexicano para la línea de coches de Volkswagen Beetle.

detengan a comer en las parrillas de la ruta, pero no es así: todos quieren aprovechar las horas de sol.

Sí existe un espejismo ideal: el que Francis percibió en Península Valdés mientras perseguía al ñandú solitario y que nadie nunca más verá. En alta mar o en los témpanos antárticos o en el alto desierto, la diferencia de temperatura entre el aire y la tierra produce una turbulencia que desvía las radiaciones solares según una trayectoria curvilínea. Llega a ser tan intensa que se interpone entre los objetos circundantes y los refracta, invirtiéndolos. La ciencia llama a este fenómeno “espejismo inferior”. Se trata de un fenómeno óptico común, mas no de una ilusión: la densidad de la turbulencia es tal que permite “ver el aire”. Una literatura (y sus derivados cinematográficos) monopoliza el tropo con fines alegóricos: ciudades espectrales que se elevan en el horizonte, montañas inaccesibles, mujeres danzando en un mar de deseos inmarcesibles, la vida eterna... Para Goya, el espejismo es un “sueño de la razón” (y produce los monstruos que sabemos). En el otro extremo, Hergé, el creador de Tintín, lo propone como trastornos del juicio (los sosos Hernández y Fernández, policías secretos, son los personajes equivocados que confunden lo visual con las trampas de la fe). En español, son “castillos en el aire”; el francés los llama “*châteaux en Espagne*”...

El orientalismo del romanticismo finisecular está asentado en un espejismo.

Francis dice: “A veces, lo que ves no es lo que quieres ver”.

Un espejismo siempre oculta otro espejismo, y siempre habrá otro adelante, detrás de la colina, más allá de aquellos arbustos, allá, siempre más allá; como fuga musical, el espejismo se reconstruye a sí mismo eternamente en las imperfecciones del terreno y nos llama.

El espejismo es nuestra Patagonia, y la Patagonia, nuestro Norte. Es un operativo más radical del que planteaba Joaquín Torres García en 1936: no se trata, aquí y ahora, de restablecer un equilibrio geocultural (“Nuestro Norte es el Sur”), sino de borrar la misma noción de Norte como concepto geopolítico (la hegemonía de Occidente), negando toda posibilidad de expresión a conceptos de progreso y modernidad que se han burlado de la Patagonia desde el momento en que le impusieron un nombre grotesco.

En un globo que, por su misma estructura circular, no tiene principio ni fin, la idea de que el mundo pueda tener un final no tiene base científica alguna. ¿Es eso lo que Francis busca probar con esta *fuite en avant*²² ‘patafísica al origen del mundo, dribleando con el sol’? Ya, en 1997, con *The Loop*, había intentado romper con la fuerza de gravedad de la geopolítica de la globalización al cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, dando la vuelta al planeta y modificando (sin dejar huella) una línea de horizonte.²³

Naufragamos por segunda vez: el Toyota, que relevó al Land Rover descompuesto, se queda sin batería a las tres de la tarde, en medio de un charco mercurial tasajeado por los coches que llegan del sur a ciento ochenta kilómetros por hora.

Río Hacha, esa misma noche.— Estalla la crisis. Francis y Rafael desaparecen por dos horas en busca de una batería para reemplazar la que el Toyota quemó en la Ruta 143. Cae un breve aguacero sobre Río Hacha. Yo sé por qué no regresan, ya tengo mi respuesta.

—¿Quieres seguir? —me pregunta Francis.

—Desde luego. ¿Cómo crees que te voy a dejar en esto? ¿Acaso crees que puedes detener la pasión por *la fuite en avant*? Reclamo mi “derecho al vagabundeo”.

En 1903, la nómada ruso-suiza Isabelle Eberhardt —precursora del anticolonialismo en África del Norte— legitimaba así su “programa” intelectual: “Toda propiedad tiene linderos. Todo poder, sus leyes. Pero el caminante posee todo lo ancho de la tierra, cuyos únicos límites son el horizonte irreal; su imperio es intangible, porque lo gobierna y lo goza espiritualmente”.²⁴ Un siglo más tarde, Cuauhtémoc Medina resume la genealogía de los *14 proyectos* de Francis Alys:

²² *Fuite en avant* (francés): fuga hacia adelante.

²³ Cfr. Francis Alys y Olivier Debroise, “*The Loop* / Diario de una deriva VI”, *Exit*, Madrid, octubre de 2005, núm. 19.

²⁴ Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, París, Bernard Grasset, 1988, p. 28.

En el sur, la modernización se comporta como un espejismo: una meta histórica que se desvanece perpetuamente en el aire apenas surge en el horizonte. Cada década, cada una de las naciones del llamado ‘tercer mundo’ cae ante el hechizo de nuevas promesas de desarrollo que obligan a sus elites a crear nuevos programas de desarrollo basados en teorías económicas milagrosas (Keynesianismo, teoría de la dependencia, ajustes liberales, integración global, etcétera). Creyendo que dirigen sus países hacia ‘el norte’, crean las condiciones de un nuevo derrumbe económico. La ‘modernización’, tal y como se entiende el concepto en años recientes (es decir: ‘la adaptación a supuestas restricciones del mercado global’²⁵), provoca un ciclo de desengaños y regresiones que dan a cada generación la sensación de volver a empezar desde cero.²⁶

Tenemos que llegar al “punto cero”.

Ruta 152, 29 de enero, 13 horas.— Poco antes de atravesar el Río Colorado, Francis vio un ñandú en el horizonte. Dimos varias vueltas por La Pampa, tratando de alcanzarlo, pero sólo despertamos otras parvadas agazapadas a la sombra de bajas matas en forma de hongo, que me recuerdan al árbol de argana (*arganda spinosa*) del sur marroquí. Vamos en buen camino. Ya hemos recorrido mil trescientos kilómetros y estamos en Patagonia.

Reproducción prohibida.— En 1937, el pintor belga René Magritte retrató en dos ocasiones a su amigo, el mecenas, coleccionista y pintor aficionado inglés Sir Edward James, el mismo que, años más tarde, elevaría en Xilitla, en las montañas de la Huasteca Potosina, al noroeste de México, una fantasía arquitectónica (o un espejismo de hormigón) que buscaba invalidar, en una perspectiva deliberadamente surrealista, los usos funcionalistas y modernos del cemento tal y como fueron concebidos por Le Corbusier o los integrantes de la Bauhaus. James aparece dos veces, vestido con un austero traje marrón, en el cuadro: una primera, de espaldas al pintor; una segunda, reflejada en un espejo, también de espaldas. La pintura, que se encuentra en el Boijmans Van Beuningen Museum de Róterdam, se llama *La reproduction interdite*.

Entre 1993 y 1995, Francis Alÿs realizó, en colaboración con pintores de rótulos publicitarios de la ciudad de México, una larga serie de pinturas agrupadas bajo el título genérico *The Liar/The Copy of the Liar* [El mentiroso / La copia del mentiroso], en las que aparece casi invariablemente un personaje vestido de un austero traje azul en actitudes ligeramente desfasadas (por ejemplo, con almohadones presionados entre el cuerpo, los brazos y las rodillas, o un zapato en vez de guante), que no dejan de recordar a los exabruptos visuales de Magritte y, de hecho, tienen una misma intención de desbloquear una situación, crear una especie de suspenso.²⁷ Las series que componen el ciclo *The Liar...* están organizadas de una sola manera: Francis Alÿs pinta un pequeño óleo con una escena base; luego, lo presta a los diferentes rotulistas para que lo copien (lo reproduzcan o lo interpreten) a su manera y con su propio estilo. Las series son inalienables y deben estar acompañadas de cédulas en las que se precise el nombre de los múltiples autores de las pinturas. Desde luego, cualquier reproducción no autorizada queda prohibida.

²⁵ Oskar Lafontaine, *Das Herz schlägt links*, Econ, 1999, citado por Frederic Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002, p. 99.

²⁶ Cuauhtémoc Medina, manuscrito inédito, notas para una genealogía de los 14 proyectos de Francis Alÿs, 2003. Cortesía Cuauhtémoc Medina.

²⁷ Las referencias de Alÿs a la pintura belga, aunque no siempre evidentes, podrían ser analizadas como una constante. La serie *The Liar...* tiene afinidades con Magritte, pero se debe en parte a que éste fue, en su juventud, un pintor de anuncios comerciales, como los rotulistas que colaboraron con Alÿs en su proyecto y “no pintan, sólo hacen imágenes” (F. Alÿs, comunicación personal). Por otra parte, el evento titulado *Modern Procession* (2002), con sus aspectos declaradamente blasfemos y vagamente orgiástico, se enraíza tal vez en *L'entrée du Christ à Bruxelles* de Ensor (1898). Cfr. Francis Alÿs, *The Liar/The Copy of the Liar*, Museo de Arte Moderno, México, 1998.



René Magritte, *La reproduction interdite* (portrait d' Edward James), 1937.
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
© ADAGP, París 2006.

Frente al espejo de *La reproduction interdite* de Magritte hay un libro cerrado, cuyo título es perfectamente legible en la ficción de una imagen plana: se trata de una edición en francés de *La narración de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, una de las novelas favoritas de Jorge Luis Borges, quien, en 1976, ya casi ciego, le solicitaba a Paul Theroux, en camino hacia la Patagonia, que se lo leyera en voz alta.²⁸

En un ensayo reciente, Mireille Hardy presentó una de las posibles claves de lecturas del cuadro de Magritte:

Había dos grandes espejos dentro de la cabaña, frente a frente... Too-wit fue el primero en acercarse a ellos: había llegado al medio de la cabaña y se hallaba frente a uno de los espejos, dándole la espalda al otro. Cuando alzó la vista y se vio reflejado en el espejo, pensó que el salvaje perdería la razón; en cambio, dio media vuelta para huir y se contuvo por segunda vez en la dirección opuesta, y temí entonces que cayera muerto. Nada podría haberlo llevado a mirar nuevamente: se arrojó al suelo con el rostro entre las manos y así permaneció hasta que nos vimos obligados a arrastrarlo fuera.²⁹

La novela de Poe, tan enigmática como la pintura de Magritte, está organizada a partir de juegos de espejos combinados que se desdobl原因 en un infinito inaprensible, en los que los personajes se dan siempre la espalda y no permiten reconocerse. El desdoblamiento, de hecho, también afecta la estructura de la narración y está, además, supeditado al itinerario de Pym en su viaje hacia los mares australes. Al cruzar la línea ecuatorial, el relato se invierte y a los eventos de la primera parte, corresponden otros, similares, aunque volteados como en un espejo.

Podríamos, literalmente, doblar ese libro en dos y constatar la duplicación de las experiencias, la *mise en miroir* (puesta en espejo) de los acontecimientos [...]. Desde ese momento, la inversión se vuelve regla: de ahora en adelante la lectura se efectúa con la cabeza en los pies.³⁰

La narración de Arthur Gordon Pym avanza de la oscuridad a la luz, conforme el narrador se acerca al Polo Sur. En las páginas finales, después de haber enfrentado motines, asesinatos, tempestades y la crueldad de animales marinos, al acercarse al Paralelo 67 Sur, 15 grados debajo de Tierra del Fuego, Arthur empieza a padecer visiones, o lo que él cree son visiones, aunque en realidad sólo se traten de fenómenos ópticos comunes en las latitudes antárticas —aquella manera de espejismo conocido como *Fata Morgana* que amplifica y distorsiona el volumen de los objetos, una Aurora Boreal, tal vez, u otro fenómeno que sólo Pym alcanzó a ver con su *mind's eye*, su ojo mental, y cuyo secreto se llevó al morir antes de concluir su narración, quizá por la simple razón de que su reproducción queda prohibida.

²⁸ *Op. cit.*, p. 368.

²⁹ Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, citado por Mireille Hardy, "'La Reproduction interdite'. Écart entre vue et vision dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*", *Sources*, Orleáns, otoño de 1998, núm. 5.

³⁰ *Art. cit.*

9 de marzo.— Todo el material ceniciento caía ininterrumpidamente a nuestro alrededor, en grandes cantidades. El volumen de vapor hacia el sur había aumentado prodigiosamente en el horizonte y comenzaba a cobrar una forma más nítida. No podría compararlo sino a una catarata ilimitada, cayendo silenciosamente en el mar desde una inmensa y distante muralla celestial. El gigantesco velo se extendía sobre todo el horizonte meridional. No emitía sonido alguno.

Por S 40° 49.754 W 65°26.516, a 175 metros sobre el nivel medio del mar, km. 24 de la carretera a Valcheta, lunes 30 de enero, 16:23 horas.— Hemos llegado hasta aquí y aún no sabemos si aquí es dónde 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. Es imposible saber si el Tren Patagónico, que emerge al mediodía en uno de tantos horizontes, amplificado sobre la gelatina de las apariencias, está cerca o está lejos: atraviesa el paisaje en silencio, y lo seguimos viendo por horas y horas. Entonces sí, podemos jugar con el sol y perder el sur en estas vueltas sobre nosotros mismos, en el corazón del espejismo.

En el mapa que compré en el camino de regreso a Buenos Aires, para buscar la Ruta 23 y conocer dónde estuve, encontré un letrero sobre esa ruta y dice: *Mancha blanca*.

Ciudad de México, 18 de agosto de 2003 - 18 de febrero de 2006

Posdata: Esta narración no incluye los silencios.



Francis Alÿs y "Rótulos J. García",
Catálogo 1-3, 1994.
Esmalte sobre lámina, 132 x 100 cm.

Fragmentos de una conversación en Buenos Aires

Francis Aliys



2

—Empecé a investigar la caza de los ñandúes a raíz de una anécdota, o de un rumor, que me contaron en mi primer viaje a los límites de la pampa. Se dice que los tehuelches cazaban el ñandú y el guanaco agotando físicamente al animal. La tribu caminaba durante semanas persiguiendo al animal hasta que se daba por vencido o moría de fatiga. Me llamó mucho la atención por la sencillez absoluta de la técnica y por el uso del caminar como un arma, como método de caza. Ya que he recurrido a la caminata como médium, como modo operativo, en muchas obras, quise ver si había manera de ilustrar o explorar mis propios métodos de operación a través de esta anécdota. Algunos meses después viajé a Península Valdés en búsqueda de ñandúes y guanacos y, casi como leyendo un manual de cacería tehuelche, me puse a caminar horas detrás de los animales. Pero, muy rápidamente, me di cuenta de que la anécdota era mucho más interesante como historia que como imagen. En el nivel, digamos, cinematográfico, mis escenas de persecución funcionaban, pero la imagen no iba mucho más allá de un documental tipo *National Geographic*. Valió la pena hacerlo, hacer el acto en sí,

sobre todo en un nivel personal. La verdad es que fue una estupenda experiencia, pero eso no hace una película; ésta no transmitía la sensación de estar persiguiendo algo que siempre se te escapa. La historia como tal decía mucho más que la imagen.

De regreso a México, empecé a revisar el material y me fijé en algo que no había filmado a propósito: al margen de la imagen, como en una visión muy lateral, en los caminos de tierra que tomábamos para buscar a los animales, aparecían y desaparecían ocasionalmente espejismos, era un material bastante burdo, pero la imagen se me pegó de inmediato; ahí estaba esa imagen de *fuite en avant*, como se dice, de huida hacia delante. Estos fenómenos de refracción atmosférica respondían de manera mucho más directa a mi búsqueda. Eso me pasa en muchos proyectos: llegas a un sitio con una idea muy intuitiva, tratas de traducirla en una imagen y acabas encontrando la materialización de lo que buscas por accidente, o donde menos lo esperas. Imagino que entras en un estado de extrema alerta, que te hace captar, donde sea que vayas, cómo poder materializar o ilustrar, si prefieres, esa imagen intuiti-



3



4

va que estás buscando, esa metáfora que estás intuyendo... Ahora sí entiendo que lo que me sedujo inmediatamente en la fuga sin fin de los espejismos es que materializaba algo que había investigado antes en otras piezas, este escenario muy latinoamericano en el que los programas de desarrollo suelen funcionar precisamente como espejismos, “una meta histórica que se desvanece perpetuamente en el aire apenas surge en el horizonte”; para citar a mi amigo Cuauhtémoc [Medina]¹, como algo que siempre se te escapa, con este *vanishing point*² que te da esa sensación... de vértigo [...]. El caso es que la caza de los ñandúes fue el punto de contacto necesario, la puerta de entrada para operar en un territorio geopolítico totalmente nuevo para mí... [...]

Veo cada pieza como otro episodio de una narrativa mucho más amplia, como parte de una investigación personal sobre la relación de Latinoamérica con el concepto de producción,

con el dogma de eficiencia y los grandes programas o promesas de desarrollo. [...] La pieza del hielo, por ejemplo —donde empujo un bloque de hielo a lo largo de un día en las calles de la ciudad de México hasta que se derrite por completo—, planteaba de manera muy directa el contrato de producción (se titula *A veces hacer algo no lleva a nada*). Por cierto, esta pieza es quizá la conexión más obvia con mi interés por el método de caza de los tehuelches, por su condición de agotamiento físico... *Cuando la fe mueve montañas* de Lima, con su lema “Máximo esfuerzo, mínimo resultado”, planteaba a la vez la desproporción ridícula entre el esfuerzo y el efecto, refiriéndose al escenario de una sociedad donde mínimas reformas son alcanzadas mediante masivos esfuerzos colectivos, pero la acción también quería sugerir la posibilidad de una alternativa a los modelos de desarrollo importados, a la noción de progreso lineal implícita en el modelo de

¹ Cuauhtémoc Medina (México, 1965) es crítico de arte; investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, en la Universidad Nacional de México (UNAM); curador del proyecto de Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, para la Bienal de Lima, Perú, 2002.

² Punto de fuga



5

3- Francis Alÿs, *Paradox of Praxis, part 1* [Paradoja de la praxis, parte 1], 1997.

4- Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, Perú, 2002.

5- Francis Alÿs, *Ensayo I* [The Rehearsal I], Tijuana, México 1999-2001, en colaboración con Rafael Ortega.

modernidad... O la serie de los *Ensayos*, cortometrajes en los que se desarrolla una mecánica del tipo: 2 pasos adelante / 3 pasos atrás / 4 pasos adelante / 3 pasos atrás, etcétera, en los que, aunque la progresión no es lineal y ocurre en otra temporalidad, sí se logra un avance al final del día.

—¿Qué es lo que te hizo enfocar más en el juego de fuga de los espejismos sobre la línea del horizonte en lugar de lo que podría aparecer detrás de esta línea?

