

[www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com)

Graciela Speranza

# Atlas portátil de América Latina

Arte y ficciones errantes



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Diseño de la colección:* Julio Vivas y Estudio A  
*Ilustración:* «Sin título» (detalle), Guillermo Kuitca, 2008

*Primera edición:* septiembre 2012

© Graciela Speranza, 2012  
© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6342-0  
Depósito Legal: B. 18226-2012

Printed in Spain

Reinbook Imprès, sl, av. Barcelona, 260 - Polígon El Pla  
08750 Molins de Rei

El día 26 de abril de 2012, el jurado compuesto por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde, concedió el XL Premio Anagrama de Ensayo a *La ética de la crueldad*, de José Ovejero.

Resultó finalista *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*, de Graciela Speranza (Argentina).

*A Mariana, que da*

## PRÓLOGO: ATLAS DE ATLAS

Aunque la escena sucede en España, más precisamente en el Museo Nacional Reina Sofía, se abre, como corresponde a un atlas, a un centelleo caleidoscópico de otros lugares. Es enero de 2011 y afuera está el invierno madrileño, pero el tiempo se trastorna y las estaciones se suceden sin ninguna lógica cósmica en la secuencia anacrónica de imágenes que se reúnen en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, la muestra que Georges Didi-Huberman montó en el museo, inspirada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Desde la figura desmembrada del titán mitológico y las fotos de los paneles de Warburg que abren el recorrido, las obras que se muestran en las salas no se traman por afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias, que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan. Ahí están, por ejemplo, el atlas original que Rimbaud recortó para rearmar el mundo en sus viajes, el miniatlas absurdo de Marcel Broodthaers y la serie de postales *I got up* que el japonés On Kawara envió a sus amigos desde los lugares más insospechados del globo, consignando apenas la hora en que se había levantado. Pero hay también atlas menos literales, como la serie de asépticos *Depósitos de agua* de Berndt y Hilla Becher, los

*Cuarenta y ocho retratos* de celebridades que Gerhard Richter compuso a partir de su monumental *Atlas* de fotografías y recortes, un herbario de Paul Klee, un álbum del taller textil de la Bauhaus, un desfile de gestos rituales en un video de Harun Farocki, manuscritos del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, y diarios de viajeros y transterrados como Henri Michaux, Bertolt Brecht y Samuel Beckett. En una vitrina está el *Atlas* de Borges y es justo que sea así. Borges seguramente inspiró en parte la sucesión «sabiamente caótica» del conjunto, la historia del arte anacrónica de Didi-Huberman y las obras de muchos de los artistas que están en las salas, y debe ser por eso que frente a la foto de la tapa, en la que se lo ve sonriente a punto de levantar vuelo en un globo —quizás la única en que Borges sonríe—, me da una especie de orgullo ridículo.<sup>1</sup> Del atlas dentro del atlas dentro del atlas, me vuelve clarísimo un texto muy breve de Borges, en el que recuerda haber tomado un puñado de arena en el desierto en Egipto y haberlo dejado caer un poco más lejos, con la sensación de estar modificando el Sahara con ese gesto mínimo. Y enseguida, en la tela virtual de lo que guarda la memoria, la imagen de Borges ciego con un puñado de arena en la mano se reúne con la de la hazaña patafísica del belga-mexicano Francis Alÿs, que paleó una duna de las afueras de Lima con quinientos voluntarios para moverla unos centímetros, y casi al mismo tiempo, con una pirámide de arena improvisada sobre una mesa de madera en medio del desierto, en una foto del mexicano Gabriel Orozco. La sucesión imprevista de imágenes debe ser efecto del atlas que yo misma estoy componiendo y me ha llevado hasta el Reina Sofía, porque frente al realismo casi abstracto de *No hay quien los socorra*, un grabado de la serie de los *Desastres* de Francisco de Goya que está en el comienzo del recorrido, pienso en las casi doscientas muertas que el chileno Roberto Bolaño registró con precisión forense en su novela póstuma *2666*, y después, frente al inventario irónico de siluetas negras de países de Marcel Broodthaers, pienso

en el *Archivo líquido* del mexicano Carlos Amorales o en los mapas conjeturales del argentino Guillermo Kuitca.

El ejercicio es involuntario e infinito. Uno podría pasarse horas entregado al flujo discontinuo de imágenes y textos, que en los intervalos revelan la *supervivencia* de otros textos y otras imágenes. Porque lo que queda claro hacia el final del recorrido es que la lógica —o la deriva o el capricho— que reúne las casi cuatrocientas obras en las salas del Reina Sofía es de otra naturaleza, deliberadamente ajena a los rigores de las cronologías académicas, la dialéctica de muertes y resurrecciones del modernismo, el comparatismo insulso y el culto a la obra maestra. Como un dispositivo visual sensible a las discontinuidades, el *Atlas* de Didi-Huberman reúne un conjunto inclasificable de obras del siglo XX y XXI, más afín al *atlas de lo imposible* que Foucault descubrió riéndose en la enciclopedia china de Borges, o incluso al inventario de las colecciones de Goethe (que entre sus tesoros guardaba un nido de pájaro, dos docenas de botones, una pluma de escribir incrustada de sal y un minúsculo pedazo de pastel enviado por su madre), que al *checklist* globalizado que hoy engalana las bienales de arte contemporáneo o las listas de invitados a los festivales literarios internacionales.

