

Sección: Ensayo | 2026, enero-junio, Vol. 14, Núm. 27, 108-120

## Francis Alÿs y la estética relacional. Una poética de lo limítrofe

## Francis Alÿs and relational aesthetics. A poetics of the liminal

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.18096417>

Ciprés Guerrero, Miguel Ángel

Correo: miguel\_cipres@inah.gob.mx

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9948-3817>

Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
Torreón, México

## Resumen

Este artículo examina la obra de Francis Alÿs, artista que emplea caminatas y acciones en espacios públicos para problematizar la noción de frontera. Su práctica, inscrita con frecuencia en el marco de la estética relacional, utiliza el video como medio primordial para registrar intervenciones que transforman el límite físico en un dispositivo de reflexión sobre migración, vínculos y utopías. Mediante gestos poéticos y simbólicos sobre líneas divisorias, Alÿs interpela las estructuras políticas y sociales desde una perspectiva crítica, en la que el cuerpo del artista se convierte en instrumento de inscripción efímera y cuestionamiento persistente.

**Palabras clave:** Francis Alÿs, estética relacional, fronteras, acción artística.

## Abstract

This paper examines the work of Francis Alÿs, an artist who employs walks and actions in public spaces to interrogate the notion of the border. Frequently situated within the framework of relational aesthetics, his practice uses video as a primary medium to record interventions that transform the physical boundary into a device for reflection on migration, social bonds, and utopias. Through poetic and symbolic gestures enacted upon dividing lines, Alÿs challenges political and social structures from a critical standpoint, in which the artist's body becomes an instrument of ephemeral inscription and enduring inquiry.

**Keywords:** Francis Alÿs, relational aesthetics, borders, artistic action.



ISSN: 2343-6271

ISSN-E: 2739-0004

<http://perspectivas.unermb.web.ve/index.php/Perspectivas/index>

Recibido: 2025/09/20 | Aceptado: 2025/11/18

## Introducción

En el horizonte del arte contemporáneo, la figura del caminante se erige como testigo y cartógrafo de lo invisible. Francis Alÿs, figura cardinal en esta praxis, aparece como un flâneur de la geopolítica: un cuerpo en desplazamiento que recorre los márgenes y suturas del mundo. Su obra no se materializa en el objeto estático, sino en la acción efímera; en el gesto mínimo que se inscribe en la topografía de lo cotidiano como una contra-escritura frente a los discursos dominantes.

El territorio —más que un espacio neutral— se presenta como una coreografía de poder y resistencia, una geografía atravesada por gestos que escapan a la lógica del control. En los intersticios de las grandes narrativas, emergen acciones discretas, casi imperceptibles, capaces de erosionar el orden establecido. Lo efímero, lo marginal y lo fronterizo no constituyen únicamente categorías geográficas o sociales: son, ante todo, prácticas de habitabilidad en los límites de la visibilidad, estrategias que se despliegan en el tejido incierto de la vida común.

Las caminatas de Alÿs, registradas en video, nos conducen hacia el corazón de lo limítrofe: un espacio nervioso donde adentro y afuera, identidad y alteridad, se rozan y tensionan. La frontera deja así de ser un trazo natural en el mapa para revelarse como un dispositivo histórico de poder y saber, una máquina de inclusión y exclusión de cuerpos. En sus intervenciones, el artista desnuda la genealogía de estos límites y expone sus contradicciones.

Este gesto encuentra resonancia en la reflexión de Michel de Certeau (2000) sobre las formas en que el discurso del poder intenta racionalizar el espacio, frente a las tácticas de los usuarios —esos acontecimientos-trampa— que irrumpen en el flujo controlado para reinstaurar opacidades resistentes. De este modo, los territorios marginales y de conflicto se convierten en laboratorios donde las acciones de Alÿs reescriben la cartografía oficial, dejando en lo más frágil la marca de lo perdurable.

## Preludio: la estética relacional como condición etnográfica

La obra de Francis Alÿs encuentra en la estética relacional no sólo un marco teórico, sino una metodología de acción para habitar y problematizar la frontera. Nicolás Bourriaud define esta estética como una teoría del arte basada en las relaciones humanas y su contexto social, donde <<el arte es un

estado de encuentro>>. Así, la obra deja de ser un objeto autosuficiente para devenir situación: un dispositivo relacional que el artista, como catalizador social, activa en un contexto específico. Este enfoque, que busca comprender la praxis artística desde la experiencia situada del artista y su entorno, se alinea con la reflexión de Bourriaud sobre la necesidad de reinventar el arte:

Lo nuevo ya no es un criterio, salvo para los detractores retrasados del arte moderno, que sólo conservan de este presente detestado lo que su cultura tradicionalista les enseñó a odiar en el arte de ayer. Para inventar entonces herramientas más eficaces y puntos de vista más justos, es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose. ¿Cómo podemos comprender los comportamientos artísticos que se manifestaron en las exposiciones de los años noventa y los modos de pensar que los sostienen si no partimos de la situación misma de los artistas? (Bourriaud, 2008, p. 9)

Esta cita es crucial para comprender la práctica de Alÿs. Su decisión de vivir y trabajar en territorios geopolíticamente complejos —como América Latina y Medio Oriente— se constituye como un posicionamiento estético y político. No busca la <<novedad>> como fin en sí mismo, sino que produce obra como respuesta directa a las transformaciones sociales que observa, recorre y encarna. Sus caminatas e intervenciones efímeras operan como <<herramientas más eficaces>> para abordar problemáticas que el arte objetual difícilmente puede contener. El video, en este sentido, no sólo documenta, sino que prolonga la acción en el tiempo y la redistribuye en otros espacios de recepción, confirmando que el arte contemporáneo, para ser pertinente, debe partir de la experiencia vivida y del contexto vital del artista.