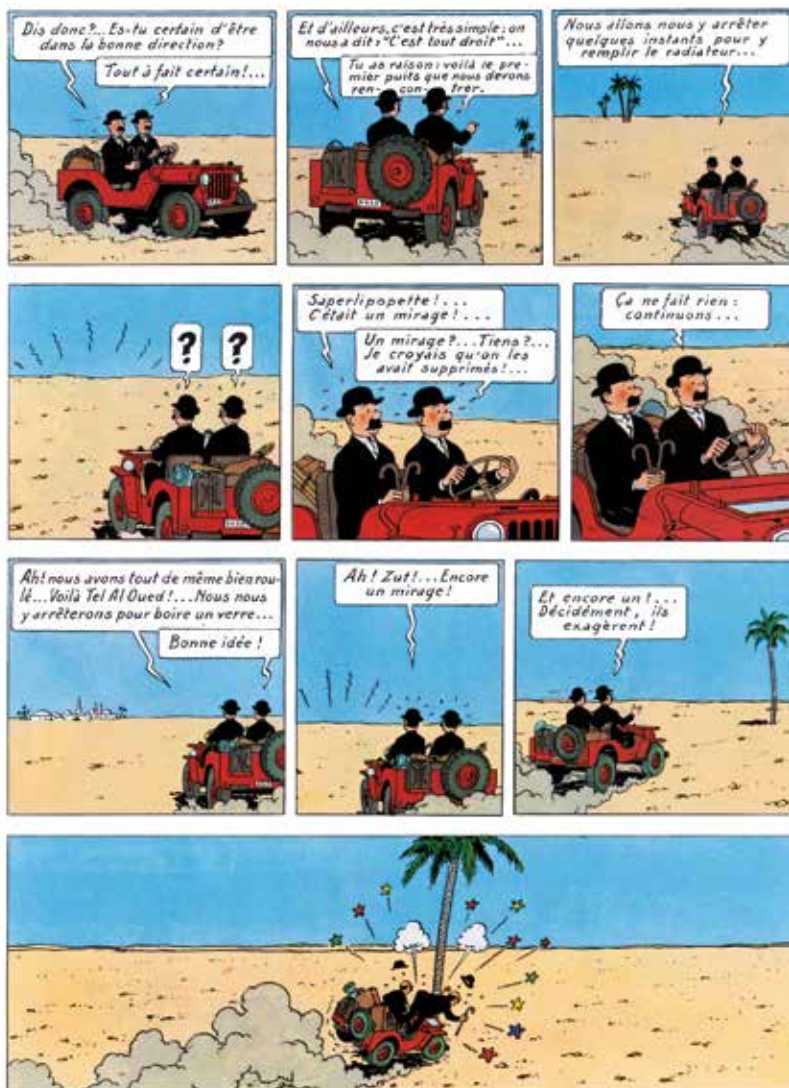
—Si ves la gran tradición cinematográfica o literaria, casi siempre se ha recurrido a la figura del espejismo para introducir una escena de aparición, como la del *cherif Ali ibn El Kharish* en *Lawrence de Arabia*. Imagino que la palabra espejismo viene de “espejo”, algo que reenvía, que replica lo existente. El espejismo también sirve de pantalla de proyección para nuestras fantasías (como en *Tintín au pays de l’or noir*, en donde Dupont et Dupond

ven aparecer, en un espejismo, a la salvadora civilización en medio del desierto).³ Pero yo veo la mecánica del espejismo como todo lo opuesto: mientras uno va avanzando hacia él, el espejismo se desvanece eternamente en la línea del horizonte, decepcionando o esquivando siempre nuestra progresión; antecediendo ineluctablemente nuestros pasos. Es un fenómeno de permanente desaparición, una experiencia continua de elusión...

Ahora bien, sin el movimiento del vidente/observador, el espejismo no sería más que una mancha inerte, una mera vibración óptica en el paisaje. Es nuestro avance que lo despierta, nuestra progresión hacia él la que dispara su vida. De la misma manera que la lucha define la utopía, es la vanidad de nuestro intento lo que anima el espejismo, es en la terquedad de nuestro intento que el espejismo se anima, y éste es el espacio que me interesa...

Si hay desengaño, es porque queremos atraparlo, tocarlo.

³ Los personajes que, en la versión española de *Tintín en el País del Oro Negro*, se llaman Fernández y Hernández.



Hergé, *Tintin au pays de l'or noir*
 [Tintín en el país del oro negro],
 Casterman, Bélgica, 1963.
 © Hergé / Moulinsart, 2006.

—¿Y cómo ubicas o relacionas esto con lo que mencionaste antes, la modernidad, el desarrollismo, etcétera?

—Cuando, a través de la metáfora de los espejismos, me refiero a esta modernidad que siempre parece estar a nuestro alcance pero se nos escapa, no quiero decir que la modernidad sea la meta, lo que tenemos que perseguir, o sea, el modelo. Lo que me interesa es el intento, el movimiento hacia el espejismo. El énfasis para mí está en el acto mismo de la persecución, en este escape hacia delante; veo el intento como el espacio productivo real, como el campo de operación de un desarrollo real o realista. Obviamente me podrías responder que todo esto es pura proyección mía, pura fantasía, que caí en la trampa de los espejismos.

Construyo imágenes porque siento —como lo ves— enormes limitaciones o dudas al traducirlas en palabras; por eso opero en el campo de las artes visuales; disparo chispas, imágenes, eventos, alegorías inclusive, pero trato —en la medida de lo posible— de dejar la narrativa o, si quieres, la interpretación, abierta. Hay que ser prudente, las palabras pueden fácilmente reducir el potencial de la metáfora. La intención es generar situaciones, historias que pueden provocar un súbito distanciamiento con la situación inmediata y cómo decirlo... pueden zarandear tus certezas acerca de un estado de las cosas... o sea que te abren por un segundo —en un flashazo— otra visión de la situación, desde dentro...

La licencia poética opera como un hiato en el marasmo de una situación de crisis política o económica. A través de la gratuidad o del absurdo del acto poético, el arte provoca un momento de suspensión de sentido, quizá incluso crea una breve sensación de

sin sentido que revela lo absurdo de la situación y, a través de este acto de trasgresión, hace que uno se distancie y reasuma o revise sus *a priori*s sobre esta realidad... En el mejor de los casos, hasta abrir —aunque sea por unos pocos instantes— una perspectiva diferente, nueva, de la situación. En fin, *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...

Buenos Aires, 1° de febrero de 2006



Rafael Ortega, Martín Mohadeb, Olivier Debroise y Francis Aljés en la Ruta 23, 30 de enero de 2006.

FICHA TÉCNICA

A Story of Deception / Historia de un desengaño
Patagonia 2006

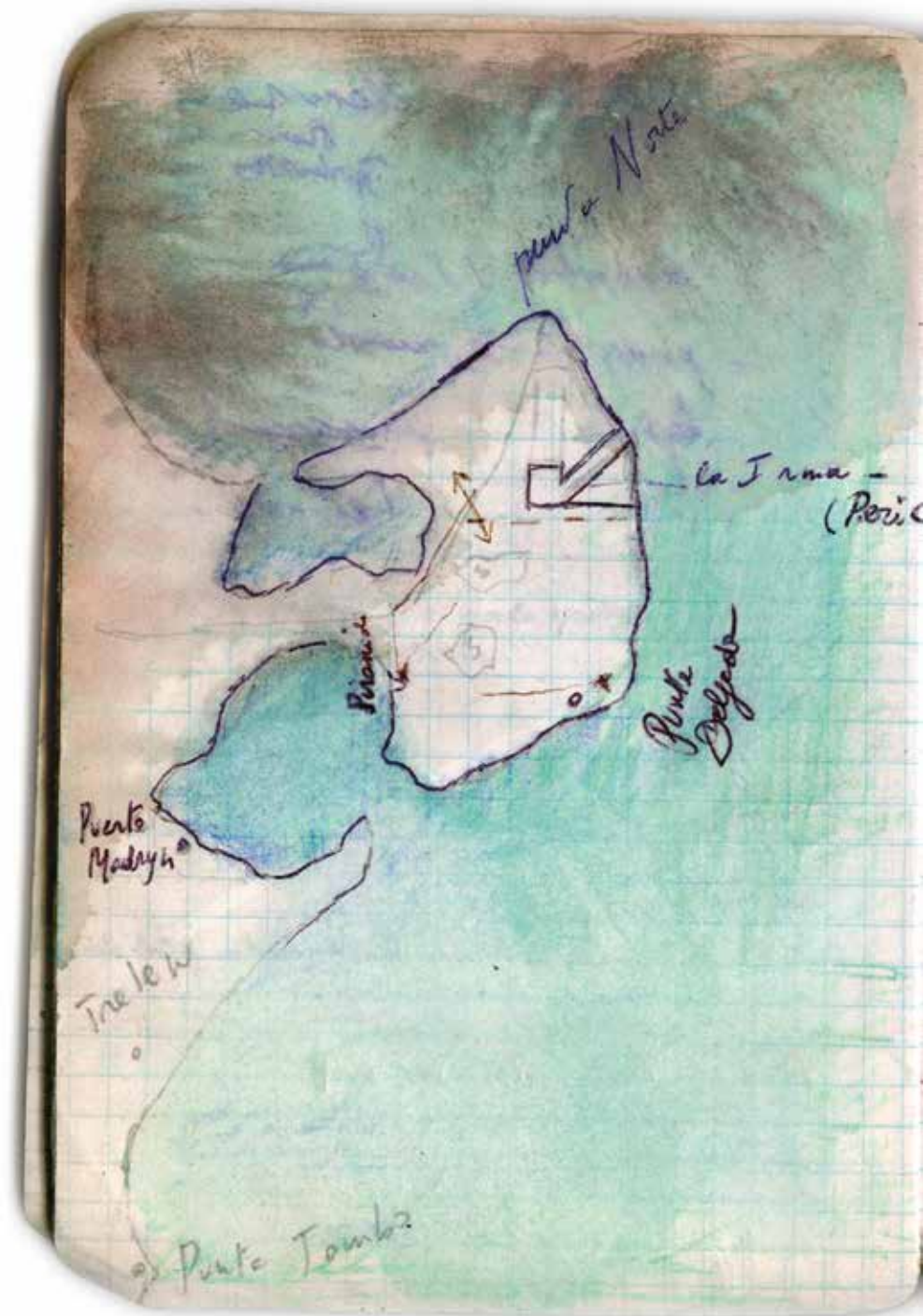
Proyección de 16 mm en loop, 2 minutos, 15 segundos.

Notas, apuntes y fotografías del proceso de la obra.

Postal.

2003-2006

Obra producida por Malba - Colección Costantini, Buenos Aires.



a story of deception

^{Ayacucho}
PERU

MIRAFLORES

pampa



chasing
looking for the vanishing point
~ (small square,
Franko).

~~the story~~

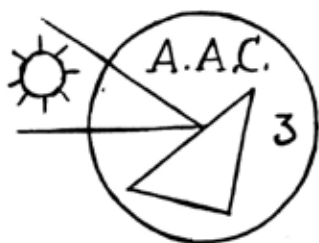
GA.

V.





Persiguiendo guanacos,
noviembre de 2005.



2

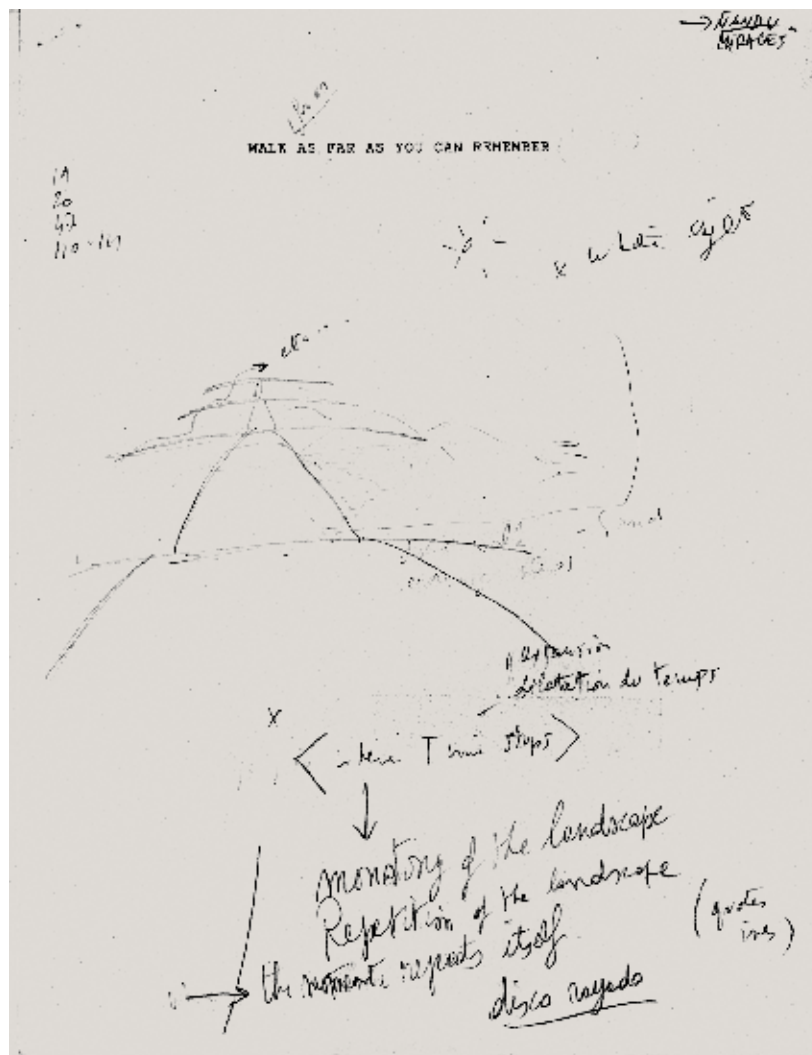


3

1- Cuaderno de trabajo de Francis Alys, 2003-2006.

2- Joaquín Torres García, logo de la Asociación de Arte Constructivo (AAC), 1936, Montevideo, Uruguay. © Museo Torres García, 2004.

3- Península Valdés, noviembre de 2004. Foto F.A.





1

- 1- Al Gauchito Antonio Gil, Ruta 251, provincia de Río Negro, enero de 2006. Foto F. A.
2- Notas de trabajo de Francis Alys, 2003-2006.

Paro, amigos
aria Pompe

il grande

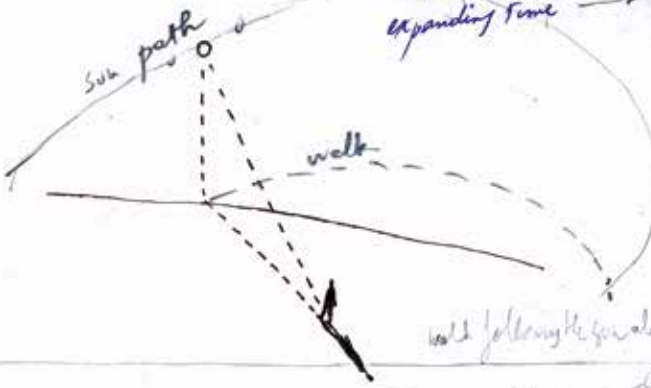
and more,

Catch the horizon of the horizon behind the horizon

Walking as Tool
walking as weapon
Walking as medium
Walking as modes of operation
the matter of the artistic operation
as material out of which to make art

survive -
↑ Substitution of time
↓ operation de la section
survive -

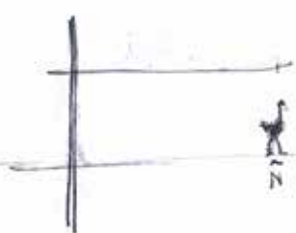
Solid Time
Walking Time
expanding Time → where time stops

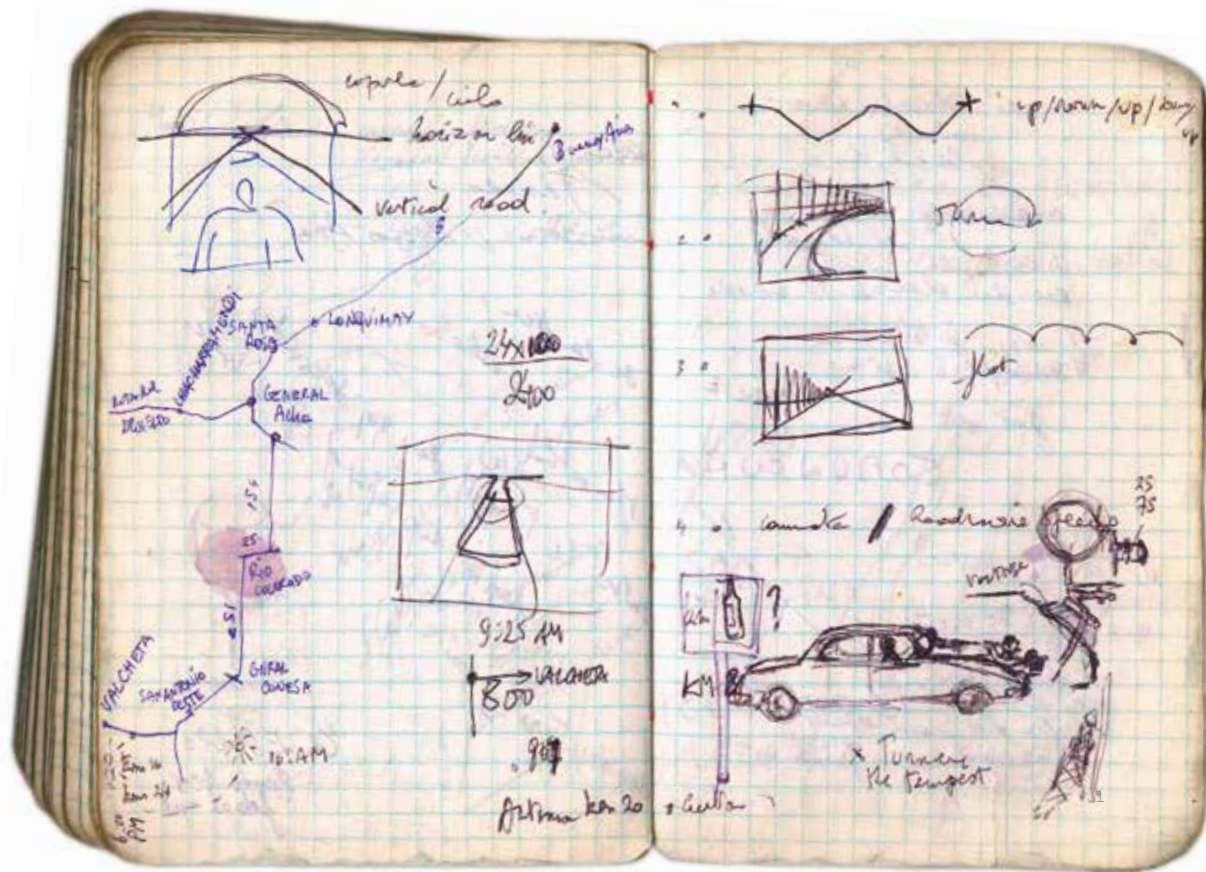


no expectation
- no trace
no destination
pure [motion]

walk following the form always

perceiving the form always







2



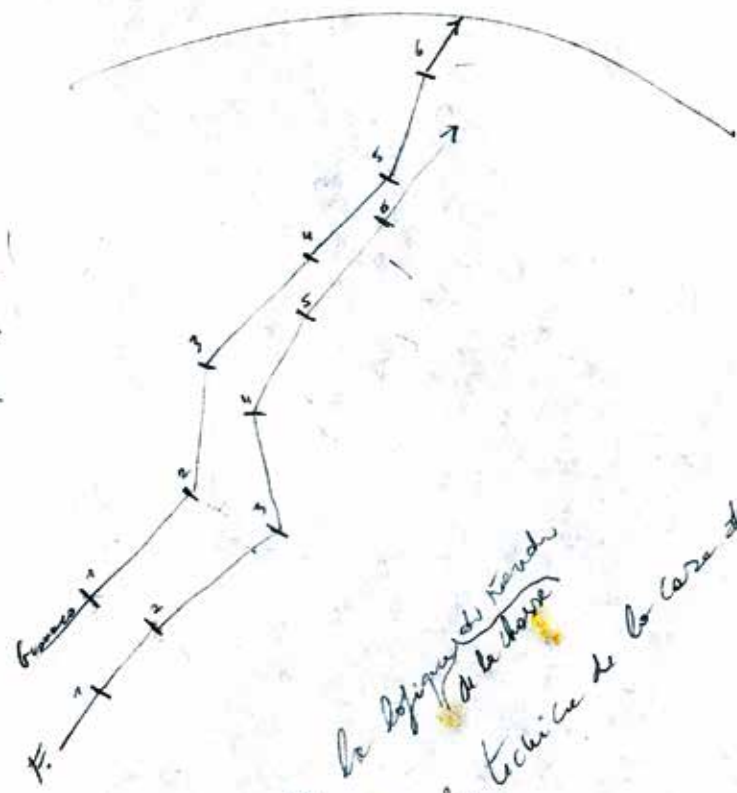


Ruta 23, 30 de enero de 2006. Foto O. D.