Cuando llego al final de la muestra vuelvo al principio y, aunque recorro las salas otra vez con la ilusión de llevarme una visión panorámica, compruebo que no hay visión panorámica del atlas y, en el tiempo que queda hasta la hora de cierre del museo, me entrego a la serie hipnótica de miles de fotografías de todo el mundo que se funden aleatoriamente en los tres monitores del *Mundo visible* de los suizos Fischli y Weiss, como quien se embarca en tres viajes simultáneos. Alguna de las fotos, un paisaje desolado del desierto de Sonora o de la Patagonia, me distrae y me deja pensando en el «mundo visible» de Didi-Huberman. Si no me engaño y si se exceptúa a Borges, entre los más de cien artistas que reúne *Atlas* no hay ningún la-

tinoamericano. El resultado del recuento me incomoda, no con Didi-Huberman sino conmigo misma, que, en el paneo rápido por las obras, debo haber chequeado las nacionalidades de los artistas como en los controles de aduana. ¿A qué viene ese raptó de latinoamericanismo? Si el *Atlas* de Didi-Huberman es en su mayoría europeo y norteamericano es porque en la estela del *Atlas Mnemosyne* de Warburg es fruto de la *memoria inconsciente*, que ignora las agendas teóricas y las cuotas de la corrección política. ¿Qué esperaba entonces? ¿Que hubiese forzado la selección para hacerle lugar al arte «periférico», obedeciendo a la ética multiculturalista del «reconocimiento» del Otro? En el reparto que la mente ilustrada y sus taxonomías hicieron durante dos siglos, al arte y las ficciones de América Latina les correspondió el lugar de la política crispada, el portentoso naturalizado y el disparate atroz, variedades más o menos solapadas del exotismo colonial. Hoy, en cambio, el multiculturalismo se ha convertido en la lógica cultural del capitalismo multinacional (el capital global ya no opera con los patrones conocidos de homogenización cultural, sino con mecanismos más complejos que exaltan la diversidad para expandir el mercado) y es preferible la omisión franca a la condescendencia forzada. No. Lo que me inquieta no es la serie de Didi-Huberman —una selección extraordinariamente rica y diversa que abre la historia del arte a un torbellino de tiempos y espacios—, sino el hecho meridiano de que en la *mesa de encuentros* de Didi-Huberman el arte latinoamericano ni siquiera asoma en los intervalos. Porque si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindiera del rótulo identitario.

Mientras las imágenes de Fischli y Weiss se funden en las pantallas, compruebo que una vez más caí en la trampa de la «neurosis identitaria» (la expresión certera es del cubano Gerardo Mosquera), que desde siempre aqueja a América Latina, o que intento contrarrestarla con la «denegación exitosa» (la fórmula es del mexicano Cuauhtémoc Medina), sin respuestas categóricas a preguntas por la identidad y la diferencia cultural que, por algún motivo, no dejan de formularse. Yo misma, que creo que los artistas y escritores de América Latina no tienen que mostrar pasaportes ni agitar banderas, que el arte tiene que hablar a su manera sin ninguna señal de origen que lo anteceda, que combato las definiciones esencialistas y he llegado a preguntarme si existe el arte latinoamericano y si existe América Latina, me sorprende considerando la idea de que quizás tengamos que desnaturalizar las categorías remanidas y reinventarlas con otras estrategias y otros dispositivos críticos, hasta que en el mapa global que se descompone y recompone en el siglo XXI, el arte de América Latina sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuevas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso. Es eso lo que están haciendo muchos artistas, a fin de cuentas, redefiniendo su lugar sin subsumirse a la gran escena global que anula las fricciones, ni obedecer al mercado que conserva categorías reconocibles –esferas– para vender mejor sus productos, sino complejizando las redes de conexiones con relaciones flexibles que preservan la autonomía relativa de la esfera propia, y aumentan al mismo tiempo la tensión y la variedad de los enlaces.<sup>2</sup> De eso hablan las formas nuevas de mucho arte contemporáneo. Basta leerlas para encontrar algunas respuestas.

Este libro fue un atlas mucho antes de la aventura sensible e intelectual del *Atlas* de Didi-Huberman (en rigor desde que la

imagen de un mapa de México que desmentía el de América Latina que se nombraba en una novela breve de Mario Bellatin inspiró la primera pieza y disparó la serie), pero encontró la forma definitiva y se confió sin reparos a la potencia inagotable del *principio atlas* en las salas del Reina Sofía. «No se “lee” un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página», escribe Didi-Huberman en el comienzo del ensayo que razona su recorrido, y está claro que el principio atlas busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino que «hace saltar los marcos», apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con las certezas de la ciencia o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelairianamente, «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías». <sup>3</sup>

El modelo privilegiado de esa «mirada abrazadora» es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, uno de los artefactos más extraños de la historia del arte, con el que el historiador alemán intentó documentar visualmente todo el imaginario de Occidente. <sup>4</sup> En 1924, después de varios años de tratamiento psiquiátrico, Warburg empezó a componer su serie inacabada de paneles móviles de láminas, montadas sobre fondos negros y luego fotografiadas, en la que esperaba exponer el conglomerado de relaciones que observaba en las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso hasta el presente. Sumergido entre 1924 y 1929 en los más de 65.000 volúmenes de su biblioteca interdisciplinaria, iluminado con la experiencia antropológica directa de 1895 en el desierto de Nuevo México, trastornado y recuperado de los horrores de la Primera Guerra Mundial y de la psicosis que lo

recluyó durante cinco años, Warburg concibió su *Atlas* como un combate contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra y la asfixia de la ortodoxia dogmática. En un raptó después de la locura se le reveló una forma del pensamiento por imágenes, cuadros proliferantes de constelaciones permutables (para el maníaco no hay nada definitivo), en los que fluyen las polaridades, las antinomias, las supervivencias fantasmales de otros tiempos que anidan en las imágenes. Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria, hacía falta una «mesa de encuentros», un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en «planos de pensamiento», para que así dispuesto y recompuesto recuperara su extrañeza. Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una forma de *conocimiento por montaje*, próximo a las experiencias contemporáneas de los collages cubistas, las cajas de Duchamp y el cine de Eisenstein, pero también al pensamiento por constelaciones de Benjamin y Bataille, siempre que se agregue el carácter permutable de las configuraciones alcanzadas, que lo vuelve pensamiento dinámico.