→ mundo
→ mundo / PATAGONIA

It is a story of deception

parallel walks
move & freeze
& walk & walk



La Sofisticada Técnica
de la obra

La técnica de la casa del mundo



2







RELACIONES PARA FRANCIS ALÿS

*A Story of Deception / Historia de un desengaño
Patagonia 2003 - 2006*

Marcelo E. Pacheco

Relación: (Del latín *relatio*, -onis.) Arg. y Uru. Versos [coplas] que la pareja se recita recíprocamente en algunos bailes populares. Méx. Tesoro enterrado / Escrito en que se relataba el origen del dinero escondido y la aplicación que debía dársele al ser encontrado.

Marcos A. Morínigo, *Nuevo Diccionario de Americanismos e Indigenismos*, Buenos Aires, Claridad, 1998.

Primera relación

“A grandes rasgos, en la Tierra se pueden distinguir dos cinturones de aridez, uno en el hemisferio norte y otro en el hemisferio sur, que se extienden fundamentalmente entre los 20° y los 40° de

latitud. La existencia de éstos obedece a la circulación atmosférica, que en estas latitudes da origen a zonas de alta presión y a vientos secos, así como a las corrientes oceánicas frías y a otros factores locales (clima, rasgos geológicos y acción antrópica) que acentúan, o al menos mantienen, las condiciones de aridez de cada desierto en particular. En la actualidad, el término desierto también se aplica a las regiones cubiertas por los hielos y las nieves perpetuas de las latitudes polares. En territorio hispanoamericano se localizan varios desiertos, algunos fríos, como el de la Patagonia, en el sureste de Argentina.”¹

“El desierto de Patagonia está ubicado al sureste del país y es considerado uno de los cinco más grandes del mundo, dado que abarca 670.000 km², o sea, bastante más que el territorio de Francia. [...] La región de Patagonia corresponde en realidad a un semidesierto frío con lluvias en invierno y heladas muy frecuentes, pues en promedio están ausentes tan sólo cien días al año. Además, es azotado todo el año por fuertes vientos fríos. Es un desierto de poca altura sobre el nivel del mar. Debe su carácter frío a la proximidad de la Antártida; y su aridez, a la corriente fría de las Malvinas y al efecto de sombra orográfica (efecto Föhn), puesto que está en la zona de los vientos del oeste, a la sombra de los Andes, que condensan su humedad y, cuando descienden a la Patagonia, han perdido las reservas de humedad y la capacidad de precipitación.”²

Segunda relación

Francis Alÿs, un artista performático. La acción del caminar como forma artística. Extranjero, turista, visitante, explorador, peregrino. Su situación, viajar.

Néstor Perlongher (1949-1992) poeta, ensayista, antropólogo y sociólogo argentino, militante político y homosexual desde sus años estudiantiles; vivió, desde 1981, exiliado en San Pablo. En su ensayo *Poética urbana*, leído en Buenos Aires en 1989, Perlongher presentó la idea de la “deriva nómada”. Aunque sus reflexiones estaban concentradas en el ámbito de la ciudad, exceden geografías y paisajes, y se adhieren provocativas a las caminatas siempre diversas de Francis Alÿs.

“En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante, los mezcla, los salta, los confunde —en una palabra, los transver-

¹ “Los desiertos argentinos”, en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*, Microsoft Corporation, 1993-1999.

² Hilda Flores y Javier Valdés, *Desiertos de Iberoamérica*, Madrid, Anaya, 1988. En *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*, Microsoft Corporation, 1993-1999.

saliza. En la deriva del pasear “sin ton ni son” —en realidad, todo un viaje deseante— no importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre. [...] la errancia nómada es intensiva, mientras que el desplazamiento sedentario es extensivo, pues se limita a ir de un punto al otro, está estrictamente determinado por el trayecto entre los puntos. ‘De la casa al trabajo y del trabajo a la casa’, reza literal, una consigna peronista.

Ese perderse en la ciudad, requisito de su ‘conocimiento’ exploratorio, es entonces intensivo. [...] El cuerpo que yerra ‘conoce’ en / con su desplazamiento. Conoce con el cuerpo, diríamos a la manera de Castañeda. Ese ‘conocimiento’ —la palabra es manifiestamente inadecuada— pasa por lo sensible. Una ‘cartografía sentimental’ (Suely Rolnik). Ella involucra al cuerpo ‘invisible’, ‘vibrátil’, entrando en conexión casi mediúmnica con las vibraciones de lo urbano. Una especie de ‘vudú urbano’ (Edgardo Cozarinsky).

Pensar (o tal vez delirar) la ciudad no podrá limitarse a las construcciones físicas que conforman su espacio, ni a una sociología convencional de sus poblaciones, habrá necesariamente que disponerse a captar las tramas sensibles que la urden y escanden, las ‘condensaciones instantáneas’ que entretejen el (corto) circuito emocional. Los climas, las atmósferas, los afectos, los sentimientos.

[...]

A la vez que imaginada, la ciudad sería básicamente imaginante, capaz de producir imágenes.”³

Tercera relación

Ilusiones y desilusiones, engaños y desengaños, fraudes y traiciones, “espejitos de colores” y espejismos, la historia argentina se muestra atravesada por una sensación familiar entre la zozobra y lo fundacional. La realidad y la fantasía son territorios inciertos. Suponemos que somos lo que queremos ser pero no somos. Las dudas sobre la Argentina y su propia existencia se repiten con insistencia borgeana.

Tato Bores (1927-1996), actor argentino de cine y teatro, se presentó por primera vez en la televisión en 1957. Su estilo de humor político se convirtió en un gran éxito que sobrevivió treinta años entre la censura y las prohibiciones de regímenes militares y gobiernos democráticos. Sus monólogos sobre la realidad nacional y su imagen —vestido de frac, con peluca despeinada, grandes anteojos y fumando un habano— lo convirtieron en un personaje masivamente reconocido.

En 1999 los hijos del “Actor Cómico de la Nación”, como él se hacía llamar, editaron para la televisión un especial titulado “Die Argentinien von Tato / la argentina de Tato”. Una ficción futurista que entremezclaba fragmentos de sus monólogos emitidos entre 1962 y 1993, únicas reliquias de la argentinidad encontradas por un arqueólogo alemán, videos discutidos y analizados por argentinólogos de las principales universidades del mundo.

“Abril de 2499 la cadena de televisión alemana lanza un documental basado sobre los informes de la Argentina realizados por un grupo de investigadores de la Universidad de Heidelberg. El siguiente material resume las conclusiones de dicho informe.

Por siglos, el misterio de la Argentina ha cautivado al género humano. La posibilidad de que hubiese existido un país llamado la Argentina en esta parte del océano Atlántico conmovió a los científicos de todos los tiempos que intentaron en vano encontrar pruebas de su existencia. Diferentes expediciones se lanzaron en búsqueda de una civilización que se extinguió sin dejar rastros. Durante siglos, la Argentina fue sólo un mito, una leyenda. Sólo después de muchos años, un hombre encontró las pruebas que el mundo entero buscó generaciones tras generaciones: Helmut Strasse, el famoso argentinólogo de la Universidad de Stuttgart que, en el año 2492, conmovió al mundo con el descubrimiento de la Argentina. ¿Existió realmente la Argentina?

[...]

³ Néstor Perlongher, “Poética urbana”, en *La Letra A*, Buenos Aires, 1991, N° 2, citado en su *Prosa Plebeya. Ensayos 1980 - 1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 143-144.

Debajo de estos mares quedaron escondidos por siempre historias, mitos, leyendas, un abanico multicolor de fantasías. Tal vez la tierra misma de la fantasía. La Argentina de la fantasía, la Argentina de Tato.”

Cuarta relación

En su cultura y vivencia cotidiana, Buenos Aires se presenta aún hoy como un espacio esquivo, entre amoroso y amenazante, entre vital y refractario, entre invitante y expulsivo. Una sociedad que controla y domestica a través de la mirada constante del otro y, al mismo tiempo, habitada por personajes marginales que circulan subterránea y lateralmente. Buenos Aires aparece secreta y ajena, provocando y negando roces y mezclas; un lugar para inventar lo nunca visto, pero inventarlo mañana. Una malla tejida en la superficie que confirma y administra el territorio y un colectivo de latencias menores que sobrevive diferente.

“El género de lo nunca habido, el de tan frecuente invocación, lo sin precedentes, será estrenado, pues él mismo nunca existió, nunca hubo lo nunca habido, en el corriente año y como es justo en Buenos Aires, la primera ciudad del mundo viniendo del campo inmediato, la única ciudad que se presta para conclusión de una vuelta al mundo empezada dondequiera, como lo han descubierto sucesivamente varios inexorables circundantes terráneos, con vuelta al mundo anunciada partiendo de Berlín o Río de Janeiro, que se consumó, sin ostentación indiscreta para este tramo, queda y quedamente con desprecio de todo lo demás de andar, en las calles, tranvías y empleos públicos de Buenos Aires, con casita, casamiento, prole, lo que tiene tanta redondez y heroísmo como la ejecución del furioso anuncio de dar toda la vuelta.

La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido; no será un puente de no mojarse, una frialdad conyugal, una guerra religiosa entre gente sin religión, u otras cosas no vistas. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será una novela. La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, ‘es novela que nunca antes se ha escrito’. Y ahora tampoco, pero falta poco.”⁴

“En su cruel, acerada entraña, Buenos Aires oculta obstinadamente sus yacimientos humanos más complejos y más originales. La ciudad sólo muestra sus vegetaciones externas, tan monocordes e iguales entre sí, inconfesas, calladas. La piel de otras urbes extiende ante los ojos del caminante sus manchas de color, y aquí y allá es fácil presumir la existencia de tal o cual hábito diferente, vario, de conducta, de vida, de lengua; la piel de la nuestra, en cambio, no desarrolla sino su constante, pálido, único y reticente matiz. Parece que su ley mandara a sus habitantes tornarse todos iguales –todos blancos de silencio e interior desierto.”⁵

“Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo si lo tengo, es la persona a quien desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en la que acaso entramos y que hemos olvidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos.”⁶

“¿Cómo definiría la argentinidad?”

Sería una forma domesticada, blanduzca, de la extranjería, ya que uno no puede estar, esquivo, más que afuera. Pero también un terciopelo de calles y de roces, un estado de cuerpos asaz rígido, mas cuyas emulsiones se pringan de un olor familiar, acochambrado:

⁴ Macedonio Fernández, “Prólogo a lo nunca visto”, en su *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 44

⁵ Eduardo Mallea, *La bahía de silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 55 (1ª edición 1940).

⁶ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, en su *Elogio de la sombra, Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1010 (1ª edición 1969).



Marcel Duchamp
A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure [Para mirar (el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora] 1918.

Óleo, papel de plata, hilos de plomo y lentes de aumento sobre vidrio (quebrado), montado entre dos paneles de vidrio dentro de un marco de metal, sobre una base de madera pintada. Donación Katherine S. Dreier. Museum of Modern Art (MoMA), New York © ADAGP, París 2006. Digital image © 2006. The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florencia.

En el mismo texto, Octavio Paz señala: “Duchamp se propuso hacer un arte de apariciones y no de apariencias”.⁷ Las obras que Duchamp realizó en Buenos Aires se concentraban en el campo de la mirada, las ilusiones visuales, lo transparente y sus engaños. Francis Alys caza espejismos en la Patagonia: el espejismo como evidencia del viaje; la vibración óptica encontrada accidentalmente.

Adieu à Florine, Agosto, 1918 [Adiós a Florine]

Tinta y lápices de colores sobre papel, 22,1 x 14,5 cm

lo de uno. Torpor orgánico, semianimal, que lleva a echarse en los cojines conocidos, aun a despecho de la pesadilla católica y los desfiles de lápidas, marmóreos caquis. Significativo que una sociedad tan homogeneizante y controladora como la argentina, los diferentes de todo pelaje se vean impelidos a codearse en heteróclitos reductos que mixtura punks, tráfugas del circo, nómades de café y todo el carnaval minoritario, eslabonando complicidades intempestivas entre los intersticios del panóptico (ojos de los servicios, porteros y vecinos). La Argentina de mis afectos –perdóneseme la pretensión– sería la de esas socialidades menores –¿una especie de “Argentina menor”?– con sus alianzas, angustias, expansiones.”⁷

Quinta relación

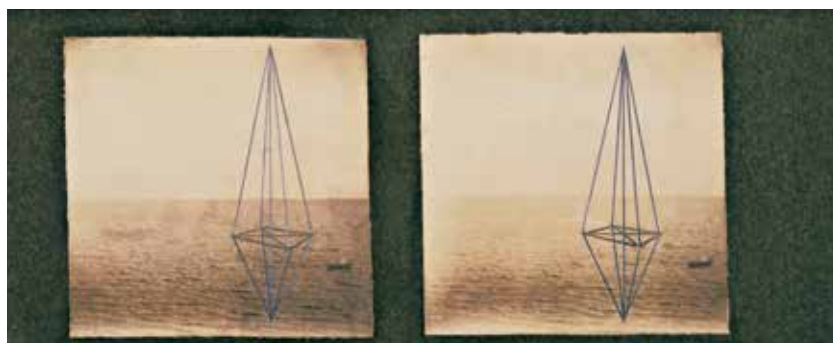
“En 1918 [Marcel] Duchamp vive unos meses en Buenos Aires. Según me ha contado se pasaba las noches jugando ajedrez y dormía durante el día. Su llegada coincidió con un golpe de estado y otros trastornos públicos que ‘dificultaban la circulación’. Conoció a poquísima gente –a nadie que fuese artista, poeta o individuo pensante. Lástima: no sé de un temperamento más afín al suyo que el de Macedonio Fernández.”⁸

Desvío. Los “trastornos públicos” mencionados por Duchamp corresponden a la llamada “Semana Trágica”, enero de 1919, cuando los trabajadores rurales patagónicos comenzaron una serie de firmes reclamos a través del ejercicio de la huelga. El movimiento anarcosindicalista extendió sus acciones de protesta hasta 1921. El gobierno dejó que el ejército defendiera el orden latifundista provocando la matanza de 1500 obreros.

⁷ Néstor Perlongher, “69 preguntas a Néstor Perlongher”, en *Babel*, Buenos Aires, junio de 1989, N° 9, reportaje citado en Perlongher, *op. cit.* 1997, p. 19.

⁸ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 140.



Marcel Duchamp
Stéréoscopie à la Main, 1918-1919
 [Estereoscopia a mano]
Ready made rectificado, lápiz sobre diapositivas estereoscópicas montadas sobre un soporte de cartón. Digital image © 2006.
 Donación Katherine S. Dreier. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florencia.
 © ADAGP, París 2006.

“La última noche antes de partir en barco desde Nueva York hacia Buenos Aires, Duchamp realiza un dibujo para su amiga la pintora Florine Stettheimer: un mapa del continente americano y la ruta de viaje que termina en Buenos Aires. La ciudad aparece señalada, localizada, a través de un gran signo de pregunta. Ya en Argentina, Duchamp le escribe a Ettie Stettheimer, hermana de Florine: “Buenos Aires no existe”.¹⁰

A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure, 1918

[Para mirar (el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora]

Óleo sobre papel de plata, hilos de plomo y lentes de aumento en soporte de vidrio (quebrado) 49,5 x 39,7 cm, montado entre dos paneles de vidrio dentro de un marco de metal 51 x 41,2 x 3,7 cm, sobre una base de madera pintada 55,8 cm (el vidrio se quebró al viajar). The Museum of Modern Art, Nueva York

Estudio para la parte inferior del *Grand Verre* [Gran Vidrio]. Duchamp está inaugurando su interés por los fenómenos ópticos que ocuparán su trabajo durante la década siguiente. En el plano transparente flota una pirámide que contiene, a su vez, planos triangulares que evocan otras pirámides. El que mira a través de la lente de aumento, con un solo ojo, descubre el punto de fuga que se desvanece en el horizonte. Por primera vez, Duchamp reúne varios motivos y materiales centrales en sus exploraciones para el *Grand Verre*: los testigos oculistas, el uso de lupas, el efecto plateado (*effet argent*) y el vidrio metalizado (*argentine du verre*; *argenter le verre*), zazarosas expansiones fonéticas sobre *Argentin* / *Argentine*?

Stéréoscopie à la Main, 1918-1919

[Estereoscopia a mano]

Ready made rectificado, lápiz sobre diapositivas estereoscópicas, cada imagen 5,7 x 5,7 cm

montadas sobre un soporte de cartón 6,8 x 17,2 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York

¹⁰ Marcel Duchamp carta a Ettie Stettheimer, 12 de noviembre de 1918 citada en Pontus Hultén *et al.*, *Marcel Duchamp Work and Life*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, sin paginar [original en inglés, “Buenos Aires does not exist”]. Agradezco la referencia a Olivier Debroise.

Estas diapositivas hechas a mano son las primeras experiencias realizadas por Duchamp sobre la ilusión óptica de la profundidad espacial utilizando la estereoscopia. Son dos fotos de la misma escena: una vista del Río de la Plata, a la derecha, casi imperceptible, una barca y su tripulante, el horizonte nítido entre el agua y el cielo, y el añadido de una pirámide tridimensional y su proyección invertida flotando sobre el río.¹¹

Sexta relación

Macedonio Fernández (1874-1952), escritor, novelista y poeta, ocupa en la cultura argentina ese lugar singular del “pensador” criollo. Excéntrico y mitológico, rodeado de sus propios textos y “los rumores”, Macedonio sigue siendo para muchos el amigo del padre de Borges que él consideraba un *Zaddik*, nombre que los historiadores de la mística judía reservan para los maestros.

“[...] la certidumbre de que el sábado, en una confitería de Once, oíríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas”, contaba Borges en 1952.¹² Para entrar en su escritura, “Se debe ser un viajero sin guía en la mano, afecto a las sorpresas, a los inesperados juegos del azar, porque Macedonio escribe en papeles perdidos y olvidados en pensiones y en los consultorios, *diseminación*; publica en revistas cercanas y distantes, *diseminación*. Sus libros se editan, casi accidentalmente, impulsados por amigos o por sus hijos.”¹³

“Pero ante todo declárese que si se reconoce la evidencia de que las imágenes de un ensueño tienen nitidez y vivacidad igual a las del vivir; si además tienen relaciones del tipo espacial, de sucesión temporal y duración iguales y, luego, que provocan estados emocionales (y fisiológicos: esto ya es calificación externa que aquí está en tela de juicio); si se nota, además, que los estados de la vigilia son, en su mayor porción, más débiles y menos emocionantes que los del ensueño (que casi siempre son acompañados de angustias, terrores o alegrías profundas, en tanto que el cotidiano vivir es en su casi totalidad lánguido y débil, inimportante), y en fin, que las emociones y aun actitudes de ensueño se perciben en sus efectos en la vigilia (si bien no así las imágenes; los leones, las monedas, las bellas mujeres del ensueño se desvanecen con él), toda la gravedad de una diferencia como la que suponemos entre realidad y ensueño desaparece. [...] ¿Qué buscamos, pues, con indagar la realidad? ¿Buscamos efectivamente constatar su autoexistencia o más bien sólo nos interesa su causalidad, saber cómo provocar y cómo evitar las buenas y malas realidades?”¹⁴

“Mientras los otros buscaban en la cultura las claves para explicarse, Macedonio *decretó* (el término es obstinado) la irre realidad del mundo y buscó en sí mismo la clave de lo existente. Como escribió Gombrowicz, ‘no tenía opiniones sino situaciones’. Y fue en la *situación* de vida que desenvolvió las leyes que regían ese mundo.”¹⁵

Séptima relación

En 1940, Adolfo Bioy Casares escribió su novela *La invención de Morel*. Convertida en uno de los clásicos de la literatura argentina, la trama de Bioy reúne, en una isla, a un hombre, una máquina que proyecta fantasmas reales y una historia de amor.

¹¹ En referencia a las obras mencionadas y sus imágenes, cfr. Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*, Milan, Hachette - Fabbri, 1969, láminas 88 y 131; Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, láminas 90 y 92; *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, Munich, Prestel, 1989, entradas N° 126-127-128, pp. 286-288.

¹² Jorge Luis Borges, “Fernández, Macedonio”, en Antonio Fernández Ferrer (comp.), *Jorge Luis Borges A / Z*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, p. 103.

¹³ Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 60. (Bastardilla en el original).

¹⁴ Macedonio Fernández, “El mundo es un alismo”, en su *Para una metafísica argentina (antología)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 114.

¹⁵ Germán Leopoldo García en *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Atuel, 1996, p. 112. (Bastardillas en el original).

Desvío. En el prólogo a la primera edición de la novela, Jorge Luis Borges escribió: “Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas.”¹⁶ Una relación que envuelve amorosamente las tramas de Francis Alys, su caminar inventando ficciones.

“Una persona o un animal o una cosa es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes.

[...]

‘Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran parte de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podemos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo.

[...]

‘¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? ¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos ¿cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?

‘La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores.’

[...]

‘Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones –físicas, morales– para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos.”¹⁷

Octava relación

“En 1949, tras la muerte del escritor francés Alfred Jarry, un grupo de seguidores creó en París el Colegio de Patafísica, una nueva ciencia que se dedicó a estudiar las excepciones del mundo. La artista plástica Eva García fue una de las impulsoras del excéntrico movimiento en Argentina junto a su esposo Álvaro Rodríguez, el pionero patafísico.”¹⁸

¹⁶ Jorge Luis Borges, “Prólogo”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1985, p. 13. En Adolfo Bioy Casares, *Obras escogidas*, Colección Grandes Autores Argentinos Contemporáneos (primera edición 1941).

¹⁷ Adolfo Bioy Casares, “La invención de Morel”, en Adolfo Bioy Casares, *Obras escogidas*, op. cit., pp. 55-60.

¹⁸ Virginia Escobar, “Evanescente Eva”, en Buenos Aires, *El Porteño*, año 1, N° 7, septiembre de 2000, segunda época, p. 28.

"[...] *La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias. La ciencia de las excepciones y no de las reglas. El no ser, el no hacer disquisiciones, el no pensar.*

El escritor simbolista Alfred Jarry había esbozado estas ideas a fines del siglo pasado en su obra *Ubú Rey*, epopeya farsesca y tragedia cómica que comenzaba con una histriónica línea: '¡Merdre!' [...] Jarry intentó volcar sus conclusiones en un 'Tratado de Patafísica' pero pronto renunció a la tarea por considerar que un compendio no haría más que entorpecer la patafísica inconsciente. 'La patafísica es para vivirla', observó, y postuló entonces el método de la navegación. Los preceptos jarryanos fueron condensados en la novela *Dichos y Hechos del Doctor Faustroll*, la historia de un sabio que navegaba sobre la corteza terrestre junto a Bosse-de-Nage, su mono acompañante que sólo articulaba el monosílabo 'Ha-Ha'.

[...]

En Buenos Aires, los surrealistas se reunían en el café Chamberí ubicado en Córdoba y San Martín. Allí, una tarde de 1953 Eva se cruzó por primera vez con Álvaro Rodríguez, representante del Colegio para toda América Latina, quien ostentaba la espiral de Ubú acreditando su título de 'Regente de Náutica Terrestre de la Orden de la Grande Gidouille'.

[...]

-Un día, Álvaro vino acá al mediodía, pálido como un muerto. Ay –dijo–. Vi a Boss de Nage y lo tengo acá –porque se había hecho amigo de un taxidermista alemán. Me preguntó: '¿Lo podemos comprar?'. Sí, cómpralo, le dije. [...]

En los años 60 el mono embalsamado se había convertido en símbolo de la sede patafísica porteña junto con Rosita el mucamo, la escultura de Eva García con cabeza de guantes de goma y piel. En 1963, el rey Ubú iniciaba su travesía por los escenarios de Buenos Aires bajo la piel de Eduardo Bergara Leumann y años más tarde rugía en el Instituto Di Tella. En otro punto de la ciudad, el dibujante Juan Esteban Fassio, gran amigo de Álvaro, se encerraba en su casa de Once para terminar su Rayuel-o-matic, una máquina especialmente confeccionada para leer *Rayuela*, el libro de Julio Cortázar, quien también se había dejado seducir por la excéntrica troupe.¹⁹

Relación de cierre

La relación final, ineludible, para Francis Alÿs y sus expediciones argentinas está cifrada en el nombre de Jorge Luis Borges (1899-1986). Desde sus primeros trabajos, las referencias y las citas de Borges van tramando alrededor de Alÿs una persistente red de redes, nudos y flujos, directos, laterales o transversales. Una mirada porteña caminando sus libros, catálogos, exposiciones y acciones, o un navegante recorriendo la corteza terrestre de sus situaciones, presente con intensidad todos los posibles borgeanos plegados entre los trabajos de Francis. Cuestiones de estilo, formas, temas, curiosidades e intereses. Cualidades del mundo y de la escritura de Borges que terminaron creando un nuevo argentinismo, lo "borgeano", un adjetivo poderoso e incierto.

Francis Alÿs es un artista belga que vive desde hace casi veinte años en la ciudad de México. Definido en su nomadismo errante, atento al mundo y a la poesía, sin rutas prefijadas y con su extranjería flotante, imaginando situaciones y diseñando acciones, Francis actúa sus ficciones, las planifica y pone en escena. Inhabilitada la realidad como materia prima para sus relatos y su escritura, el milagro peruano moviendo montañas en su expansión oral, o la cacería de espejismos patagónicos en su evanescencia azarosa, transitan el territorio de la contingencia. En la Edad Media "contingencia es la palabra utilizada para aludir a un fracaso de la idea, el nombre de lo que es radicalmente ininteligible, y pertenece al campo conceptual de la ontología y no al de las diversas epistemologías que sucedieron y desplazaron a una filosofía ontológica en el período 'moderno' [...]"²⁰ Borges, "un poeta menor del hemisferio austral", siempre se sintió libre frente a los contenidos asignados por las autoridades del saber o por la cultura occidental. En su propio deambular, en la experiencia de la contingencia, se construyó a sí mismo como el primer escritor borgeano.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 28-29. (Bastardillas en el original).

²⁰ Fredric Jameson, *Una modernidad singular*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 172.

“Si me preguntas qué es lo que más de gusta de Borges, no tengo dudas, la respuesta es su libertad en los más variados territorios, su posibilidad de hablar con la misma sutileza sobre el Eterno Retorno y el Tango. Para él ‘todo es igualmente valioso’, desde el momento en que él es el centro de todo. La curiosidad universal es un signo de vitalidad sólo si muestra la marca absoluta de un yo, un yo origen de todo y donde todo termina: estado soberano de lo arbitrario, principio y fin que puede ser interpretado según el más caprichoso de los criterios. ¿Dónde está la realidad en todo esto? El Yo —esa farsa suprema. ... la capacidad de juego de Borges me recuerda una cierta ironía romántica, la exploración metafísica de la ilusión, haciendo malabares con el Infinito. Hoy, Friedrich Schlegel tiene su reverso en la Patagonia...”²¹



Persiguiendo guanacos, Península Valdés, noviembre de 2004. Foto F. A.

²¹ E. M. Cioran, “Borges”, en su *Anathemas and Admirations*, Londres, Quartet Books, 1992, pp. 225-226. (Traducción de Marcelo E. Pacheco). Se trata de una carta de Cioran dirigida a Fernando Sabater, escrita desde París y fechada el 10 de diciembre de 1976.

Pampa / desierto / espejismo

“El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo.”

DOMINGO F. SARMIENTO, *FACUNDO*, CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA, BUENOS AIRES, 1967, PP. 22-23 (1ª EDICIÓN 1845).

“El cambio que el verano producía en la llanura empezaba en noviembre. Al secarse, el pasto tomaba un color castaño amarillento y el cardo gigante se ponía castaño oscuro enmohecido. De noviembre a febrero, el monte de la estancia, con su fresco e inalterable verdor y sombra, se tornaba un verdadero refugio dentro de la vasta, aplastada y amarillenta llanura. Luego empezaban a secarse gradualmente las corrientes de agua y comenzaban los sedientos días para las majadas y las manadas, y para nosotros las engañosas ilusiones de espejismo.”

GUILLERMO E. HUDSON, *ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO*, KAPELUSZ, BUENOS AIRES, 1994, PP. 87 (1ª EDICIÓN 1942).

“[...] *De igual manera, cuanto más aplanada es una llanura, tanto más va acercándose el horizonte a estos estrechos límites: cosa que, a mi entender, aniquila enteramente la grandeza que uno le imagina de antemano a una gran llanura* (The Naturalist in La Plata, 1892).

Guillermo Enrique Hudson, muy criollo y nacido y criado en nuestra provincia, transcribe y ratifica esa observación [de Darwin]. ¿Y a qué ponerla en duda? ¿Por qué no recibir que nuestro conocimiento empírico de la espaciosidad [sic] de la pampa le juega una *falsiada* a nuestra visión y la crece con sus recuerdos?”

JORGE LUIS BORGES, *EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA*, BUENOS AIRES, SEIX BARRAL, 1993, P. 23 (1ª EDICIÓN 1926).

“Macedonio [Fernández] dudaba que la verdad fuera comunicable. Pensaba que algunos filósofos la habían descubierto pero que no habían logrado comunicarla del todo. Sin embargo, también creía que descubrir la verdad era muy fácil. Una vez me dijo que si pudiera acostarse en la pampa y olvidar el mundo, olvidarse a sí mismo y olvidar lo que buscaba, de pronto la verdad podría revelársele. Agregó que, por supuesto, resultaría imposible poner en palabras esa sabiduría repentina.”

JORGE LUIS BORGES CON NORMAN THOMAS DI GIOVANNI, *AUTOBIOGRAFÍA 1899-1970*, BUENOS AIRES, EL ATENEO, 1999, P. 77 (1ª EDICIÓN EN INGLÉS 1970).

“*Pampa*. ¿Quién dio con la palabra *pampa*, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco?”

JORGE LUIS BORGES, *EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA*, BUENOS AIRES, SEIX BARRAL, 1993, P. 21 (1ª EDICIÓN 1926).

“Entra y descansa, campo. Desensilla.

Deja de ser eterna lejanía.”

OLIVERIO GIRONDO, *CAMPO NUESTRO*, BUENOS AIRES, ARGONAUTA, 1998, P. 119 (1ª EDICIÓN 1946).

“La pampa abate al hombre. La pampa no promete nada a la fantasía; no entrega nada a la imaginación. El espíritu patina sobre su lisura y vuela.”

RAÚL SCALABRINI ORTIZ, *EL HOMBRE QUE ESTÁ SOLO Y ESPERA*, BUENOS AIRES, PLUS ULTRA, 1991, PP. 42-43 (1ª EDICIÓN 1931).

“A mí me gustan los ruidos. Me gusta cómo empiezan a cruzar y a venir por el campo como mandados. Porque enseguida contesta el perro de Miranda y el del pueblo vuelve a contestar y el de Miranda vuelve a contestar y el del pueblo vuelve a volver a contestar

y de golpe hay como un redondel de ruidos que va a durar largo. Claro que al rato uno ni lo siente, de lo acostumbrado. Que eso es lo que tienen las cosas, tirando a viejo. Que si no se para la oreja y no se escucha nada, de tanto que sabe uno escuchar lo mismo siempre, y así con todo. Con lo de escuchar y con lo de tomar y con lo de oler y con lo de mirar, que no hay una novedad así de chiquita ni nada nuevo ni nada. Algo de eso era lo que decía Don Tomás, creo, del campo. Pero a él le gustaba. Que era como una persona que nunca muere ni nunca morirá y ve todas las cosas todo el tiempo, el campo. Eso decía Don Tomás, me lo acuerdo bien.”

MIGUEL BRIANTE, *KINCÓN*, BUENOS AIRES, ALFAGUARA, 1993, PP. 41-42 (1ª EDICIÓN CARACAS, 1971).

“En la llanura, todo parece un poco más grande de lo que es, más compacto, más contenido en las líneas precisas de sus contornos, pero ese exceso de realidad en la extensión vacía, esa contundencia presente flotando en la nada, linda siempre con el espejismo y trabaja, por la abundancia de su acontecer, a favor de su propia ruina.”

JUAN JOSÉ SAER, *LA OCASIÓN*, ALIANZA, BUENOS AIRES, 1988, P. 107 (1ª EDICIÓN 1988).

“El ser, el mundo, el estado, la vida, el existir, lo sentido, y todo cuanto es tiene la realidad de un sueño, es decir la más intensa, limpia, genuina realidad. Y, por consiguiente, no pudiendo haber sido lo que sentimos, misterio no tiene este mundo y ningún otro, y ningún sentir o ser, para nosotros. La plena conocibilidad de todo es la única metafísica. Toda otra actitud es negación de la metafísica.”

MACEDONIO FERNÁNDEZ, “TEXTOS METAFÍSICOS (1924-1928)”, EN SU *PARA UNA METAFÍSICA ARGENTINA (ANTOLOGÍA)*, BUENOS AIRES, CORREGIDOR, 1994, P. 74.

Caminata

“Yo soy el único espectador de esta calle;

Si dejara de verla, se moriría.”

JORGE LUIS BORGES, *FERVOR DE BUENOS AIRES*, BUENOS AIRES, EMECÉ, 1969, P. 111 (1ª EDICIÓN 1923).

“A Buenos Aires se lo interpreta con los ojos, porque ha sido construido para ser visto. Y de ahí el poder de la fascinación que ejerce: mirando la ciudad se inhibe la facultad del raciocinio y uno niega o afirma en estado hipnótico.

Cuando se refiere a su embellecimiento exterior, a su extensión o altura, no nos conmueve en nuestra incertidumbre de hombres de llanura.”

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *LA CABEZA DE GOLIAT. MICROSCOPIA DE BUENOS AIRES*, BUENOS AIRES, LOSADA, 1983, P. 33 (1ª EDICIÓN 1940).

“[En Buenos Aires] El tacto de la ciudad es percibido por los pies. La mano es inútil para palpar la ciudad. No podemos entrar con ella en contacto si no es por los pies; se la palpa caminando y es durísima. En verdad, refractaria.”

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *LA CABEZA DE GOLIAT. MICROSCOPIA DE BUENOS AIRES*, BUENOS AIRES, LOSADA, 1983, P. 113 (1ª EDICIÓN 1940).

El héroe

“[...]

Todo está ahí, la calle abierta

y a la distancia el espejo,

la inexplicable cercanía de lo que no alcanza

y cree alcanzar, y corre.”

JULIO CORTÁZAR, *SALVO EL CREPÚSCULO*, BUENOS AIRES, ALFAGUARA, 1998, P. 27 (1ª EDICIÓN 1984).

Francis Alÿs

Biografía

Nació en 1959 en Amberes, Bélgica. Estudió Ingeniería en el Instituto de Arquitectura de Tournai, Bélgica, e Historia de la Arquitectura en el Instituto de Arquitectura de Venecia, Italia. En 1986 se trasladó a México D.F., donde reside y trabaja desde entonces.

A principios de los años 90 comenzó a trabajar en una serie de obras, en las que el tema central son las caminatas o paseos urbanos. Entre ellas, cabe mencionar *El colector* (1991-1992), obra en la que un objeto con forma de perro construido con imanes es arrastrado por las calles hasta quedar cubierto de residuos metálicos; *Narcoturismo* (1996), en la que Alÿs deambula durante siete días por las calles de Copenhague bajo el efecto de siete diferentes drogas; y *A veces hacer algo lleva a la nada* (1997), en la que arrastra un bloque industrial de hielo por el piso hasta su total disolución.

Entre 1994 y 1997 pintó la serie *The Liar/The Copy of the Liar* [El mentiroso / La copia del mentiroso], un grupo de pequeños cuadros que, a su vez, son reproducidos como carteles de mayor tamaño en talleres artesanales.

En 2002 realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Modern Procession* [Procesión Moderna], obra que fue pensada en ocasión del traslado provisional del museo desde el centro de Manhattan hasta el barrio periférico de Queens. Para ello, organizó una procesión a la manera tradicional católica, pero con

íconos del arte moderno, acompañado por caballos, una orquesta en vivo de músicos peruanos, mujeres arrojando pétalos de rosas y las obras *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, *Femme debout*, de Giacometti, y *Roue de bicyclette*, de Duchamp, sobre plataformas cargadas por voluntarios. Ese mismo año, realizó *Cuando la fe mueve montañas*, evento que llevó a cabo en la periferia de Lima, Perú. Para este proyecto convocó a 500 voluntarios para desplazar, sólo unos centímetros, un médano de arena de 500 metros de diámetro.

Entre sus exposiciones más recientes, figura *Siete caminatas*, producido por Artangel, Londres, que agrupa las obras realizadas por el artista en diferentes partes de la ciudad de Londres entre 2004 y 2005. El conjunto de videos, fotografías, notas y bocetos sobre los siete proyectos fue presentado en Portman Square y en el National Portrait Gallery.

Entre sus exposiciones individuales, se destacan: *Francis Alÿs. A pie desde el estudio*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2005); *Francis Alÿs: The Green Line*, The Israel Museum, Jerusalem (2005); *Obra pictórica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003); *Projects 76- Francis Alÿs, Modern Procession*, Museo de Arte Moderno de Nueva York (2002); Galería Lisson, Londres (1999-2001); *The Last Clown*, Fundación La Caixa, Barcelona (2000); Galería de Arte Contemporáneo de Vancouver (1998); *Francis Alÿs: Walks / Paseos*, Museo de Arte Moderno, México D.F. (1997).

Entre las exposiciones colectivas, se cuentan: *Time Zones*, Tate Modern, Londres (2005); *Hecho en México*, Instituto de Arte Contemporáneo, Boston (2004); *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1 Centro de Arte Contemporáneo, New York (2002); *Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture*, Museo de Arte Contemporáneo, Chicago (2000); *Antechamber*, Galería Whitechapel, Londres (1997).

Participó en las siguientes bienales: Sydney / 2004; III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú (2002); XLVIII y IL Bienal de Venecia (2001-1999); VI y VII Bienal de Estambul (2001-1999); XXIV Bienal de Sao Paulo (1998) y V Bienal de la Habana (1994).

English Texts

FRANCIS ALÿS: Chronicle of a Mirage

With *A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006* by Francis Alÿs, the renowned Belgian-Mexican artist, Malba – Colección Costantini presents a new program under which different artists will be invited to produce a work that will become part of its collection. This is also the first exhibition of Francis Alÿs in Argentina, for which the artist has worked, together with Malba, since 2003, travelling here several times in search of a subject of his interest, visiting the pampa and Patagonia, and deciding finally on the latter in January this year.