La herencia formal de ese dispositivo atraviesa el paisaje del arte contemporáneo, interpretado a menudo según la lógica del archivo. Pero la economía del atlas de imágenes es otra: a diferencia del archivo que necesariamente lo antecede, elige un momento dado, apunta a un argumento y procede por cortes violentos para exponer las diferencias.<sup>5</sup> Porque lo que cuenta en el *Atlas Mnemosyne*, finalmente, son los detalles entrecortados de la observación, portadores de singularidades históricas, y sobre todo el intervalo que crea la tela negra entre tiempos y sentidos. La «memoria inconsciente» es la gran montajista que reúne los detalles y trabaja en los intervalos de los campos, y de ahí el «*Mnemosyne*» del *Atlas*, que Warburg, siguiendo a Freud, había grabado en la entrada de su biblioteca. Dispar, móvil, heterogéneo, proliferante, impuro, abierto, inagotable, ¿el atlas es

finalmente un método fiable para la historia del arte? Es lo que se pregunta Didi-Huberman hacia el final de su iluminador ensayo sobre la obra de Warburg, *La imagen superviviente*. No hay discurso del método en el atlas, sino más bien una invitación a sumergirse en un tiempo y un lugar sin fronteras, ya no el espacio imaginario de utopías que consuelan, sino el de una heterotopía que amenaza e inquieta.

Este libro quiere ofrecer esa diversidad inquietante del atlas de imágenes y ampliar incluso los alcances del montaje, abriéndose no sólo al arte sino también a las ficciones de América Latina. Pero es también un atlas *portátil* porque es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas errantes* —y ya no temas ni meras ideas o relatos— con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales. Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes. Mediante estrategias conceptuales muy diversas figuró espacios aterritoriales que perforan los estados y los articulan de otro modo, compuso —literal o metafóricamente— mapas y relatos espaciales que transforman las fronteras en pasajes, y creó artefactos «radicantes» (el neologismo gráfico es de Nicolas Bourriaud) que se alimentan de arraigos sucesivos y simultáneos sin hibridar culturas, sino manteniendo en tensión la disparidad de sus tradiciones y sus polaridades.<sup>6</sup> La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mi-

rada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura a la potencia vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado.

El arte y las ficciones de este atlas, por lo tanto, van tramando en el montaje respuestas a las preguntas por el lugar de América Latina y el arte latinoamericano, con sus propios modos de figurar el mundo en cartografías imaginarias, registrar nuevas experiencias psicogeográficas en las ciudades, abrirse a redes de relaciones flexibles o clausurarse en esferas incomunicadas, revelar supervivencias en la historia del arte, repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria. Como el *Atlas* de Didi-Huberman, responde en gran medida a la memoria inconsciente y por lo tanto ignora o incumple cuotas, es arbitrario e infinito, y se contenta con poner el artefacto en marcha. La «mesa de encuentros» del libro reúne imágenes y textos, obras y series de obras, ficciones y fragmentos de ficciones, iluminaciones del pensamiento teórico. La lectura crítica los recorta o los reúne, razona el recorrido de la mirada o el pensamiento, o simplemente los monta e invita al lector a leer en los intervalos. No cree en la mera sociología del arte ni en la tautología de la aplicación de teorías, sino en las revelaciones del *entre dos* entre la imagen y la palabra, y en la elocuencia ambigua de las formas artísticas.<sup>7</sup> Mira y lee obras, artistas y autores porque cree que el primer impulso de la crítica sigue siendo descifrar cómo una obra, un artista o un autor dice o hace algo que no había dicho o hecho ningún otro. Ni la teoría del texto, ni los estudios culturales, ni la posautonomía nos han podido convencer de que ya no hay artistas ni autores, ni devaluar esa invitación de la crítica a pensar *con* el arte y conversar con las obras. Pero este atlas cree sobre todo ya no en el poder emancipador del arte –las utopías de una vanguardia estética fundida con la

vanguardia política se disolvieron junto con la idea misma de vanguardia en el siglo XX-, sino en la potencia irreductible de la imaginación artística, que puede cifrar en sus formas metáforas del presente y anticipaciones del futuro (Néstor García Canclini habla de una «estética de la inminencia»), promover el disenso frente al consenso generalizado, formular preguntas impertinentes y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes.<sup>8</sup> Los estragos del capitalismo neoliberal han demostrado que en el discurso de la política, de la economía e incluso a veces en el de las ciencias sociales reina un realismo craso, incapaz de imaginar el futuro. Y es precisamente en el arte donde esa noción empobrecida del realismo está menos a gusto, aun en el arte que no tiene vocación política pero se vuelve político cuando revela los límites de la imaginación y vuelve realistas fantasías a primera vista impracticables.<sup>9</sup> El arte se quiere leer aquí como una suerte de *interfaz*, eso propone Jacques Rancière, que puede modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo, de apreciarlo como tolerable o intolerable.<sup>10</sup>

En el tiempo en que este atlas se fue componiendo, las hegemónicas planetarias y también el lugar relativo de América Latina en los mapas globales se fueron alterando. Los artistas y escritores que aquí se reúnen se anticiparon a veces a esos cambios, avizoraron el paisaje apocalíptico de violencia, deterioro o caos que recrucece en las ciudades, y concibieron en la marcha formas materiales o imaginarias de describirlo y transformarlo en sus propios atlas. Son artistas y escritores del siglo XXI, *contemporáneos*, si por contemporáneo se entiende, como lo hace Giorgio Agamben, artistas intempestivos, que están en su tiempo pero también pueden mirarlo con cierta distancia, percibir no sólo sus luces sino también su oscuridad, atender a los signos del presente pero también de lo arcaico.<sup>11</sup> Fiel a ese torbellino de tiempos, este libro podría leerse en cualquier orden y en cualquier parte, pero, en la sucesión lineal que aún componen obstinadamente las páginas de un libro, se abre con el mapa de un viaje

hiperbólico por dieciséis ciudades en veintinueve días, y se cierra, provisoriamente, con una nube de mariposas negras que desde el DF de México recorre el mundo entero, se multiplica, se transmuta hasta perderse en el éter de la web y sin embargo perdura en un relato. El atlas portátil quiere atender e interrogar estas y otras metáforas.