Born in Antwerp, Belgium, in 1959, Francis Alÿs has lived and worked in Mexico City since 1986. Among his many works we can mention: *The Collector* (1991-1992), in which the artist walked round the streets of Mexico City with a magnetized dog-shaped object collecting urban residue; *Narcotourism* (1996), in which he wandered the streets of Copenhagen for a week under the effects of a different drug each day; *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997), where he pushed a giant block of ice around Mexico City for nine hours, until it had melted entirely. In 2002 he executed *When Faith Moves Mountains*, a sculptural and political statement where 500 people moved a 500 meter diameter dune on the outskirts of Lima (a work consisting of the documentation of the action occurred on April 11, 2002, which was shown by Malba at the exhibition *Uses of the Image: Photography, Film and Video in The Jumex Collection*, between September and November 2004).

A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006, especially created for Malba, is born of a story that fascinated the artist during his historical-geographic research of the country: the hunt of the nandu (rhea) by the Tehuelche Indians, which was done on foot across hundreds of kilometers until it was exhausted; the act of walking as a weapon. With that as a starting point, the program was uncertain: to film a mirage on the desert road in pursuit of the lost tracks of the nandus and the Tehuelches. Accordingly, Francis Alÿs, together with Olivier Debroise (French curator, resident in Mexico), Rafael Ortega (Mexican artist and filmmaker) and Martín Mohadeb (Argentine camera assistant) left Buenos Aires in a rented car on January 27, 2006, and headed for Patagonia.

“*What does the deception consist of? Is it the artist's disappointment in being unable to use his art (walking) in order to meet his goal (to wear out his prey)? Or, more simply, that the intent (the hunt) is more important than the result (to wear out the prey, losing himself)?*”, asks Olivier Debroise in his diary of the successive trips between 2003 and 2006 to Argentina with the artist, who he accompanied from the outset of the project. “*It took me some time to understand, or see, that what I was looking for was situated somewhere in the peripheral vision, on the edges of the image, at an unseemly point beyond the horizon, there where the mirages are formed*”, stated Francis Alÿs at the end of the journey.

The work, which is in keeping with Alÿs' line of production—research, trips, walks, interventions, assessment and recording—includes different formats: drawings, projections, photographs, and printed documentation.

I would like to thank Francis Alÿs, who, since our first meeting at his home in Mexico in 2003, has shown a deep interest and strong commitment to creating this work in an unfamiliar context; Olivier Debroise, Rafael Ortega, and Martín Mohadeb, for the effort they put into the realization of this project; Victoria Muniz Barreto, who acted as guide to Francis Alÿs during his first expedition to Patagonia; and Arturo Grimaldi, who introduced him to the pampa and some of its stories.

Eduardo F. Costantini (Jr.)
Executive Director
Malba – Colección Costantini

WHITE SPOT

Olivier Debroise

40th Parallel South.— The San Matías Gulf is easy to recognize on the map: it's there where Argentina curves inward and goes from continent to worm-like appendage, aimed brutally and threateningly straight toward Antarctica, which it seems to want to grab hold of in its talons. The San Matías Gulf can be found exactly on the 40th Parallel South. There are only four capital cities located along the 40th Parallel South: Wellington, the capital of New Zealand, which witnessed the birth of Catherine Mansfield; Viedma, the capital of Argentina's Río Negro province, and a bit further below, the fishing port San Antonio Oeste, now converted into a overcrowded seaside resort during the Southern Hemisphere's Summers. The rest of the 40th Parallel South only crosses through oceans, without touching on a single island. Out of simple curiosity, one must consider the fact that the 40th Parallel North passes through Madrid, Naples, Istanbul, Beijing in China and Columbus, in Ohio; and last but not least, through an island that was named Mannahatta, which at one time wanted to be the center of the world.

The fourth city along the 40th Parallel South scarcely shows up on maps. Only one traveling writer ever described it, in the penultimate pages of a story, upon crossing it aboard the Patagonia Train:

It's amazing how empty this place is. Borges said that it was lugubrious. It is not lugubrious. It's nothing. It lacks the substance necessary to give it a character. The desert is like a blank canvas; you find a way to give it form and character, and work to create a mirage and bring it to life. But I felt indifference; the desert was empty, as empty as I was [...]

I was surprised by a couple of things. I had lost all hope of seeing anything growing in Patagonia, when, in the city of Valcheta, I saw poplars in the middle of a vineyard—a vineyard here, in the country of desolation—and an apple orchard.¹

Valcheta is an oasis cowering along the border of one of the Meseta de Somuncura's scarce rivers. For some, this is where the Patagonian continent begins.

In the Southern Hemisphere Summer of the year 2006 I crossed the 40th Parallel South for the second time: during an outlandish trip to investigate what was in the "mind's eye" of Francis Alÿs, we approached Valcheta.

Design Suites, Marcelo T. de Alvear 1683, Buenos Aires, August 17, 2003, 12:36.—For me, the continental drift that began last May has not yet come to an end. Luciano will go to Mar de Plata, to rest for a few days; I'll stay in Buenos Aires, with Francis, who will arrive from Mexico tomorrow at mid-day.² As such, this is my only night of freedom and I decide to take a walk in order to identify the imaginary Buenos Aires that literary fragments have constructed.

I am not sure that Francis will arrive tomorrow: after the *chassé-croisé*³ (as he himself called it) between broken-up messages left on answering machines and torturing overwhelmed travel agents, I'm no longer sure what we agreed upon. We lost contact three days ago. In his last message, on the 14th, he only asked about the weather. Yesterday, before boarding in Asunción, I answered with a single word: cold.

¹ Paul Theroux, *The Old Patagonian Express*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979, p. 384.

² Chronologically, this text continues the continental digression published in Olivier Debroise *et al.*, *Luciano Matus. Reconocimiento del espacio*, Madrid, Turner, 2004.

³ Translator's note: French for "crossed hunt".

Buenos Aires, Tuesday, August 19.—As tends to happen with this unstoppable traveler, Francis “landed” without a clear idea of where, or the reason for being here, and he took off to walk the city at once. We only finally met late that afternoon, in the hotel lobby.

Francis, quite obviously, works best alone: that is when his “mind’s eye” is most fully functional, without witnesses or “referees”. On his first reconnaissance of a city completely unknown to him, at forty past five this past Monday, he discerns a fifty-year old man in a disheveled coat, going dribbling up Florida street without the ball ever touching the ground. He goes back and forth, dodging the passersby, the kiosks, the sidewalk curbs; mentally calculating the traffic lights’ changes, eluding cars as he crosses the avenue, correcting the position of his foot, the inclination of the instep, the exact bounce, in which direction to head, purely by reflex, again and again and again. “Like fleeing himself”, says Francis and he shows me the sketches in his notebook, and I think of *The Goalkeeper’s Fear of the Penalty Kick*, and in the redundant dribbler who passes through the sets of *Providence*, the obsessive film by Alan Resnais. “I need a point of entry into this unknown territory—he later added, over dinner—, I don’t know anything about Argentina, I never imagined coming here.”

He scribbles a line towards a vanishing point on a scrap piece of paper, along with two parallel lines.

Then I find out that he went out again last night, after having dinner, to wander around aimlessly in Palermo, until I don’t know, two or three in the morning..., and saw things he doesn’t want to tell me about.

Then we head out to walk Buenos Aires, from Barracas and La Boca, San Telmo and 9 de Julio and the Plaza de Mayo, to Once and the parks of Barrio Norte, looking through all of the gun shops looking for a bird decoy.

—What do you want a decoy for?

—To attract nandus⁴.

—There aren’t any nandus in Argentina any more.

—Of course there are. You’ll see.

A year and a half ago “the Argentine crisis” exploded, but the city already shows signs of recovery. To Francis and I, the Argentine trauma seems unsubstantial (or, more precisely, almost invisible) compared to the brutal horror of Mexico’s “December error”. “A society that can permit itself so many dog walkers can’t possibly be agonizing”, Francis reflects upon seeing groups of well-educated dogs in the parks of Recoleta. What does seem obvious to us is that the devaluation of the Argentine peso, artificially indexed to the dollar during decades, propelled one sector of the middle class to a “Mexican-esque situation” of unexpected poverty. There you have the *cartoneros*⁵, post-modern imitations of Mexico City’s ancestral *pepenadores*⁶, who take over Buenos Aires at dusk with a sense of street theater converted into an ominous sign of a precariousness previously hidden. In Mexico, the operation of classifying society’s detritus is discreetly integrated into a *status quo* of “civility”, accepted as a bonanza in the face of a lack of “civilization” (the separation of garbage carried out by the citizens themselves in the more organized countries). The process is the same, but the times are different, and it’s as if Argentina had suddenly been incorporated into Latin America, that at one point in time it had wanted to abandon (and achieved doing so, but at what price). Here in Buenos Aires, the *cartonero* movement acquires shades of rebellion, a kind of disturbing night watch throughout the streets of downtown, that winds up representing a suddenly bankrupt society.

But in their desperation, the denizens of Buenos Aires invent original forms of political activism on the spot, that are already beginning to be imitated in Mexico: the *piqueteros*⁷.

The *piquetero*, the *cartonero* and the soccer player without a playing field: three ways of living Buenos Aires at the outset of the millennium?

⁴ Nandu, from the family of American reha. In Spanish known as “ñandú”.

⁵ Translator’s note: people who scavenge paper and cardboard from the trash to be resold.

⁶ In Mexico and some countries in Central America, *pepenador* is “he who collects rubbish”, that is, like the “cartonero” in Argentina, it is he who “picks things up off the ground and regularly rummages through the garbage”.

⁷ Translator’s note: form of protest utilized by frequently large groups of the disenfranchised, who block traffic along principal transit arteries in order to gain visibility and bargaining power for their cause.

Buenos Aires, Wednesday, August 20.— We return from La Boca and Barracas, where a taxi had abandoned us at dusk, with the argument that the area becomes dangerous. Indifferent, or, to be more precise, not worried (we live in Mexico City, after all, now considered to be one of the world's hot spots for urban violence), we head our way into streets lit by bulbs incrusting in domed metal shades hanging in the middle of the street. The image is a potent one for two Europeans. For Francis, these are the humid streets of his childhood in Antwerp, his native city; for me, they resuscitate a shadow of adolescence, expanding and contracting in the cobblestones of Paris, torn up from my streets in the years following '68.

We go into a simple restaurant in the darkest part of La Boca and sit down. No one pays any attention to us. The wine is good, the television set at a decent volume and the waiter is sufficiently attentive. Francis stretches his legs out and clasps his hands behind his neck. He says he doesn't know where Buenos Aires begins. The Río de la Plata, lost in the fog as if it were the Escaut's mirror, dissuaded us from crossing over to Montevideo. The walk around La Boca and Barracas brought him back (as was the case for me) to a European adolescence that we both would have preferred to erase. There is something pointless to this blind wandering around Buenos Aires in search of a "point of entry".

I don't remember who said to Francis—I think it was Arturo Grimaldi—that Buenos Aires is a city that lives with its back to—and bearing its piggyback—the rest of Argentina. We decided to look at Buenos Aires—and try to comprehend it—from other horizons, the pampa or Patagonia. Arturo will take us South.

San Miguel del Monte, province of Buenos Aires, Thursday, August 21.— This is our last day of scouting in Argentina, and Francis doesn't know what we are doing, or what point we've reached. Some images float about in conversation, but they are still too blurry, as if submerged in the winter fog of the Río de la Plata. Arturo takes us to his family's ranch, in San Miguel del Monte, one hundred twenty kilometers from the Capital Federal, where the pampa begins. On the Grimaldi's ranch, with its familiar rustic homey atmosphere, we discover the lush vegetation of the *pampa húmeda*, the Laguna de las Perdices and its aquatic birds, the stately poplars and the constant winds that blow up from the Antarctic. Details aside, this could be a corner of Flanders, without the meticulous organization of canals, or a plantation of citrus trees in Agadir, in Morocco's colonial South: the furniture is the same, a mix of simplicity, functionality and landowner's well-being. What more does geography have to offer, when not transformed by usage.

On our way back, Arturo talks about the pampa, raising livestock and its arts, about horses and the gaucho's way of riding, and he repeats stories that have been handed down from generation to generation, about the natives exterminated in the expansion South; about nandus and guanacos⁸ and other Argentine migrations, and everything changes.

Regarding migrations.— Arturo Grimaldi tells us how entire tribes of Tehuelches, hundreds of men, women, children and elderly, would pursue a fleeing prey across the pampa that moved much more quickly than a human, for hundreds—if not thousands—of kilometers, until wearing it down to a state of faintness and finally capturing it. For the Tehuelches, hiking was a lethal weapon.

Basing his work on traveler's accounts (and Ramón Lista's observations in particular) and on various military documents that pre-date General Roca's campaigns, Carlos Martínez Sarasola is one of the few anthropologists to have described the annual migration of the Northern Tehuelches (or Guenaken), direct descendants of the people who had been mockingly baptized "*patagones*" (Patagonian) by Hernando Magallanes in 1525, because of the size of their footgear, made of guanaco skins.⁹

⁸ *Lama guanacoe*: South American member of the camel family, closely related to the alpaca, llama, and vicuña.

⁹ Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1990.

[The Northern and Meridonal Tehuelches] constitute a nomadic culture that lives by hunting and gathering. Their primary prey are nandus and guanacos, along with minor ones such as hares and foxes. The hunting methods [used] were quite rudimentary: pursuing animals to the point of exhaustion. At times, they would also use “decoys” such as disguises made of ostrich feathers or employ small guanacos in order to lure in flocks. The constantly chasing of animals obliged them to mobilize their villages, which were in this way virtually converted into “*paraderos*” (whereabouts).¹⁰

Everything seemed to indicate that this was a system of seasonal migration, like the systems that still prevail in many mountainous regions, or areas with extreme climate: “the Milky Way is the path of the Guanacos, the Southern Cross is the footprint of an ostrich”, says a Tehuelche legend as transmitted by Ramón Lista, which reveals the cyclical nature of these migrations.¹¹ In these accounts, who is following whom in the ecological chain does not remain very clear, whether it is humans who follow their prey or the animals who follow predators that protect them to a certain extent from other dangers, on account of meeting their nutritional needs this way.

Perhaps because it was economically and ecologically obsolete, the Tehuelche nomadic system was, as a matter of fact, brutally eradicated by the extermination policy that had been decreed in Buenos Aires (the “Conquest of the Desert”), although other factors also played a role. From the first third of the nineteenth Century onward, prior to the extermination wars, foreign livestock ranchers had begun to fence in immense tracts of territory that they then populated with Hereford, Shorthorn and Aberdeen Angus cows, along with Merino sheep. This distribution of lands quickly brought the migrations of nandus and wild guanacos to a halt.

Neither artists nor narrators can modify a history such as this, nor can it be converted into a post-colonial metaphor without appealing to fiction.

Getting back to San Miguel del Monte, Francis Alÿs thought he had found the “point of entry” so desired. That night, he drew a horizon line slashed by another leading to a vanishing point, as if the pampa’s maddening horizontality would bring one to tears: “*Looking for the cut*” (in reference to Lucio Fontana). Months later, in November of 2004, upon returning to the Valdes Peninsula, where he finally would see nandus and guanacos, in “conditional liberty”, he returned to that same piece of paper, scribbled a couple of words, added two parallel lines and an improbable vanishing point, and the phrase finally remained as: “*Chasing the vanishing point* (Argentina – Fontana, *A Story of Deception*)”.

What does the deception consists of? Is it the artist’s disappointment in being unable to use his art (walking) in order to meet his goal (to wear out his prey)? Or, more simply, that the intent (the hunt) is more important than the result (to wear out the prey, losing himself)? The poetry of the Tehuelche’s eternal walks following the silhouette of the nandus standing upon the horizon line, unchanging, defying their exhausted predators, was perhaps too historicist and at the same time anchored to an exoticism *a la National Geographic* that might invalidate other possible readings. “It took some time for me to comprehend, or to see, that what I was looking for was situated in some part of a peripheral vision, on the fringes of the image, at a point amiss, beyond the horizon line, out where mirages occur.”¹²

With this uncertain program consisting of three lines, we went to explore the horizon, and the horizon behind the horizon, to the South beyond the 40th Parallel.¹³

Critique of Patagonia.— Patagonia is a joke. At the very least, the current and lasting denomination of the nameless southern part of the continent is due to Admiral Magallanes’ joke, collected and made famous by his chronicler, Pigafetta.¹⁴ It hardly matters whether

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ Ramón Lista, *Los indios tehuelches. Una raza que desaparece. Estudio etnológico sobre los tehuelches, según observaciones propias*, in *Obras*, vol. II, Buenos Aires, Confluencia, 1998, p. 51.

¹² Francis Alÿs to the author, February 15, 2006.

¹³ *Ibid.*, September 4, 2004.

Magallanes' joke has profound literary—and derisive—origins, or not.¹⁵ This continental platform, expelled from the waters during the Tertiary, like an endless beach of mixed sands, pearly alabasters and blackish volcanic rocks rounded by the waves, fossilized crustaceans and preterit shells incrustated in solidified silts; this oceanic plain swept by winds that only permit insignificant spiny shrubs to grow, those whitish horizons bathed in Southern light, as glaring in Summer as they are in Winter, that mollifies everything and distorts relief (when there is any); the true Patagonia, then, victim of its very name, would have to become, over the course of time, a receptacle for the West's anguish. In a kind of reverse (*un reculement*¹⁶), Europe abandons the illustrated illusions of its own progress in Patagonia. Defined by sarcasm and jokes, and the ex-centricity of its Tertiary nature, Patagonia shows itself to be the sure diametric opposite. The place where feet and heads are upside down and hats serve as socks and vice versa.

It would have to be an enlightened Frenchman who put forth this absurd antipode. In 1791, Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne published *La découverte australe par un homme volant*, creating an anti-nominal system based on the antipode joke: Sirap, the capital of this Metapatagonian kingdom, is an obvious anagram for Paris, and the novel only serves to describe the ills that accost France.¹⁷ Would it, in any event, influence the decision made by French lawyer Orélie-Antoine de Tounens to declare himself king of Patagonia and Auracania in 1858?¹⁸ Would the empirical solutions of this delusory monarch (the figure of Orélie-Antoine I incorporated that of his ministers, and not infrequently, those of his subjects as well) be determining factors in the creation of Ubu, king of Poland (another fictional territory¹⁹) who was unable, on his way to the royal bath, to conceal his "Patagon big toe"?²⁰ Royalty ceases to be an issue: from that moment on, Patagonia rises up as a literary joke and as an utopian territory. Examples abound and, as a small sampler, here is a brief Patagonian anthology:

In calling up images of the past, I find that the plains of Patagonia frequently cross before my eyes; yet these plains are pronounced by all wretched and useless. They can be described only by negative characters; without habitations, without water, without trees, without mountains, they support merely a few dwarf plants. Why, then, and the case is not peculiar to myself, have these arid wastes taken so firm a hold on my memory? [...] I can scarcely analyse these feelings: but it must be partly owing to the free scope given to the imagination. The plains of Patagonia are boundless, for they are scarcely passable, and hence unknown: they bear the stamp of having lasted, as they are now, for ages, and there appears no limit to their duration through future time. If, as the ancients supposed, the flat earth was surrounded by an impassable breadth of water, or by deserts heated to an intolerable excess, who would not look at these last boundaries to man's knowledge with deep but ill-defined sensations?

¹⁴ Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del mundo*, Madrid, Historia 16, 1965.

¹⁵ In the novel of chivalry edited for the first time in 1516, *Primaleón*, the second part of *Palmerín de Olivia*, an island inhabited by a monster called Patagón is mentioned. Cfr. Enrique Pato, "De nuevo sobre el origen de Patagones/Patagonia", www.monografias.com/trabajos16/patagones/patagones.shtml (consulted on 13/02/06).

¹⁶ Translator's note: retreat.

¹⁷ Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne, "La découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français", in *Œuvres complètes*, facsimile edition, tomes 3-4, Geneva, Slatkine, 1988.

¹⁸ The bibliography on Antonio I, King of Patagonia and Araucania is very extensive. The most important sources continue to be the novel by Jean Raspail, *Moi, Antoine de Tounens, roi de Patagonie*, Paris, Albin Michel, 1979, and Gerardo Mauger de la Brannière, *Un Quijote patagónico: el rey francés de Patagonia, ¿discreta tentativa de colonización? ¿o ideal americanista?*, Buenos Aires, Albatros, 1979.

¹⁹ Jarry deliberately utilized Poland's geopolitical inconsistency, attracted time and again from 1655 on, into the Swedish, Russian, German, and Austrian-Hungarian Empire zones of influence, and split three ways among these latter three countries until its independence in 1918, as where to locate his "kingdom without territory" of Ubu and its non-subjects.

²⁰ "Rampant silver on field sinople, fluid dragon, / Vistula bloats up in the sun. / And now the king of Poland, former king of Aragon, / hastes to his bath, stark naked, powerful bumpkin. / His peers were a dozen: he has no paragon. / His suet shudders as he walks and the earth when he takes breath; / for each of his steps his Patagonian big toe / digs deep in the sand for him a brand-new sandal.", in Alfred Jarry, *Le bain du roi* (1903), in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004.

Charles Darwin, *A Naturalist's Voyage Round the World*, 1875.

Paganel was so vexed at not being able to catch a glimpse of any Patagonians, that his companions were quite amused at him. He would insist that Patagonia without Patagonians was no Patagonia at all.

Jules Verne, *In Search of the Castaways*, 1868.

I've lost all my bets
Only Patagonia remains, Patagonia suits my immense sadness, Patagonia,
and a trip on the South Seas
I'm traveling
I've always been traveling
I am on the way with little Jeanne of France
The train takes a perilous leap and lands upon its wheels
The train lands on its wheels
The train always lands on its wheels

Blaise Cendrars, *The prose of the Trans-Siberian*, 1913.²¹

I will not quote Bruce Chatwin, the founder of the Patagonian furor of the 1990s and of that new form of extreme eco-tourism, here.²² Despite appearances, in the book he elaborated during the years following the second wave of Peronism and edited in 1977, during the most violent period of Argentina's dictatorship, Chatwin does not explore Patagonia, but rather sets out (he says on foot, but whoever is familiar with the territory covered will have their doubts) in search of characters that reflect his anguish as an aristocratic Englishman adrift.²³ Pursuing a childhood memory (an antediluvian animal skin that a distant relative, seaman Charley Milward, had brought to England), Chatwin interlaces stories of English, Welsh, Scottish, Russian and German immigrants who had gone, as he had, to give refuge to delusions, failures and staged fronts "at that end of the world".²⁴ As regards how this book, without a doubt fascinating, but written with its back to and even against the territory itself and its landscape (its only landscape is social), managed to become a traveler's guidebook to Patagonia, is a mystery to me.

Although this may be the case, I could not say to what extent Francis, Rafael and I were not victims as well, in this search for the "point amiss, that is not at any point", of the tattered motto "of the end of the world".

Chasing the Sun, National Route 5, thirty kilometers South of Chivilcoy, January 27, 2006, 1 p.m.— There is something frankly "Ubu-es-

²¹ "Et j'ai perdu tous mes paris / Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse, / la Patagonie, et un voyage dans les Mers du Sud / Je suis en route / J'ai toujours été en route. / Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues / Le train retombe sur ses roues / Le train retombe toujours sur toutes ses roues."

²² For a critique of the Patagonia trend, cfr. Carlos Frank, "La antiutopía: viajes y percepciones de turistas europeos en Patagonia", México, *Letras Libres*, May, 2001.

²³ Bruce Chatwin, *In Patagonia*, London, Jonathan Cape, 1977.

²⁴ "They joined two failures in one and drifted towards the end of the World", in *Ibid.*, p. 62.

que” about Francis Alÿs’ enterprises, that perhaps becomes more transparent in this attempt to dribble with the sun on the roads of Patagonia, more so than in other works. To displace a mountain in Peru, to unflappably attend the repetitious outposts of a Beetle turned Sisyphus, trying to reach a horizon in Tijuana (*The Rehearsal*, 1, 1999), or to construct a pedestrian bridge in the Caribbean, are, *a priori*, acts that are equally ‘pata-physical at an extreme borderline of scientific thought biting its own tail (and not leaving a single crevice to the imagination).

If ‘Pata-physics found its chosen land in Patagonia, then that is where we should reach the endless point.

It is obvious that we are going nowhere: Francis decided on the map, and based on rumors, chose on the exact position where the mirage no longer flees, but he still has doubts regarding our final destiny. Perhaps it may be necessary to descend as far as the Península Valdés, to find the solitary nandu that, like the wounded albatross in Coleridge’s poem, will show us the way, as it guided Francis during a solitary voyage in the Southern Spring of 2004. We have to find the lost route of the flocks of nandu and the Tehuelche people, and follow that very thin line, knowing that we will find nothing.

January 27, 4 p.m.— Martín and Rafael speak in Spanish. Rafael and Francis, in English, Francis and I, in French. Then we understand one another, although we remain quiet during much of the time, observing the landscape of the pampa draw itself away along either side of the highway. This morning, before leaving Buenos Aires (Ubuena Aires, as the Argentine ‘pataphysicists call it) we found out about Hamas’ electoral victory in Palestine, one more sign of the impending end of Western hegemony. This is perhaps what we have come here looking for: confirmation that we are living poetry’s last illusions.

At three in the afternoon, we see the first mirages. A fleeting, mercurial pool, in between the poplars that line Route 5 and escort us through the province of Buenos Aires.

Somewhere close to Lonquimay, province of La Pampa, that same day, 5:30 p.m.— The Land Rover came to a stop at a service station and no longer wants to go on. Rafael cannot even manage to get the hood open: the springs are finished. To the West, immense fields of sunflowers in bloom extend, reverberating in the sun. Francis walks off along the road, a character lost in the immenseness of the landscape, between the horizon line and infinity. This is a constant in Francis’ work, that materializes here in the dematerialization of the landscape reduced to a mercurial reflection in which he is indiscriminately drowned.

We sleep in Santa Rosa, the capital of La Pampa.

Route 143, January 28.— We fight against traffic of trucks loaded with families headed back to Buenos Aires after their vacations in the South and they disfigure the mirages in the desert. We hope that the traffic will die down between twelve and two, while people stop to eat at roadside grills, but it isn’t the case: everyone wants to take advantage of the hours of sunlight.

An ideal mirage does exist: the one that Francis perceived on the Península Valdés while following the solitary nandu, that no one would ever see again. On the high seas or in Antarctic icebergs or in the depths of the desert, the difference in temperature between the air and the earth produces turbulence that deviates solar radiation along a curved trajectory. It can become so intense that it intervenes surrounding objects, refracting and inverting them. Science calls this phenomenon an “inferior mirage”. What it refers to is a common optical phenomenon, but not an illusion: the density of the turbulence is such that it permits “seeing the air”. Literature (and its cinematic derivatives) monopolize the trope to allegorical ends: spectral cities that rise up on the horizon, inaccessible mountains, women dancing in a sea of unwilting desires, eternal life... For Goya, mirages are the “sleep of reason” (and produce the monsters that we are all familiar with). On the opposite extreme, Hergé, who created Tintín, suggests that they are deviations of judgment (the insipid secret policemen, Thomson and Thompson, are the mistaken characters who confuse what is visual with the tricks played by faith). In Spanish, they are “*castillos en el aire*” (castles in the air); in French they are called “*châteaux en Espagne*” (mansions in Spain)...

Fin-de-siècle Romanticism’s orientalism is based on a mirage.

Francis says: “At times, what you see isn’t what you want to see”.

A mirage always conceals another mirage, and there will always be another one further on ahead, behind the hill, beyond those bushes, there, always further out there; like a fugue in music, the mirage eternally reconstructs itself in the terrain’s imperfections, calling out to us.

The mirage is our Patagonia, and Patagonia, our North. It is an operation more radical than the one that Joaquín Torres García proposed in 1936: it is not, here and now, about re-establishing a geo-cultural equilibrium (“Our North is the South”), but rather to erase the very notion of North as a geo-political concept (Western hegemony), denying any possibility that concepts of progress and modernity be expressed, concepts that have laughed in the face of Patagonia since the very moment when a grotesque name was imposed upon it.

On a globe that, on account of its very circular structure, has neither beginning nor end, the idea that the world might have an end has no scientific basis whatsoever. Is that what Francis is looking to prove with this ‘pata-physical *fuite en avant*’²⁵ to the beginning of the world, dribbling with the sun? In 1997, with *The Loop*, he had already attempted breaking away from globalization’s geo-political force of gravity by crossing the border between Mexico and the United States, going all the way around the world and modifying a horizon line (without leaving a single footprint).²⁶

We are stranded for a second time: after the broken-down Land Rover, it’s now the battery of the Toyota that have died at three in the afternoon, in the middle of a mercurial pool slashed through by the cars that arrive from the South at one hundred eighty kilometers per hour.

Río Hacha, that same night.— The crisis erupts. Francis and Rafael disappear for two hours in search of a battery to replace the one the Toyota burned out on Route 143. A brief cloudburst falls upon Río Hacha. I know why they don’t return, I have my answer.

—Do you want to keep going? —Francis asks me.

—Of course. How could you think that I would leave you in the middle of this? By any chance do you think you can detain the passion for *la fuite en avant*? I reclaim my “right to roam”.

In 1903, the Russian-Swiss Isabelle Eberhardt—a precursor in anti-colonialism in Northern Africa—legitimized her intellectual “program” this way: “All property has its outskirts. All power, its laws. But the person who walks possesses the entire breadth of the earth, whose only limit is the unreal horizon; its empire is intangible, because it is spiritually governed and enjoyed”.²⁷ A century later, Cuauhtémoc Medina would summarize the genealogy of Francis Alÿs’ *14 Projects*:

In the South, modernization behaves like a mirage: a historical goal that vanishes perpetually into thin air as soon as it looms into the horizon. Every decade, each of the so called “third world” countries falls into the spell of a new promise of development that leads its elites to enforce a new development program based on a miraculous economic theory (Keynesianism, theory of dependence, liberal adjustment, global integration, etc.) Believing they are sailing their nations towards “the north”, they create the conditions for a new economic collapse. “Modernization”, particularly as it has been understood in the recent past (i.e. the “adaptation to the supposed constraints of the global market”) provokes a cycle of deception and regression that grants each generation with the feeling of having to start from scratch.²⁸

We have to get back to “scratch”.

Route 152, January 29, 1 p.m.— Shortly before crossing the Río Colorado, Francis saw a nandu on the horizon. We circled about in La

²⁵ Translator’s note: forward-fleeing

²⁶ Cfr. Francis Alÿs and Olivier Debroise, “*The Loop* / *Diario de una deriva VI*”, in *Exit*, Madrid, October, 2005, no. 19.

²⁷ Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, Paris, Bernard Grasset, 1988, p. 28.

²⁸ Cuauhtémoc Medina, unpublished manuscript, notes for a genealogy of Francis Alÿs’ *14 projects*, 2003, courtesy of Cuauhtémoc Medina.

Pampa several times, trying to catch up with it, but we only awakened other flocks crouching in the shadows of low, mushroom-shaped shrubs that reminded me of the Argana trees (*arganda spinosa*) in Morocco's Southern region. We're on the right track. We've already covered one thousand three hundred kilometers and we are in Patagonia.

Reproduction Forbidden.— On two occasions in 1937, Belgian painter René Magritte made a portrait of his friend, the English patron of the arts, collector and amateur painter Sir Edward James, the very same man who would erect, years later, an architectural fantasy (or a concrete mirage) from a deliberately Surrealist perspective, in Xilitla, in the Huasteca Potosina mountains in Northeastern Mexico, that sought to invalidate the very modern, functionalist use of cement in the manner conceived of by Le Corbusier or the members of the Bauhaus. James appears in the painting twice, dressed in an austere brown suit: a first time, with his back to the painter; and a second time, reflected in a mirror, also facing backwards. The painting, which can be found in the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam, is called *La reproduction interdite* [The Forbidden Reproduction].

Between 1993 and 1995, Francis Alÿs made a large series of paintings grouped under the generic title *The Liar/The Copy of the Liar*, in collaboration with publicity sign painters in Mexico City, in which a character dressed in an austere blue suit almost inevitably appears, in poses that are slightly out of whack (with pillows pressed between the body, arms and knees, for example, or with a shoe instead of a glove), recalling Magritte's visual interjections, and they have, in fact, the same intention of freeing up a situation, creating a kind of suspense.²⁹ The series that make up the cycle *The Liar...* are organized in one single way: Francis Alÿs paints a small oil painting with a basic scene; then he lends it to different sign painters to copy (they reproduce or interpret it) in their own way, using their style. The series are non-transferable and must be accompanied by documents where the names of the paintings' multiple authors are listed in detail. Of course, any unauthorized reproduction is strictly forbidden.

In front of the mirror in Magritte's *La reproduction interdite* there is a closed book, whose title is perfectly legible in the fiction of a flat image: it is a French edition of *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, by Edgar Allan Poe, a novel that was one of Jorge Luis Borges' favorites, and that, while on his way to Patagonia in 1976, already almost blind, he asked Paul Theroux to read to him aloud.³⁰ In a recent essay, Mireille Hardy presented one of the possible keys to reading this painting by Magritte:

There were two large mirrors in the cabin... Too-wit was the first to approach them, and he had got in the middle of the cabin, with his face to one and his back to the other... Upon raising his eyes and seeing his reflected self in the glass, I thought the savage would go mad; but, upon turning short round to make a retreat, and beholding himself a second time in the opposite direction, I was afraid he would expire upon the spot. No persuasions could prevail upon him to take another look; but, throwing himself upon the floor, with his face buried in his hands, he remained thus until we were obliged to drag him upon deck.³¹

Poe's novel, as enigmatic as Magritte's painting, is organized based on a play on mirrors in combination that unfold into an elusive infinity, where the characters always turn their backs, making it impossible to recognize them. In fact, this unfolding also effects the narrative, and is subordinated by Pym's itinerary in his voyage toward the Southern Seas as well. Upon crossing the Equator, the narrative is inverted, and events correspond to those from the first part, other, similar events, as if turned around in a mirror.

²⁹ Alÿs' references to Belgian painting, although not always evident, can be analyzed as a constant. The series called *The Liar...* has affinities with Magritte, but this is due in part to the fact that he [Magritte] was a commercial advertising painter as a young man, like the sign painters that collaborated with Alÿs in his project and "do not paint, they just make images" (F. Alÿs, personal communication). On the other hand, the event titled *The Modern Procession Celebrating the Museum of Modern Art's* (2002), with its frankly blasphemous and vaguely orgiastic aspects, may well find its roots in *L'entrée du Christ à Bruxelles* by Ensor (1898). Cfr. Francis Alÿs, *The Liar/The Copy of the Liar*, Museo de Arte Moderno, Mexico, 1998.

³⁰ *Op. cit.*, p. 368.

³¹ Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, quoted by Mireille Hardy, "'La Reproduction interdite'. Écart entre vue et vision dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*", *Sources*, Orléans, Autumn, 1998, no. 5.

We could, literally, fold this book in two and verify the duplication of experiences, the *mise en miroir* of events [...]. From that moment on, inversion becomes the rule: from now on the reading is done upside down.³²

The Narrative of Arthur Gordon Pym moves forward from darkness toward the light, as the narrator nears the South Pole. In the final pages, after having confronted mutinies, murders, storms and the cruelty of marine animals, upon nearing the 67th Parallel South, 15 degrees below Tierra del Fuego, Arthur begins to suffer visions, or what he believes to be visions, although they are only, in reality, optical phenomena common to the Antarctic latitudes—the type of mirage known as *fata morgana*, that distorts and enlarges objects' volume, an Aurora Boreal, perhaps, or a different phenomenon that Pym alone managed to see in his mind's eye, whose secret he took with him when he died before finishing his narrative, perhaps for the simple reason that its reproduction was prohibited.

March 9th.— The whole ashy material fell now continually around us, and in vast quantities. The range of vapor to the southward had arisen prodigiously in the horizon, and began to assume more distinctness of form. I can liken it to nothing but a limitless cataract, rolling silently into the sea from some immense and far-distant rampart in the heaven. The gigantic curtain ranged along the whole extent of the southern horizon. It emitted no sound.

Along 40° 49.754 S 65° 26.516 W, at 175 meters above sea level, at the 24 km. mark of the highway to Valcheta, Monday, January 30, 4:23 p.m.— We have arrived up to this point and we still don't know if this is where we have to be. In the end, it doesn't matter: we know exactly where we are, and we are prepared for the deception. The Antarctic wind silently sweeps the plain, whirling up cyclones that surround and envelop us and then pass on. Threadlike clouds unravel over the horizon that devours the sky: here, everything is reverberating: horizon, mute mirage in the air and at asphalt level. It's impossible to know whether the Patagonia Train, that emerges at mid-day upon one of so many horizons, enlarged upon the gelatin of appearances, is close or far off: it crosses through the landscape in silence, and we watch for hours and hours following it along. Then, yes, we could play with the sun, and lose the South as we circle back upon ourselves, at the heart of the mirage.

On the map that I bought on the way back to Buenos Aires, in order to look for Route 23 to find out where I had been, I found a sign along the route and it says: *Mancha blanca* [White Spot].

Mexico City, August 18, 2003 – February 18, 2006.

Postscript: This narrative does not include the silences.

FRAGMENTS OF A CONVERSATION IN BUENOS AIRES

Francis Alÿs

—I began investigating the hunting of the nandu (rhea) on account of an anecdote, or rumor, that I heard on my first trip to the outskirts of the pampa. They say that the Tehuelches used to hunt nandus and guanacos by physically exhausting the animals. The entire tribe would walk for weeks chasing the animal, until the nandu gave up or died of exhaustion. I was fascinated by the absolute simplicity of the technique, and of course the use of walking as a weapon, as a hunting method. I have turned to walking as a medium, or *modus operandi*, in many works, and I wanted to see if there was a way to illustrate or explore my own working method by way of this anecdote. Some months later I traveled to Península Valdés in search of nandus and guanacos, and almost as if reading a Tehuelche hunting manual, I set about walking for hours behind the animals... But, I very rapidly realized that the anecdote was much more interesting as a story than as an image. On a cinematographic level, you could say, my chase scenes worked, but the image did not go much further than a *National Geographic*-type documentary. It was well worth doing, carrying out the act in itself, above all on a personal level. The truth is that it was a stupendous experience, but that doesn't make a film; it didn't transmit the sensation of pursuing something that always escapes you... The story as such was saying much more than the image.

Back in Mexico, I began to check the material and something that I hadn't filmed on purpose caught my attention: on the margins of the image, like on the edges of peripheral vision, mirages would appear and disappear from time to time on the dust roads that we took while looking for the animals; the material was quite rough, but the image struck me immediately; there it was, that image of *fuite en avant*, of fleeing forward. These phenomena of atmospheric refractions responded to my search in a much more direct way; it's something that happens in many of my projects: you arrive in a place with a very intuitive idea, you try to translate it into an image and you end up finding the materialization of what you are looking for by accident, or where you least expect it. I suppose that you enter a state of extreme alertness, that allows you to capture, no matter where you go, the way to materialize or illustrate, if you prefer, that intuitive image that you're looking for, the metaphor that you sense only intuitively... Now, yes, I understand that what immediately seduced me in the mirages' endless escaping was that in them, something I had been investigating before, in other pieces, materialized; that very Latin American scenario where development programs tend to function in precisely the manner of a mirage, "a historical goal that vanishes perpetually into thin air as soon as it looms into the horizon", to quote my friend Cuauhtémoc¹, like something that always escapes you; with that vanishing point that gives you that sensation... of vertigo [...]. The point is that the nandu chase was the necessary point of contact, the gate of entry to operating in a geo-political territory that was completely new to me...