Unos asteriscos señalan algunas conexiones evidentes, pero se invita al lector a encontrar o imaginar otras y comprobar por sí mismo si todavía hay una literatura y un arte latinoamericanos.

# 1. Mapas

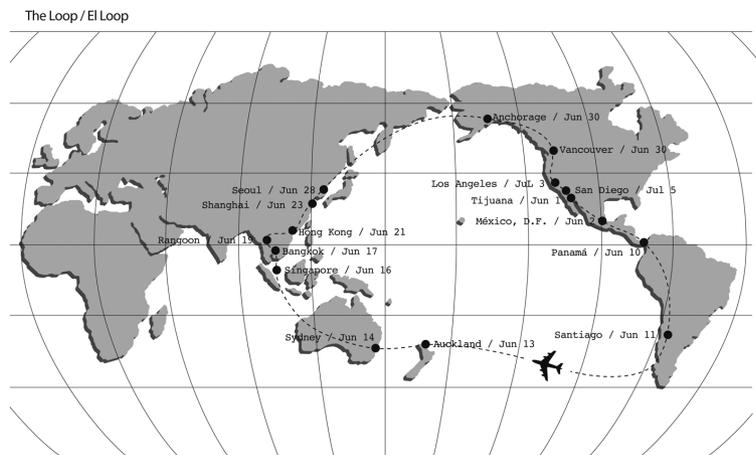
---

Basta recorrer un módico catálogo de atlas de imágenes para comprobar que el universo entero puede cartografiarse en una sucesión de láminas. Hay atlas del cosmos, de los cielos nocturnos, de las nieves europeas, de colores, de la Biblia, del agua, de habanos, del ciclismo épico, de la Vespa o de los robots de Leonardo. Pero el atlas por antonomasia es el atlas de mapas, que debe su nombre al titán de la mitología griega condenado a llevar la bóveda celeste sobre los hombros. Como el coloso mitológico, el mapa carga con toda la información y el saber sobre el mundo, y ha sido desde los comienzos de la cartografía un instrumento de poder y dominación. Imagen paradójica, es la representación más precisa del mundo y a la vez la más abstracta. De ahí que el arte haya encontrado en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios. Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que recomponen los órdenes hegemónicos, figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes. Pero hay también recortes parciales que extrañan las geografías locales, nacionales o continentales, itinerarios irónicos del nomadismo turístico o mercantilizado y superficies impensadas para inscribir un mapa, como la palma de una mano, una lonja de carpaccio sobre un plato o un par de sandalias: la cartografía del arte es un venero de metáforas.

**Francis Alÿs** - Adriana Varejão - Suely Rolnik - **Guillermo Kuitca** - **Alfredo Jaar** - **Jorge Macchi** - Vik Muniz - Carlos Busqued - **Mario Bellatin** - Rivane Neuenschwander - **João Gilberto Noll** - Los Carpinteros - Antonio José Ponte

---

## FRANCIS ALÿS – «THE LOOP»



Francis Alÿs (Amberes, 1959, en México desde 1986), *The Loop* (1997), postal, reverso.

El 13 de agosto de 1918, en vísperas de embarcarse rumbo a Buenos Aires en el *SS Crofton Hall*, Marcel Duchamp dibuja un mapa. Es un regalo de despedida para su amiga neoyorquina Florine Stetthimer, de ahí el itinerario ilustrado de la travesía y el dejo romántico del título, *Adieu à Florine*. Junto a la silueta imprecisa de América, traza una línea zigzagueante hacia el Cono Sur, consigna entre flechas de direcciones opuestas la duración estimada del viaje —«27 días + 2 años»—, y resume el futuro incierto con un signo de interrogación mayúsculo en Buenos Aires. Del viaje marítimo a Sudamérica sólo se conoce una carta enviada a sus amigos Louise y Walter Arensberg, desde la única escala técnica del recorrido en Barbados: el mar parece calmo a pesar de los rumores de un petrolero bombardeado, el barco navega a oscuras por las noches por temor a los ataques de submarinos, no ha encontrado contrincantes para el ajedrez y ocupa el tiempo ocioso de la vida de altamar en ordenar sus papeles.<sup>1</sup> El 9 de septiembre, con la precisión del itinerario anticipado, Duchamp llega por fin a Buenos Aires. Lleva en el equipaje las notas para *El Gran Vidrio* y una obra extraña de tiras de goma que puede ser instalada en cualquier parte, la *Escultura de viaje*.