[...]

I see each new piece as another episode of a much more extended narrative, as part of a personal investigation on Latin America's ambiguous relationship with the concept of production, with the dogma of efficiency and grand programs or promises of development. [...] The ice piece, for example—where I push a block of ice during an entire day through the streets of Mexico City until it melts completely—frames the debate by questioning directly the contract of "production", (its subtitle is *Sometimes Making Something Leads to Nothing*). This piece, by the way, is probably the most obvious connection to my interest in the Tehuelche's hunting method, with its dosis of physical exhaustion. *When Faith Moves Mountains*, done in Lima in 2002 with the motto "Maximum effort, minimum result" and is at once stating the ridiculous disproportion between an effort and its effect, referring to the scenario of a society where

¹ Cuauhtémoc Medina (Mexico, 1965) is an art critic; researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas [Aesthetics Research Institute], at the Universidad Nacional de México (UNAM); and curator of Francis Alÿs' project, *When Faith Moves Mountains*, for the Biennial of Lima, Peru, 2002.

minimal reforms are achieved through massive collective efforts, but also, the action wants to suggest the possibility of an alternative to imported models of development, to the concept of linear progress implicit in the modernity model... Or, in the *Rehearsal* pieces, a series of short films in which mechanics such as: 2 steps forward/3 steps back/4 steps forward/3 steps back/etcetera, are developed and where, although the progression is not linear and occurs in a different temporality, there is some kind of advance that's achieved at the end of the day.

—*What is it that makes you focus more on the play of mirages escaping on the horizon line instead of what might appear behind that line?*

—If you look at the larger cinematographic or literary tradition, mirages have almost always been called upon in order to introduce scenes of apparition, like the one in *Lawrence of Arabia* where Sherif Ali ibn El Karish first appears. I imagine that the word mirage comes from “mirror”, something that sends back, that replicates what exists. Mirages also serve as the screens on which our fantasies are projected (as in *Tintin au pays de l’or noir* [Tintin in the Land of Black Gold], where Dupont and Dupond see in a mirage the savior civilization appearing in the middle of the desert).²

But I tend to see the mechanism of the mirage as exactly the opposite: while one approaches it, the mirage eternally vanishes on the horizon line, always deceiving or eluding our progression; inevitably preceding our footsteps. It is a phenomenon of constant disappearance, a continuous experience of evasion. Without the movement of the viewer/observer, the mirage would be nothing more than an inert stain, merely an optical vibration in the landscape. It is our advance that awakens it, our progression toward it that triggers its life. As it is the struggle that defines utopia, it is the vanity of our intent that animates the mirage, it is in the obstinacy of our intent that the mirage comes to life, and that is the space that interests me...

If there is disillusionment, it is because we want to catch it, to touch it.

—*And how do you relate or situate this with regard to what you mentioned earlier, modernity, [economic] development, etcetera?*

—When I refer, by way of the mirage metaphor, to that modernity that always seems to be within our reach but escapes us, I don't mean to say that modernity is the goal or what we should be pursuing, in other words, that it is *the* model. What interests me is the intent, the movement toward the mirage. For me, the emphasis is on the act of pursuing itself, in this escape forward, I see the attempt as the real space of production, like the field of operations of a real or realistic development. Obviously you could reply that all this is purely a projection of mine, pure fantasy, that I've fallen into the mirage's trap...

I construct images because I feel—as you can see great limitations or doubts when it comes to translating them into words; that's why I operate in the field of visual arts; I set off sparks, images, events, even allegories, but I try—to the greatest possible extent—to leave the narrative, or interpretation, if you like, open. You have to be careful, words can easily reduce the potential of a metaphor. The intention is to generate situations, stories, events that can provoke a sudden, unexpected distancing from the immediate situation and, how can I put it... they can shake up your assumptions about the way things are...they...destabilize... that is, they open up, for just an instant—in a flash—a different vision of the situation, from the inside...

Poetic license functions like a hiatus in the atrophy of a situation that goes through a political or economical crisis. Through the gratuity or the absurd quality of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that reveals the absurd of the situation, and, through this act of transgression, that makes you step back or step out and resume/revise your *a priori*s regarding this reality... In the best of all cases, it can open up—even if just for a few seconds—a new, other, perspective on the situation.

Finally, *A Story of Deception* is my response to the Argentina that I came to know in the month of August, 2003, at a moment when

heroes had fallen from grace, it's true, but also at a moment when this society knew that it had touched bottom and, from that point onward, the only thing left to do was to walk forward...

Buenos Aires, February 1st, 2006.

RELATIONS, FOR FRANCIS ALYS A Story of Deception / Patagonia 2003 - 2006

Marcelo E. Pacheco

Relación* (relation / to relate): (From the latin *relatio*, -onis.) *Arg.* and *Uru.* Verses [couplets] that a couple recite reciprocally in some folk dances. *Mex.* Buried treasure / Text which gives an account of the hidden money's origin, and the ends to which it should be employed once found.

Marcos A. Morínigo. *Nuevo Diccionario de Americanismos e Indigenismos*. Buenos Aires, Claridad, 1998.

First Relation

"From a sweeping perspective, Earth has two distinguishable arid belts, one in the northern hemisphere and the other in the southern hemisphere, extending mainly between 20° and 40° of latitude. These belts owe their existence to atmospheric circulation, which gives rise to high pressure zones with dry winds in these latitudes, and to cold ocean currents and other local factors (climate, geological traits and human actions) that accentuate, or at least maintain, the arid conditions of each individual desert. In fact, the term desert is also applied to regions perpetually covered in ice and snow in polar latitudes. In Spanish-American territory, various deserts can be found, some of them cold ones, like that of Patagonia, in southeastern Argentina."¹

"The Patagonia desert is located in the southeastern part of the country and it is considered to be one of world's five largest, given that it covers 670,000 km², that is, an area considerably greater than the territory of France. [...] The region of Patagonia actually corresponds to a cold semi-desert with rains and frequent frosts in winter, since on average these are absent during only one hundred days per year. In addition, it is lashed by strong cold winds throughout the year. It is a desert whose altitude is slightly above sea level. It owes its cold nature to its proximity to Antarctica; and its dryness to the cold currents from the Malvinas [islands] and the orographical shadow effect (Föhn effect) as a result of being located in the West winds zone in the shadow of the Andes [mountains], which condense humidity, but once the winds descend as far as Patagonia, their reserves of humidity and the possibility of precipitation have been lost."²

Second Relation

Francis Alys, an artist of performance. The act of walking as an art form. Foreigner, tourist, visitor, explorer, pilgrim. His situation: in transit.

Argentine poet, essayist, anthropologist and sociologist Néstor Perlongher (1949-1992), a militant for political issues and homosexual

* *Relation. Etymology: Middle English *relacioun*: the act of telling or recounting; telling, an act of narration.

¹ "Los desiertos argentinos", in *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*, Microsoft Corporation, 1993-1999.

² Hilda Flores and Javier Valdés, *Desiertos de Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Anaya, S.A., 1988. In *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*, Microsoft Corporation, 1993-1999.

rights since his student days, lived in exile in San Pablo from 1981 on. In his essay *Poética urbana* [Urban poetics], read in Buenos Aires in 1989, Perlongher presented the idea of “nomadic wandering”. Although his reflections were centered on the urban environment, they surpass geographies and landscapes, and make a provocative connection with the ever varying walks of Francis Alys.

“Instead of following routes set in advance, the person astray, the drifter, mixes them up, skips over and confuses one with another—in a word, transversalizes them. In the drift of wandering “without rhyme or reason”—entirely a voyage of desiring, in fact—where one goes matters less than the flow of the distance covered itself. [...] Nomadic errancy is intensive, while sedentary displacement is extensive, since it limits itself to going from one point to another, and is strictly determined by the trajectory between the [two] points. ‘From home to work and from work back home’ literally a prayer, a Peronist watchword.

The act of losing yourself in the city, requisite for an exploratory [acquisition of] ‘knowledge’, is intensive, then. [...] The body that roams ‘knows’ through / with its displacement. Knowing by way of the body, we would say, *a la Castañeda*. This ‘knowledge’—the word is manifestly inadequate—passes by way of the senses. It is ‘sentimental cartography’ (Suely Rolnik). She involves the ‘invisible’, ‘vibratile’ body, entering into an almost medium-session like connection with urban vibrations. It is a kind of ‘urban voodoo’ (Edgardo Cozarinsky).

To think (or to rant, perhaps) about the city cannot be limited to the physical constructions that conform its space, nor to a conventional sociology of its populations, one must necessarily be prepared to capture the patterns of sensibilities that weave and scan through it, the ‘instantaneous condensations’ that interlock its emotional (short) circuits. The atmospheres, moods and affections, the feelings.

[...]

At the same time that it is imagined, the city will basically be imagining, capable of producing images.”³

Third Relation

Illusions and disillusionment, deceits and disappointments, fraud and betrayal, “shiny colored beads”⁴ and mirages, a familiar sensation between foundation and capsizing appears to run throughout Argentina’s history. Reality and fantasy are both uncertain territories. We suppose that we are what we want to be but are not. Doubts regarding Argentina and its very existence repeat themselves with a persistence worthy of Borges.

Tato Bores (1927-1996), Argentine film and television actor, made his television debut in 1957. His style of political humor became a great success and survived for thirty years, despite censorship and prohibitions by military regimes as well as by democratic governments. His monologues on the country’s realities and his image—dressed in a tuxedo, with a tousled wig, oversized eyeglasses and smoking a Cuban cigar—converted him into a personality who was widely recognized.

In 1999 the children of the “Nation’s Comic Actor”, as he denominated himself, edited a special program for television titled “Die Argentinien von Tato / la argentina de Tato” [Tato’s Argentina]. It was a futuristic fiction that combined fragments of his monologues that had been transmitted between 1962 and 1993, as the only [surviving] relics of Argentineness discovered by a German archeologist, videos that were discussed and analyzed by Argentinologists from the world’s leading universities.

“April, 2499 Germany’s television channel debuts a documentary based on the reports on Argentina compiled by a group of researchers from the University of Heidelberg. The following material summarizes the conclusions of the aforementioned report.

³ Néstor Perlongher, “Poética urbana”, in *La Letra A*, Buenos Aires, 1991, N° 2, quoted in his *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 143-144.

⁴ Translator’s note: the phrase used in Spanish is “espejitos de colores”, literally “little colored mirrors”.

For centuries, the mystery of Argentina has captivated mankind. The possibility that a country called Argentina could have existed in this part of the Atlantic Ocean has moved scientists throughout the years, who have attempted in vain to find proof of its existence. Different expeditions have set out in search of a civilization that was exterminated without leaving behind a single trace. During centuries, Argentina was only a myth, a legend. Only after many years, one man found the evidence that everyone had been looking for, from generation to generation: Helmut Strasse, the famous Argentinologist from the University of Stuttgart who, in the year 2492, stirred the world with his discovery of Argentina. Did Argentina really exist?

[...]

Beneath these ocean depths lie hidden forever the stories, myths, legends and an entire rainbow of different fantasies. Perhaps the earth itself is part of the fantasy. The Argentina of fantasy, Tato's Argentina."

Fourth Relation

In its everyday culture and experience, Buenos Aires presents itself even today as an elusive space, somewhere between warm and threatening, between vital and refractory, between inviting and expulsive. It is a society that continually controls and domesticates through the gaze of others and at the same time, is inhabited by marginal characters that circulate obliquely and underground. Buenos Aires seems secret and foreign, it provokes and negates grazing contact and mixes; it is a place to invent what has never been seen before, but to invent it tomorrow. There is an interlocking mesh on the surface that confirms and administrates the territory and a collective of minor latencies that subsists in a different manner.

"The genre of that which never existed, of innovations so often repeated, of the unprecedented, the to be released, well this in and of itself never existed, there never was something that has never existed, in this year in course and since it is precisely in Buenos Aires, the first city in the world coming immediately out of the countryside, the only city that lends itself as the conclusion to a trip around the world begun anywhere at all, as several successive unrelenting earth circlers have discovered, with a trip around the world announced to leave off from Berlin or Rio de Janeiro, that was consummated, without indiscreet ostentation for this stretch, remain and with a silent contempt for all else that walks, on the streets, in streetcars and in the government jobs of Buenos Aires, with a little house, a wedding, working class, which has as much rotundity and heroism as the execution of the furious announcement of going all the way around.

Mankind will finally level its gaze on the unseen, on a sample of that which has never been; it will not be a bridge for not getting wet, a conjugal frigidity, a religious war between people with no religion, or other unseen things. What has never been seen will really be seen, this is no fantasy, it is something else: the first instance of the genre will be a novel. I will publish it soon, since the manuscript critics have already pronounced admiration, 'it is a novel that has never been written before'. An not now, either, but it won't be much longer."⁵

"In its cruel, steely innards, Buenos Aires stubbornly hides its most complex and original human deposits. The city only shows its external vegetation, so monotonous and identical to one another, hushed and unconfessed. The skin of other cities extends its smudges of color before the pedestrian's eyes, and here and there it is easy to presume different habits of one kind or another, variations of conduct, life or language; the skin of our city, in contrast, develops nothing other than its constant, pale, unique and reticent nuance. It would seem that its laws mandate its inhabitants to all become the same—all silent, blank and empty inside."⁶

⁵ Macedonio Fernández, "Prólogo a lo nunca visto", in Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 44.

⁶ Eduardo Mallea, *La bahía de silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 55 [1st edition 1940].

"Buenos Aires is that other street that I've never set foot on, it is the secret courtyard at the center of the block, the very last patio, what the facades conceal, it is my enemy if I have one, that person who dislikes my verses (I don't like them either), it is that modest bookstore that we hardly ever go into and that we've forgotten, that bit of *milonga* melody whistled that we don't recall but that moves us, it is all that has been lost and that shall be, it is what lies beyond, all that is foreign, oblique, the neighborhood that is neither yours nor mine, everything we are ignorant of and all that we want."⁷

"How would you define Argentineness?"

As a softish domesticated form, coming from foreignness, since you cannot be, schizo, if not outside. But also as a velvet of streets and grazing contact, a state of extreme bodily rigidity, but whose emulsions are basted with a familiar, soiled scent: one's own. It is an organic, quasi-animal torpor, that leads you to fall back into familiar cushions, although in spite of the Catholic nightmare and the parades of tombstones, the marble khakis. [It is] significant that [in] a society as homogenizing and controlling as Argentina's, diverse stripes of those who differ see themselves impelled to socialize in heterogeneous refuges where punks, circus deserters, café nomads and the whole carnival of minorities rub elbows, linking up in inopportune complicities in the crevices of the panopticon (different services', doormen's and neighbors' eyes). The Argentina of my sentiments—excuse me for the pretension—would be that of these minor convivialities—some sort of "Argentina Minor"—with all its alliances, expansions and anguish."⁸

Fifth Relation

"In 1918 [Marcel] Duchamp lived for a few months in Buenos Aires. According to what I've been told, he spent his nights playing chess and he slept during the day. His arrival coincided with a *coup d'état* and other public disturbances that 'obstructed traffic'. He met very few people—not one of whom was an artist, poet or thinking individual. It's a shame: I don't know of any temperament more akin to his than that of Macedonio Fernández."⁹

Detour. The "public disturbances" that Duchamp mentioned correspond to the so-called "Tragic Week", in January 1919, when rural workers in Patagonia began a series of firm demands through the practice of strikes. The anarcho-syndicalist movement extended its protest action until 1921. The government left the army to defend order for the property-owners, provoking the slaughter of 1500 workers.

In the same text, Octavio Paz points out: "Duchamp proposed to make an art of apparitions and not one of appearances".¹⁰ The works that Duchamp produced while in Buenos Aires were focused on the field of view, visual illusions, transparencies and their deceptions. Francis Alÿs hunts mirages in Patagonia: the mirage as evidence of the trip; an accidentally encountered optical vibration.

Adieu à Florine, August, 1918

[Goodbye Florine]

Ink and colored pencil on paper. 22,1 x 14,5 cm

"The last night before setting sail from New York toward Buenos Aires, Duchamp made a drawing for his friend, painter Florine Stettheimer: a map of the American continent and the route of the voyage that would end in Buenos Aires. The city appears indicated and

⁷ Jorge Luis Borges, "Buenos Aires", in his *Elogio de la sombra, Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1010 (1st edition 1969).

⁸ Néstor Perlongher, "69 preguntas a Néstor Perlongher", in *Babel*, Buenos Aires, June, 1989, N° 9, interview quoted in Perlongher, *op. cit.* 1997, p. 19.

⁹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, 1994 p. 140.

localized by way of a large question mark. Once in Argentina, Duchamp wrote to Ettie Stettheimer, Florine's sister: "Buenos Aires does not exist".¹¹

A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure, 1918

[To look at (the other side of the glass) with one eye, close up, during almost an hour]

Oil on silver leaf, lead threads and magnifying glasses on glass support (broken) 49,5 x 39,7 cm, mounted between two glass panels in a metal frame 51 x 41,2 x 3,7 cm, on a painted wood base 55,8 cm (the glass was broken in transit). The Museum of Modern Art, New York

Study for the bottom part of the *Grand Verre* [Large Glass]. Duchamp is beginning to become interested in the optical phenomena that will occupy his work during the decade to follow. Floating on the transparent plane is a pyramid, that in turn contains triangular planes that evoke other pyramids. Whoever looks through the magnifying glass, with one eye only, discovers the vanishing point that fades away on the horizon. For the first time, Duchamp brings together various motifs and materials that will be central to his explorations for the *Grand Verre*: oculist witnesses, the use of loupes, the silvery effect (*effet argenté*) and metallicized glass (*argenture du verre*; *argenter le verre*) are they chance phonetic expansions upon *Argentin* / *Argentine*?

Stéréoscopie à la Main, 1918-1919

[Hand Stereoscopy]

Rectified ready made, pencil on stereoscopic slides, each image 5,7 x 5,7 cm, mounted on cardboard support 6,8 x 17,2 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York

These hand-made slides are Duchamp's first experience with the optical illusion of spatial depth employing the stereoscope. There are two photos of the same scene: a view of the Río de la Plata, on the right, an almost imperceptible boat and its crew, the crisp horizon between sky and water, with the incorporation of a three-dimensional pyramid and its inverted projection floating upon the river.¹²

Sixth Relation

Writer, novelist and poet Macedonio Fernández (1874-1952) holds the singular position of creole "thinker" within Argentina's culture. Mythological and eccentric, surrounded by his own texts and "the rumors", Macedonio continues to be, for many, the friend of Borges' father who he considered a *Zaddik*, a name that historians of Jewish mysticism reserve for maestros.

"[...] the certainty that on Saturdays, in a coffee shop in Once, we would hear Macedonio explain what absence or what illusion the self constitutes, was, I remember very clearly, enough to justify the weeks", Borges related in 1952.¹³ In order to approach his writing, "One should be a traveler with no guidebook at hand, subject to surprises and unexpected games of chance, because Macedonio writes on papers that are lost and forgotten in pensions and offices, *dissemination*; he publishes in nearby and far off magazines, *dissemination*. His books are published almost accidentally, promoted by friends or by his children."¹⁴

¹¹ Marcel Duchamp letter to Ettie Stettheimer, November 12, 1918 quoted in Pontus Hultén et al., *Marcel Duchamp Work and Life*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, s/n [original in English, "Buenos Aires does not exist"]. My thanks to Olivier Debroise for the reference.