Casi ochenta años más tarde, el 1 de junio de 1997, otro expatriado europeo, el belga-mexicano Francis Alÿs, emprende una travesía más curiosa en la dirección contraria y dibuja también el itinerario en un mapa. Viaja desde Tijuana a San Diego, invitado a participar en *inSITE*, la muestra internacional que organizan las dos ciudades para afianzar las relaciones interculturales entre México y Estados Unidos, pero complica espectacularmente la dirección del recorrido para llegar a destino sin atravesar el límite (uno de los más conflictivos y controlados de América) ni cruzar el paso fronterizo (uno de los más transitados del globo). Las escalas y las fechas precisas del viaje se consignan en un planisferio impersonal impreso en una tarjeta postal y el plan se resume al dorso, bajo la imagen de un

océano de aguas encrespadas: «Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 67° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto de partida. Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.»<sup>2</sup> La obra presentada en *inSITE, The Loop*, es el viaje mismo por dieciséis ciudades y tres continentes, que Alÿs recorre bordeando el Océano Pacífico en vuelos sucesivos (Ciudad de México, Panamá, Auckland, Sidney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles), hasta llegar finalmente a San Diego, veintinueve días más tarde. Una serie de dibujos, tarjetas de embarque, recibos, fotos, postales y restos diversos del vertiginoso recorrido se exhiben en el Centro Cultural de Tijuana junto con los epigramáticos mensajes que Alÿs envía al curador y amigo Olivier Debrouse por correo electrónico. Multiplicando al absurdo la extensión de un trayecto mínimo, *The Loop* es una versión global e hiperbólica de la caminata, un nuevo género de acción-ficción urbana que Alÿs ya ha convertido en matriz de su arte portátil, en los alrededores de su casa en Ciudad de México (\* p. 95). Pero ¿qué «contenido crítico» podría tener el simple «desplazamiento físico del artista» por dieciséis ciudades?

Toda narración es el relato de un viaje, la puesta en marcha de un movimiento que avanza en el tiempo y en el espacio. Pero ¿y los mapas? ¿Qué historias cuentan los itinerarios de estos mapas? Cada uno a su manera, Duchamp y Alÿs parecen recuperar la cualidad narrativa y teatral que alguna vez animó la representación cartográfica. Bitácoras de peregrinos medievales, trofeos de expediciones marítimas glosadas en pequeños

barcos y animales dibujados en los mares, los mapas supieron ser verdaderos *teatros de operaciones*, antes de que la ciencia borrara definitivamente las huellas de las rutas que los hicieron posibles, y los convirtiera en descripción muda, geométrica y abstracta del mundo.<sup>3</sup> Pero a comienzos y a fines del siglo XX, los itinerarios de *Adieu à Florine* y *The Loop* cuentan otra clase de relatos. Como en la historia de las proyecciones cartográficas, el contraste deja ver transformaciones e invariantes. Para Duchamp en 1918, Buenos Aires es una ciudad remota, auspiciosamente alejada de los grandes centros, donde sentirse a resguardo del fantasma de la guerra que lo ha empujado al exilio en Norteamérica, y alejarse de la escena internacional del arte para concentrarse en los experimentos ópticos con los que transformará la historia del arte moderno. Arrebato antinacionalista, huida hacia la neutralidad, retiro voluntario, el viaje de Duchamp es un corte con el resto del mundo, una nueva expresión del «espíritu de expatriado» que lo ha llevado a cortar raíces una y otra vez, y a adaptarse a un nuevo medio y a un nuevo espacio, como la *Escultura de viaje* que lleva en el equipaje.<sup>4</sup>

También Alÿs es un exiliado voluntario, ex arquitecto y ex Francis de Smedt, transterrado a México en 1986 y afincado en el DF con un nuevo nombre, después de abandonar la Bélgica natal huyendo del servicio militar obligatorio. Pero el mundo y el arte son otros a finales del siglo, cuando emprende el viaje. Entre un itinerario y otro media el siglo de las grandes guerras, el Holocausto, las migraciones forzadas, las deportaciones masivas y las diásporas. Median los efectos del capitalismo neoliberal que se internacionaliza en los flujos financieros globales y el fin de las utopías revolucionarias universalistas que despuntaban en 1918. Las distancias se han acortado y las fronteras se diluyen en un mundo de intercambios, redes de transporte y comunicaciones globales: casi en el mismo lapso en que Duchamp llega a Buenos Aires por barco, Alÿs aterriza en dieciséis ciudades. Mientras los desplazamientos se multiplican en el tu-

rismo de masas y en contingentes cada vez más nutridos de migrantes que abandonan el campo empobrecido de los márgenes hacia los suburbios de las grandes capitales desarrolladas, la cultura parece haberse mundializado en un movimiento paralelo de hibridaciones, mezclas y diálogos. El dramatismo del exilio y la diáspora que marcó la experiencia moderna, sin embargo, parece haberse transmutado en desarraigo estratégico o errancia voluntaria: en la era posmoderna se celebra el nomadismo planetario. Entretanto, por caminos que mucho le deben a los experimentos solitarios de Duchamp, el arte ha avanzado hacia el fin de los medios específicos, investiga nuevas formas de espacializarse, desmaterializarse y volverse portátil. El posminimalismo y el conceptualismo no sólo han inspirado una nueva relación con el espacio, sino también la movilidad del artista que abandona el estudio y hace arte en sitios específicos, en recorridos urbanos o trayectos de más largo alcance. El arte latinoamericano —periférico, exótico y «subalterno» hasta las últimas décadas del siglo— parece haber entrado finalmente en la escena del arte globalizado: los artistas de la periferia recorren el mundo en un circuito expandido de bienales, galerías, museos e instituciones culturales internacionales.