¹² In reference to the works mentioned and the images of them, cf. Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*, Milan, Hachette - Fabbri, 1969, plates 88 and 131; Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, plates 90 and 92; *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, Munich, Prestel, 1989, entries N° 126-127-128, pp. 286-288.

¹³ Jorge Luis Borges, "Fernández, Macedonio", in Antonio Fernández Ferrer (comp.), *Jorge Luis Borges A / Z*, Madrid, Siruela, 1991, p. 103.

¹⁴ Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 60 (italics in the original).

"But before all else, declare that if we acknowledge the evidence that images from fantasies have exactly the same sharpness and vividness as those from lived experience; and furthermore, that they have relationships of a spatial nature, of succession in time and duration, and therefore provoke emotional states (and physiological ones: this is already an external qualification there to be judged); if we note, in addition, that waking states are, by and large, weaker and less moving than those of fantasy (which are almost always accompanied by anguish, terror or profound joy, while everyday living is almost in its entirety weak and languid, unimportant) and that in the end, emotions and even attitudes from fantasies are perceived through their effects on wakefulness (although not the case with images; the lions, coins and beautiful women of dreams fade away with the fantasy), then all the weight of a difference that we assume [to exist] between reality and fantasy disappears. [...] What are we looking for, then, when we investigate reality? Aren't we, in effect, looking to verify its auto-existence, or is it rather that we are only interested in its causality, in knowing how to provoke and how to avoid the good and bad realities?"¹⁵

"While others sought the keys to explain themselves in culture, Macedonio *decreed* (the term is obstinate) the unreality of the world and sought the key to existence in he himself. As Gombrowicz wrote, 'he did not have opinions, but rather situations'. And it was in life's *situation* that he unfolded the laws that govern that world."¹⁶

Seventh Relation

In 1940, Adolfo Bioy Casares wrote his novel titled *La invención de Morel* [The Invention of Morel]. Converted into one of Argentina's literary classics, Bioy's plot brings a man, a machine that projects real phantoms and a love story together on an island.

Detour. In the prologue to the novel's first edition, Jorge Luis Borges wrote: "They all sadly murmur that our century is incapable of weaving interesting plots; no one dares to confirm that if this century holds any supremacy over the preceding ones, that supremacy is one of plots."¹⁷ A relation that lovingly envelops the plots of Francis Alys, his walking inventing fictions.

"A person or an animal or a thing is, before my devices, like the station that transmits the concert that you all hear on the radio. If you open the receptor of olfactory waves, you will sense the aroma of the jasmines that Madeleine has on her chest, without seeing her. Opening the sector of tactile waves, you will be able to stroke her hair, soft and invisible, and to learn, as the blind do, to recognize things with their hands. But if you open up the entire set of receptors, Madeleine appears, complete, reproduced, identical; you should not forget that we are dealing with images extracted from mirrors, with perfectly synchronized sound, resilience to the touch, taste, smell and temperature. No witness will admit that they are not images.

[...]

'I received a surprise: after a great deal of work, harmonically amassing these data, I met up with reconstituted people, who would disappear if I disconnected the projecting device, they would only live the moments that had past when the scene was taken and upon coming to an end they would repeat them once again, but that no one would be able to distinguish them from living people (they look as if circulating in a different world, that ours has boarded by chance). If we agree upon the conscience and everything that distinguishes us from the objects and the people that surround us, we cannot deny the same to those created by my devices, by way of any valid or exclusive argument.

[...]

'Shouldn't that which can lie latent on a disk be called life, that which reveals itself with the functioning of the phonograph, if I turn a

¹⁵ Macedonio Fernández, "El mundo es un almismo", in his *Para una metafísica argentina (antología)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 114.

¹⁶ Germán Leopoldo García in *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Atuel, 1996, p. 112 (italics in the original).

¹⁷ Jorge Luis Borges, "Prólogo", in Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1985, p. 13. In Adolfo Bioy Casares, *Obras escogidas*, Colección Grandes Autores Argentinos Contemporáneos (first edition 1941).

handle? Shall I insist on the fact that all lives, like Chinese tangerines, depend on buttons that unknown beings can push? And you yourselves, how many times have you inquired after mankind's destiny, how often have you put the old questions into motion: Where are we headed? Where do we lie, like on a disk of music unheard until God sends for us to be born? Don't you perceive a parallel between the destiny of mankind and that of images?

'The hypothesis that images possess a soul would seem to be confirmed by the effects of my device on the issuing people, animals and vegetation.'

[...]

'The moment has arrived to make the announcement: this island, with its buildings, is our private paradise. I have taken some precautions—physical, moral—for your defense: I believe that they will protect you. We will be here for all eternity—although we leave tomorrow—consecutively repeating the moments of the week and without ever being able to leave the consciousness that we had during each one of them, because that is how the devices have taken us; this will allow us to feel as though we are in a new life always, because there will be no memories during each moment of the projection other than those present during the corresponding moment of recording, and because the future, many times left behind, will always maintain its attributes.'

Eighth Relation

"In 1949, following the death of French writer Alfred Jarry, a group of his followers created the College of Pataphysics in Paris, a new science dedicated to the study of the world's exceptions. Visual artist Eva García was one of the promoters of the eccentric movement in Argentina, along with her husband Álvaro Rodríguez, the pioneer in pataphysics."

"[...] Pataphysics is the science of imaginary solutions. It is the science of exceptions, instead of the rules. It is non being, not making disquisitions, not thinking.

Symbolist writer Alfred Jarry had roughed out these ideas at the end of the last century in his work *Ubú roi* [King Ubú], a farcical epic and comic tragedy that began with a histrionic line: '¡Merdre!' [...] Jarry attempted to deposit his conclusions in a "Treatise on Pataphysics" but soon gave up on the proposition, in light of considering it to be a compendium that would only obstruct the pataphysical unconscious. 'Pataphysics exists to be lived', he observed, and then postulated the navigation method. Jarry's precepts were condensed in the novel *Dichos y Hechos del Doctor Faustroll* [The Words and Deeds of Doctor Faustroll], the story of a wise man who navigated upon the earth's crust along with Bosse-de-Nage, his monkey companion who only articulated the monosyllable 'Ha-Ha'.

[...]

In Buenos Aires, the Surrealists used to meet in the Chamberí café, located at Córdoba [Ave.] and San Martín street. There, one afternoon in 1953, Eva crossed paths for the first time with Álvaro Rodríguez, the College's representative for all of Latin America, who flaunted the Ubú spiral, accreditation of his title as 'Regent of Terrestrial Navigation of the Order of the Grand Gidouille'.

[...]

—One day, Álvaro came here at mid-day, as pale as death. Ay—he said—. I saw Boss de Nage and I have him here—because he had become friends with a German taxidermist. He asked me: 'Can we buy him?' Yes, buy him, I said. [...]

During the '60s the embalmed monkey had become the symbol of Buenos Aires' pataphysics headquarters along with Rosita the servant, the sculpture by Eva García, with a head made out of rubber gloves and skin. In 1963, King Ubú began its passage on the stages of Buenos Aires, in the person of Eduardo Bergara Leumann and years later it would roar in the Instituto Di Tella. Elsewhere in the city, draughtsman Juan Esteban Fassio, a great friend of Álvaro's, shut himself up in his house in Once to finish his Rayuel-o-matic, a machine especially elaborated for reading

¹⁸ Adolfo Bioy Casares, "La invención de Morel", in his *Obras escogidas*, op. cit., pp. 55-60.

¹⁹ Virginia Escobar, "Evanescente Eva", in Buenos Aires, *El Porteño*, Year 1 N° 7, September, 2000, second epoch, p. 28.

Rayuela, the book by Julio Cortázar, who had also allowed himself to be seduced by the eccentric troupe.”²⁰

Final Relation

The final, inescapable, instance of a relation for Francis Alÿs and his expeditions in Argentina is ciphered in the name of Jorge Luis Borges (1899-1986). From his earliest works, the references to and quotes from Borges weave a persistent network of networks around Alÿs, that flows and knots together in direct, oblique or transversal directions. His books, catalogs exhibitions and actions comprise a Buenos Aires gaze that moves on two feet, or a navigator traversing the earth's crust of his situations, intensely presaging all the possible Borges-esque folds amidst Francis' works. The questions are of style, form, theme, curiosities and interests. Those qualities of the world and of Borges' writing that have finally created a new Argentineanism, Borges-esque, a powerful and uncertain adjective.

Francis Alÿs is a Belgian artist who has lived in Mexico City for almost 20 years. Defined in his errant nomadism, attentive to the world and to poetry, with no pre-set routes and with a floating foreign status, imagining situations and designing actions, Francis acts out his fictions, he plans and stages them. Reality being disqualified as raw material for his tales and writing, the Peruvian miracle moving mountains in its oral expansion or the hunting of Patagonian mirages in their chance evanescence, travel the territory of contingency. In the Middle Ages, “contingency is the word used to allude to an idea's failure, the name of what is radically unintelligible, and that pertains to the conceptual field of ontology and not to the diverse epistemologies that followed and displaced an ontological philosophy in the ‘modern’ age [...]”²¹ Borges, “a minor poet from the Southern hemisphere”, always felt free in the face of content assigned by the authorities of knowledge or by Western culture. In his own wanderings, in the experience of contingency, he constructed himself as the first Borges-esque writer.

“Since you ask me what I like most about Borges, I have no hesitation in answering that it is his freedom in the most varied realms, his faculty of speaking with an equal subtlety of the Eternal and the Tango. For him everything is equally worthwhile, from the moment he is the center of everything. Universal curiosity is a sign of vitality only if it bears the absolute mark of a self, a self from which everything emanates and where everything ends up: sovereignty of the arbitrary, beginning and end that can be interpreted according to the most capricious criteria. Where is reality in all this? The Self—that supreme farce.

... Borge's playfulness reminds me of a certain romantic irony, the metaphysical exploration of illusion, juggling with the Infinite. Friedrich Schlegel, today, has his back to Patagonia...”²²

²⁰ *Ibid.*, pp. 28-29 (italics in the original).

²¹ Fredric Jameson, *Una modernidad singular*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 172.

²² E. M. Cioran, “Borges”, in his *Anathemas and Admirations*, London, Quartet Books, 1992, pp. 225-226. In reference to a letter from Cioran addressed to Fernando Sabater, written in Paris, dated December 10, 1976.

PAMPA / DESERT / MIRAGES

“Argentina’s misfortune is its vastness: the desert surrounds it from all sides and is implied in its very essence; the solitude, the open land with not a living soul on it are generally the unquestionable boundaries between one province and another. There, the immensity is everywhere: the immense plain, immense forests, immense rivers, the horizon always hazy, always merging with the land, between cloudscares and light vapors which in the far off distance make it difficult to discern the point where the world ends and the heavens begin.”

Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, pp. 22-23 (1st edition 1845).

“The summer change in the aspect of the plain would begin in November: the dead dry grass would take on a yellowish-brown colour, the giant thistle a dark rust-brown, and at this season, from November to February, the grove or plantation at the estancia house, with its deep fresh unchanging verdure and shade, was a veritable refuge on the vast flat yellow earth. It was then, when the water-courses were gradually drying up and the thirsty days coming to flocks and herds, that the mocking illusion of the mirage was constantly upon us.”

Guillermo E. Hudson, *Allá lejos y hace tiempo*, Kapelusz, Buenos Aires, 1994, p. 87 (1st edition 1942). English version from *Far Away and Long Ago*, J. M. Dent & Sons, London, 1947, p. 57 (1st edition 1939).

“...In like manner, the more level the plain, the more nearly does the horizon approach within these narrow limits; and this, in my opinion, entirely destroys the grandeur which one would have imagined that a vast plain would have possessed. (*The Naturalist in La Plata*, 1892). William Henry Hudson, very pro criollo, and born and brought up in our province, transcribes and ratifies that observation [of Darwin’s]. And why question it? Why not accept that our empirical knowledge of the spaciousness of the pampa plays a trick on our vision and expands it with our memories?”

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* [The Size of My Hope], Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 23 (1st edition 1926).

“Macedonio [Fernández] doubted that truth could be conveyed. He thought that some philosophers had discovered it but had not been able to convey it fully. However, he also believed that it was easy to discover truth. Once he told me that if he could lie down on the pampa and forget the world, forget himself and forget what he was looking for, truth might suddenly reveal itself to him. He added that, of course, it would be impossible to put that sudden wisdom into words.”

Jorge Luis Borges with Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía 1899-1970* [Autobiography 1899-1970], Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 77 (1st edition in English 1970).

“*Pampa*. Who came up with the word *pampa*, that infinite word that is like a sound and its echo?”

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* [The Size of My Hope], Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 21 (1st edition 1926).

“Come in and rest, *campo*. Unsaddle.
Stop being eternal remoteness.”

Oliverio Girondo, *Campo nuestro* [Our Countryside], Buenos Aires, Argonauta, 1998, p. 119 (1st edition 1946).

“The pampa demolishes man. The pampa does not promise anything to the fantasy; it does not offer the imagination anything. The spirit glides on its levelness and flies.”

Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* [The Man Who Is Alone and Waits], Buenos Aires, Plus Ultra, 1991, pp. 42-43 (1st edition 1931).

“I like noises. I like the way they start coming, crossing the country like the news. Because right away Miranda’s dog answers and the one of

the town answers back and Miranda's answers again and the one of the town again answers back and all of a sudden there is like a ring of noises that will last long. Of course, after a while you don't even hear it, you're so used to it. That's the way things are as you get older. If you don't have an ear to the keyhole, you never hear anything, one is so used to hearing the same old thing, and that's the way it is with everything: with listening and with drinking and smelling and looking, there's never the slightest bit of news, nothing new, nothing. Don Tomás used to say something like that about the country. But he liked it. That the country was like a person that never dies nor will ever die and it sees everything the whole of the time. That is what Don Tomás used to say; I remember it well."

Miguel Briante, *Kincón*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, pp. 41-42 (1st edition Caracas, 1971).

"On the plain, everything seems a bit larger than it really is, more compact, more contained in its well defined contours; but that excess of reality in the empty expanse, that forceful presence floating in the void, is always close to a mirage and toils, in the abundance of its events, working its own ruin."

Juan José Saer, *La ocasión* [The Occasion], Alianza, Buenos Aires, 1988, p. 107 (1st edition 1988).

"The being, the world, the state, life, existing, what is felt, and all that is have the reality of a dream, i.e., the most intense, clear, genuine reality. And so, not having been able to be what we feel, no mystery and no feeling or being has this world or any other for us. The full conscious awareness of all is the only metaphysics. Any other attitude is the denial of metaphysics."

Macedonio Fernández, "Textos metafísicos (1924-1928)" [Metaphysical Texts (1924-1928)], in *Para una metafísica argentina (antología)* [For an Argentine Metaphysics (Anthology)], Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 74.

Caminata [Walk]

"I am the only spectator of this street;
If I stopped looking at it, it would die."

Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* [Fervor of Buenos Aires], Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 111 (1st edition 1923).

"Buenos Aires is understood through the eyes, because it has been built to be looked at. There lies the power of fascination it exercises: when looking at the city, reason is inhibited and one denies or asserts in a hypnotic state.

When referring to its outward beauty, its extent or height, we are not moved in our uncertainty as men of the plains."

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath. Microscopia de Buenos Aires* [Goliath's Head. Microscopy of Buenos Aires], Buenos Aires, Losada, 1983, p. 33 (1st edition 1940).

"[In Buenos Aires] The palpability of the city is felt through the feet. The hand is of no use in touching the city. We can only come into contact with it through our feet; you feel it when walking and it is so hard. Truly, refractory."

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath. Microscopia de Buenos Aires* [Goliath's Head. Microscopy of Buenos Aires], Buenos Aires, Losada, 1983, p. 113 (1st edition 1940).

El héroe [The Hero]

"[...]

Everything is there, the open street

And in the distance the mirror,

The inexplicable closeness of what he cannot reach

And believes to reach, and runs after."

Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo* [Save Twilight], Buenos Aires, Alfaguara, 1998, p. 27 (1st edition 1984).

FRANCIS ALÿS

Biography

Francis Alÿs was born in 1959 in Antwerp, Belgium. He studied Engineering at the Institute of Architecture in Tournai, Belgium, and History and Architecture at the Institute of Architecture in Venice, Italy. In 1986 he moved to Mexico City, where he currently lives and works.

At the beginning of the 90s, he began working on a series with city walks or strolls as the central theme. Among other works, he realized *El colector* [The Collector] (1991-1992), which involved dragging an object built with magnets in the shape of a dog through the streets until it was covered with metallic residue; *Narcoturismo* [Narcotourism] (1996), where Alÿs wanders through the streets of Copenhagen for seven days under the effect of seven different drugs; and *A veces hacer algo lleva a la nada* [Sometimes Making Something Leads to Nothing] (1997), in which he drags a large block of ice round the floor until it melts.

Between 1994 and 1997, he painted the series *The Liar/The Copy of the Liar*, a group of small paintings which are then reproduced and enlarged as posters in handcraft workshops.

In 2002 he created *Modern Procession* for the Museum of Modern Art of New York. This was executed during the provisional move of the museum from Manhattan to Queens, on the outskirts of the city. Alÿs organized a procession in traditional Catholic style but with modern art icons, including horses, a live Peruvian orchestra, women scattering rose petals as they went, and replicas of Picasso's *Les Femmes d'Alger*, Giacometti's *Femme debout*, and Duchamp's *Roue de bicyclette* carried on platforms by volunteers. That same year, he created *Cuando la fe mueve montañas* [When Faith Moves Mountains], an event in which 500 volunteers gathered on the outskirts of Lima, Peru, to move, just a few centimeters, a sand dune of 500 meters in diameter.

Among his more recent exhibitions is *Seven Walks*, produced by Artangel, London, which brings together works by the artist realized in different parts of London between 2004 and 2005. The collection of videos, photographs, notes and drawings on the seven projects was shown in Portman Square and in the National Portrait Gallery, London.

Solo exhibitions: *Francis Alÿs. A pie desde el estudio* [On Foot from the Studio], Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2005); *Francis Alÿs: The Green Line*, The Israel Museum, Jerusalem (2005); *Obra pictórica* [Pictorial Work], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003); *Projects 76- Francis Alÿs, Modern Procession*, Museum of Modern Art of Nueva York (2002); Lisson Gallery, London (1999-2001); *The Last Clown*, Fundación La Caixa, Barcelona (2000); Contemporary Art Gallery, Vancouver (1998); *Francis Alÿs: Walks / Paseos*, Museo de Arte Moderno, México D.F. (1997).

Group exhibitions: *Time Zones*, Tate Modern, London (2005); *Hecho en México* [Made in Mexico], Institute of Contemporary Art, Boston (2004); *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2002); *Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2000); *Antechamber*, Whitechapel Gallery, London (1997).

Alÿs participated in the following biennials: Sydney / 2004; 3rd Iberoamerican Biennial of Lima, Peru (2002); 48th and 51st Venice Biennials (2001-1999); 6th y 7th Istanbul Biennials (2001-1999); 24th São Paulo Biennial (1998), and 5th Havana Biennial (1994).



Publicado para la exposición
A Story of Deception / Historia de un desengaño
Patagonia 2003-2006

Malba – Colección Costantini,
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Del 14 de abril al 12 de junio de 2006

© Fundación Eduardo F. Costantini
Todos los derechos reservados
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
ISBN-10: 987-1271-04-2
ISBN-13: 978-987-1271-04-7

Impreso en La Stampa S.A. (laestampa@ciudad.com.ar)
Buenos Aires, Argentina,
marzo de 2006

Tirada: 1000 ejemplares
Impreso en Argentina

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, incluido el diseño tipográfico y de portada, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.



Historia de un desengaño