Es en ese marco de aparente diversidad y movilidad ampliada que el nomadismo superlativo de *The Loop* cobra un sentido irónico sutilmente crítico. Aunque desde sus primeros recorridos urbanos por el DF el *paseo* es la matriz de su arte portátil, Alÿs renuncia esta vez a la caminata. La defeción en una escena clave del diálogo norte-sur, oficiado en un límite que lejos de disolverse se fortifica en las bardas y los controles cada vez más severos de las patrullas fronterizas, invita a preguntarse por las posibilidades del arte en ese «sitio específico» y enseguida por las bondades del mundo globalizado. Alÿs se resiste a atravesar el mismo paso que millares de latinos cruzan legalmente a diario tras largas horas de espera, o a estetizar la odisea de los indocumentados que atraviesan la frontera tras días

de caminata entre arbustos de mezquite, guiados por «coyotes» armados a un precio cada vez más alto. Las distancias se han acortado sin duda para quienes como Alÿs pueden acortarlas, pero, como queda claro en el paso de San Isidro, esos pocos metros que separan Tijuana de San Diego pueden multiplicarse en un calvario de cientos de kilómetros para los desposeídos y los migrantes forzados; las fronteras no sólo son espacios de cruce y de diálogo sino también imanes de conflictos, escenarios de procesos complejos de segregación, integración y negociación de identidades, que a menudo se simplifican en la celebración banal de los estereotipos de la diversidad cultural. En esa misma frontera, si vamos al caso, se dirimen diferencias culturales entre mexicanos y estadounidenses, pero también entre mexicanos del sur y mexicano-americanos que apoyan a las patrullas fronterizas y segregan a otros mexicanos por su raíz indígena.<sup>5</sup> Las fronteras del mundo del arte no son mucho más porosas. La globalización ha abierto y acelerado la circulación cultural, pero a distintas velocidades según las rutas y la dirección de los intercambios económicos. Y aunque las teorías culturales poscoloniales han promovido la ampliación del mapa global para incluir a las culturas periféricas, el multiculturalismo institucionalizado fetichiza al Otro de los márgenes sin alterar las estructuras de los poderes centrales. La corrección política ha llevado al reconocimiento del Otro, es cierto, pero al precio de aplanar las diferencias, domesticar lo minoritario y normalizar las singularidades en una variedad inocua que alimenta la expansión voraz del mercado del arte.

De ahí que Alÿs abra un signo de interrogación mayúsculo en el paso fronterizo y, mucho antes de que las sospechas sobre los efectos de la globalización de la cultura se traduzcan en pensamiento crítico articulado, se pregunte por las posibilidades de atravesarlo. El itinerario es en ese sentido elocuente: Alÿs responde a la convocatoria a una intervención *site-specific*, con una obra deliberadamente *non-site*, o en todo caso *time-specific*,

que se aparta de la tradición del sitio específico de los sesenta y espacializa el tiempo en el trayecto dilatado del viaje.<sup>6</sup> Sobreaccría la ausencia, más bien, mediante un *tour* global que mima irónicamente el nomadismo turístico de los artistas en los circuitos internacionales, con una prescindencia que se traducirá muy pronto, durante la inauguración de la Bienal de Venecia de 2001, en delegación farsesca. Un pavo real, Mr. Peacock, se pasará por los Giardini en representación del artista (una postal anuncia que Alÿs estará representado por el pavo, *The Ambassador*), ausente con aviso en la feria de vanidades del epicentro del arte bienalizado.

Pero el *teatro de operaciones* de *The Loop* es más ambicioso y ambiguo. Alÿs no sólo burla el contrato institucional, invirtiendo todo el presupuesto asignado en un recorrido solitario de miles de kilómetros, sino que se somete a la experiencia vertiginosa de un viaje al ritmo del turismo de masas —dieciséis ciudades, en su mayoría exóticas, en veintinueve días—, en una suerte de «turismo exponencial», como él mismo llama a un juego que practica en los «Puntos Kodak» de las ciudades que visita, colándose en las fotos de los turistas para transportar su propia imagen exponencialmente a todas partes. *The Loop* es así un relato sintético de los efectos más inmediatamente visibles de la cultura mundializada, registrados en los breves mensajes que envía por correo electrónico y hacen las veces de diario virtual, convenientemente adaptado a la movilidad del viaje. Si Duchamp, a comienzos del siglo, se sorprendía con la chatura provinciana de Buenos Aires y la calidad de la manteca —«fantástica», «inhallable en Columbus Avenue»—,<sup>7</sup> en el viaje vertiginoso de Alÿs todo, a primera vista, parece haber perdido las particularidades singulares. «Tijuana es un invento norteamericano», escribe, «Singapur no es más que un gran shopping center», y los mismos 7-ELEVENS y McDonald's, las mismas minifaldas y salas de aeropuertos occidentalizados se repiten en Hong Kong, Shanghai o Anchorage.<sup>8</sup> Pero promediando el re-

corrido, la experiencia se transforma. Los motivos originales del viaje se esfuman y, en el descalabro temporal y espacial, la «broma superficial *arty*» vira a «búsqueda sentimental de redención». Alÿs abandona la mímica farsesca del turista alienado y recupera la experiencia más genuina del viaje, cuando por detrás del esperanto del mundo globalizado empieza a percibir los signos intraducibles de las culturas locales. «A esta altura», escribe desde Shanghai, «tanto si viajo hacia el este o hacia el oeste, me llevaría una semana llegar a casa (*homeland*). A medida que me voy volviendo incapaz de interpretar los códigos locales, pierdo felizmente el conocimiento de mí mismo. A la noche, caigo rendido, vacío.» La desestabilización y el descentramiento voluntarios de *The Loop* liquidan la ilusión de que el mundo entero se ha vuelto familiar, reconocible y cercano, al tiempo que disuelven la identidad raigal del *homeland*, abandonada como un lastre en el puro presente del viaje. Si Duchamp en 1918 se retiraba de la escena del arte en un estudio de la remota Buenos Aires para sumergirse en sus experimentos ópticos, Alÿs extrema su propia forma de intervención —la acción/ficción, el paseo— en un torbellino de movilidad que es una ironía sobre el turismo del viajar sin ver y la superficialidad mundana de la vida del artista globalizado, pero también una inmersión total en la experiencia del viaje como vaciamiento del yo y apertura a lo intraducible del Otro.<sup>9</sup> El 5 de julio llega por fin a San Diego, a escasos metros de Tijuana, un «máximo esfuerzo para un mínimo resultado», condensación literal del gasto batailleanamente improductivo que para Alÿs define el viaje y el arte. Ese axioma, precisamente, inspira la performance colectiva con la que participará en la Bienal de Lima de 2002, *Cuando la fe mueve montañas*. Burlando una vez más la lógica racional de la representación cartográfica, conseguirá que quinientos paleadores voluntarios desplacen una duna de las afueras de Lima unos centímetros, cargando palas de arena durante una jornada de trabajo.<sup>10</sup>

También el viaje de Duchamp, curiosamente, acabó por convertirse en una travesía transoceánica, que extendió el recorrido anticipado del mapa en un *loop* imprevisto hacia el otro lado del Atlántico. En junio de 1919, Duchamp abandona Buenos Aires en el *SS Highland Pride* con destino a Southampton y El Havre. Después de casi un mes en altamar y tres días en Londres, llega a Francia tras cuatro años de ausencia y viaja directamente a Ruán a visitar a sus padres. La estadía en París es breve, apenas unos meses para rever a los amigos que han vuelto del campo de batalla. A fines de diciembre parte a Nueva York en el *SS Touraine*, pero poco antes de la travesía compra un *souvenir* del largo viaje para sus mecenas, los Arensberg. En una farmacia de la calle Blomet, elige una ampolla de suero de curvas graciosas y le pide al farmacéutico que tire el suero y vuelva a sellarla. Dentro de la ampolla transparente va el regalo que da título a la obra: *Air de Paris*. Como los Arensberg lo tienen todo, explicará después, les lleva cincuenta centímetros cúbicos de aire parisino. Es su último *ready-made*, una coda lúdica a la serie en la que se permite un juego de palabras (la pronunciación de *air* en francés juega con «arte» y «errancia»), una ironía sobre la nacionalidad y la identidad artística, pero sobre todo una muestra sintética de su arte móvil («Soy un respirador», dijo alguna vez para definirse como artista),<sup>11</sup> capaz de atravesar fronteras con una mezcla evanescente de visualidad, pensamiento y palabra.

Tampoco el recorrido de Alÿs que empieza en Tijuana termina en San Diego, después del largo viaje. En dos obras todavía más ambiciosas, *La línea verde* (2004) y *Bridge-Puente* (2006), vuelve al blanco que había dejado en *The Loop* —el trecho mínimo del itinerario no recorrido—, para intentar convertir la ausencia en presencia y llevar la obra y el relato al espacio mismo de la línea divisoria. El *teatro de operaciones* en 2004 es

una de las fronteras más álgidas en la historia del siglo XX, el límite imprecisable entre Israel y Jordania. Los viajes de varios días que los palestinos de Gaza deben emprender para llegar a Israel o Cisjordania, a una hora de camino de Gaza, guardan un parecido insidioso con el *loop* absurdo de Tijuana. «Para llegar a destino», cuenta la periodista israelí Amira Hass, «había que cruzar la frontera egipcia en Rafah (que seguía bajo el control de los israelíes), ir hasta El Cairo, tomar un avión hacia Ammán, en Jordania, para luego viajar en automóvil hasta el puesto fronterizo del Puente Allenby (también controlado por Israel), sobre el Jordán, y pasar a Cisjordania con papeles palestinos. Era cuestión de una semana y de algunos cientos de dólares.»<sup>12</sup> Pero en Jerusalén Alÿs no sobrevuela las fronteras. Esta vez camina, chorreando una línea de pintura. Mientras Israel avanza en la construcción de un muro de separación con Jordania y reclama la recuperación total de la ciudad, vuelve con *La línea verde (A veces hacer algo poético se vuelve político y a veces hacer algo político se vuelve poético)* a la línea divisoria que Moshe Dayan dibujó con lápiz verde en un mapa después de la guerra de Independencia de Israel en 1948, y partió Jerusalén en dos durante el armisticio hasta 1967. Recupera así una obra suya de 1995, *The Leak*, en la que había recorrido las calles de San Pablo chorreando una línea de pintura azul, pero dibuja una línea verde esta vez, caminando por Jerusalén durante dos días a lo largo de un límite que ya no existe en la práctica, pero es el último acuerdo en una disputa territorial irresuelta, que sigue alimentando la violencia armada del enfrentamiento. Trasladando el gesto poético de la deriva paulista al epicentro del conflicto árabe-israelí, busca respuestas políticas a un nuevo repertorio de preguntas y llega a un nuevo axioma que da título a la obra:

¿Una intervención artística puede hacer surgir un modo inesperado de pensamiento, o crea más bien una sensación de

«sinsentido» que muestra lo absurdo de una situación? ¿Puede un acto absurdo generar una transgresión que lleve a abandonar las presunciones comunes sobre las raíces de un conflicto? ¿Pueden esta clase de actos artísticos abrir una posibilidad de cambio? En todo caso, ¿cómo puede el arte seguir siendo políticamente significativo sin asumir un punto de vista doctrinario ni aspirar a convertirse en activismo social?

Por ahora, exploro el siguiente axioma:

*A veces hacer algo poético se vuelve político*

*Y*

*A veces hacer algo político se vuelve poético.*<sup>13</sup>

En el video que registra la caminata, Alÿs avanza a paso sostenido chorreando la línea verde con una lata de pintura perforada, siguiendo una demarcación abstracta que la historia política de la ciudad ha desplazado, amurallado o atravesado con topadoras durante años de enfrentamientos armados.<sup>14</sup> Camina por avenidas y rutas, atraviesa barrios precarios, rodea controles militares, sube y baja cuestas, impasible ante el desconcierto de israelíes y palestinos, que lo ven pasar absorto en su tarea ridícula. Va dejando una línea irregular que se afina o se engrosa según el ritmo del paso y la textura del suelo, un *dripping* minimalista, obstinado, improvisadamente poético. La línea, no mucho más arbitraria que la de Dayan, invita a preguntarse borgianamente por la correspondencia entre la geografía real y la abstracción geométrica del mapa y, enseguida, por el sentido de una frontera cambiante y errátil, confusa desde sus orígenes. Porque ¿de quién es el espacio por el que pasa la línea que Alÿs vuelve a dibujar en la caminata? Y antes todavía, ¿de quién es el límite que separa dos espacios en el preciso lugar en que se reúnen? «Un lápiz grueso traza líneas de un grosor de tres a cuatro milímetros», razona Meron Benveniste en una historia de Jerusalén que Alÿs recupera en la muestra del Museo de Israel un año más tarde. «En la escala de 1/20000, esas lí-

neas representan una banda de terreno de sesenta a ochenta metros de ancho. ¿A quién le correspondía “el grosor” de la línea?»<sup>15</sup> Sin ningún enunciado político más allá del gesto, *La línea verde* habita esa línea ambigua de separación y contacto, mediando entre un lado y el otro con un relato. Porque más que el registro en video de la caminata, más que las entrevistas grabadas con palestinos, israelíes y británicos que improvisan un foro de discusión en la muestra, más que la línea misma que el viento, la lluvia y los pasos de otros habrán desdibujado muy pronto, el medio privilegiado de la obra es el *relato*. Una historia mínima, sencilla, poética como una de esas fábulas de Augusto Monterroso que Alÿs ha descubierto en México, abierta a la interpretación incierta de testigos y espectadores, que quiere infiltrarse en la historia oral local y propagarse como un rumor, un mito urbano: *Un hombre alto y flaco, un extranjero, caminó por Jerusalén chorreando una línea verde con una lata perforada de pintura*. El relato se apropia del blanco de la frontera y lo habita con la ambigüedad de las metáforas, último refugio inmaterial de una línea que alguien trazó en un mapa. «Aquello que el mapa corta el relato lo atraviesa», escribe Michel de Certeau en unas páginas esperanzadas sobre el poder del relato de atravesar fronteras, como un teatro miniaturizado de operaciones prácticas.<sup>16</sup> El espacio que elige Alÿs es inmoderadamente político pero la caminata-relato elude el enunciado: el gesto ambiguo puede entenderse como una invitación a la negociación pacífica de un límite o como un llamado de atención sobre la naturaleza arbitraria, fatalmente efímera de cualquier frontera.<sup>17</sup> Sólo dice: *Atiendan. He aquí una línea verde. ¿Qué une? ¿Qué separa?*

Dos años más tarde, el relato es todavía más sencillo, inspirado en otra frontera candente y un límite indecidible. Aunque la legislación migratoria de los Estados Unidos establece claramente que las patrullas fronterizas deben deportar a los balseros cubanos arrestados en el mar, pero se les permite permanecer y

tramitar la residencia si se los arresta en tierra, a principios de 2006 el caso de unos migrantes detenidos en un puente abandonado de los cayos de Florida abrió el debate sobre la legislación aplicable. La paradoja inspira *Bridge-Puente* (2006), una obra colectiva en la que la cualidad poética del relato es todavía más inseparable de su vocación política. Basta ver las fotos y videos que registran el «milagro profano» que hizo posible que ciudadanos estadounidenses y cubanos «caminaran» sobre las aguas que separan los dos países. Una línea serpenteante de barquitos de colores se extiende sobre las aguas turquesas del Caribe hasta perderse de vista en la línea del horizonte. Para la «construcción» del «puente», Alÿs alistó una flota de unos 150 barcos de pesca en Santa Fe, La Habana, y en Cayo Hueso, Florida, y pidió a sus dueños que los dispusieran uno junto a otro formando una línea en dirección a la otra ciudad, para que luego pescadores de ambos puertos caminaran de un barco a otro hasta llegar al último. La línea poéticamente abierta entre los dos países pero irrealizable en su extensión completa y políticamente inviable condensa bien la fragilidad asumida de la empresa (mucho menos exitosa, dicho sea de paso, en Cayo Hueso que en La Habana), relato espacial fantástico más que utopía de la *realpolitik*, cifrado en las dos palabras homónimas del título, *Bridge-Puente*, que el guión une y separa en una distancia lingüística (y luego cultural y política) en algún punto insalvable. Alÿs desafía las definiciones convencionales de frontera mediante la «construcción» colectiva de un puente, efímero pero perdurable en un relato que dice: *Cubanos y americanos caminamos sobre el agua que nos separa. ¿De quién es este puente flotante?* Durante un tiempo fugaz, dos pueblos enfrentados «caminaron sobre el agua» (la literalidad del milagro es crucial) hasta acercarse, ajenos al enfrentamiento que separa los Estados.

Pero es quizás en una obra más reciente, *Watercolor (Acuarela)*, (2010), donde la palabra literal del mapa se presta con mayor economía y eficacia a la ambigüedad del arte, en un relato

que podría cerrar provisoriamente el *loop* que se abrió en Tijuana. En un brevísimo video (1,19 min), Alÿs realiza una acción igualmente absurda que explica la «Acuarela» del título. Una cámara fija lo registra mientras entra a cuadro en una playa de Trabisonda, Turquía, y junta agua del Mar Negro en un balde, y luego ocho días más tarde, mientras la arroja con el mismo balde en las aguas del Mar Rojo, en una playa de Aqaba, Jordania. En *Acuarela*, a diferencia de otras acciones/ficciones, sólo deja que hablen los nombres del mapa, que el Mar Negro y el Mar Rojo compongan por él la acuarela imaginaria, con ecos imprecisables del confuso Medio-Oriente. Del viaje de un mar a otro esta vez no dice nada.