Si el primer punto de Bourriaud nos sitúa en la necesidad de un arte anclado en lo social, el segundo delimita su naturaleza, reafirmando la pertinencia de la praxis de Alÿs. Bourriaud argumenta que el arte relacional responde a la emergencia de una nueva cultura:

La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. (Bourriaud, 2008, p. 13)

La obra de Alÿs encarna esta reorientación. Lejos de replegarse en un espacio simbólico autónomo y privado, sus acciones irrumpen en la esfera pública para activar interacciones y reflexiones en torno a contextos sociales concretos. La referencia de Bourriaud a la “cultura urbana mundial” es clave para entender que, incluso en entornos como desiertos o mares abiertos, las obras de Alÿs están atravesadas por las lógicas globales de la urbanización, la migración y la geopolítica. Para él, el arte no es mero espejo de la realidad, sino catalizador de las relaciones que la constituyen.

Esta concepción del arte como situación y encuentro encuentra en el acto del caminar su correlato metodológico más potente. En este punto, la reflexión de Francesco Careri ofrece un marco indispensable para comprender la densidad simbólica y política de las caminatas de Alÿs, al reivindicar este gesto como acción estética y fundacional. Careri define el concepto de <<recorrido>> de forma exhaustiva:

El término “recorrido” se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa). Aquí queremos proponer el recorrido como una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje. En nuestro siglo, el redescubrimiento del recorrido tuvo lugar primero en el terreno literario (Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord eran escritores), luego en el terreno de la escultura (Carl Andre, Richard Long y Robert Smithson son escultores). En el terreno de la arquitectura, el recorrido llevó a buscar en el nomadismo los fundamentos históricos de la anti-arquitectura radical, pero todavía no ha encontrado un desarrollo positivo. (Careri, 2002, pp. 25-26)

En este sentido, la práctica de Alÿs encarna la triple naturaleza del recorrido descrita por Careri. Sus desplazamientos no se reducen al mero tránsito físico: implican el acto de andar como gesto consciente, dejan huellas efímeras que funcionan como <<objetos arquitectónicos>> inmateriales, y generan narrativas espaciales que, registradas en video, adquieren una segunda vida. Cada paso, en su obra, se convierte en un acto de inscripción simbólica sobre el territorio, una praxis etnográfica que revela las tensiones latentes en la geografía política.

Esta dimensión se amplifica con otra observación de Careri, que desmiente el imaginario de la anti-arquitectura y vincula el nomadismo con los orígenes mismos del habitar:

Al igual que el recorrido errático, la transurbancia es una especie de pre-arquitectura del paisaje contemporáneo. Por ello, el primer objetivo de este libro es desmentir cualquier imaginario anti-arquitectónico del nomadismo, y por ende del andar: el menhir, el primer objeto del paisaje a partir del cual se desarrolla la arquitectura, procede de los cazadores del paleolítico y de los pastores nómadas. El paisaje entendido como una arquitectura del vacío es una invención de la cultura del errabundeo. (Careri, 2002, pp. 24-25)

La formación de Alÿs como arquitecto dialoga con esta noción. Sus intervenciones, al prescindir de estructuras permanentes, se aproximan a una <<anarquitectura>> en movimiento. Al caminar por una frontera —espacio que el poder busca fijar como orden inmutable—, el artista introduce un gesto que subvierte esa rigidez, reinsertando la dimensión poética del habitar. Así, sus recorridos no sólo trazan líneas sobre un mapa, sino que proponen nuevas relaciones con el espacio, operando como actos etnográficos que revelan, con precisión casi arqueológica, las narrativas ocultas y las fuerzas políticas que modelan el territorio.

## Clímax 1: la contra-inscripción de la línea verde

En el vasto universo de las fronteras contemporáneas, pocas son tan cargadas de simbolismo y tensión como la Línea Verde que divide Jerusalén. Francis Alÿs, lejos de abordar el conflicto desde una perspectiva documental, interviene esta geografía con una de sus acciones más emblemáticas: *The Green Line* (2004). En esta pieza, el artista recorre la línea de cese al fuego con una lata de pintura verde con un orificio, dejando un rastro sutil y efímero sobre el asfalto.

Esta acción puede leerse a la luz de la distinción que hace Tim Ingold entre la línea como una demarcación y la línea como una trayectoria. La frontera de Jerusalén es una línea de demarcación, una línea geométrica y abstracta impuesta sobre el territorio para separar y dividir. En contraste, la línea de pintura de Alÿs es una <<línea itinerante>>, producida por un cuerpo en movimiento que se desplaza a través de un paisaje. Es una contra-inscripción que subvierte el poder de la línea original al mostrar su fragilidad y su carácter efímero.

Para Ingold, este acto de trazar líneas es fundamental para la socialidad humana y para habitar el mundo. El autor lo describe con una poética contundencia:

Somos criaturas a la deriva. Lanzados sobre las mareas de la historia tenemos que aferrarnos a las cosas esperando que de alguna forma el roce de ese contacto sea lo

suficiente para compensar las corrientes, que de otra forma nos barrerían hasta el olvido.  
[...] Pero, ¿qué pasa cuando la gente o las cosas se aferran entre ellas? Se entrelazan líneas.  
(Ingold, 2008, p. 23)

La línea de Alÿs es, en este sentido, una de esas líneas que se entrelazan. Al trazar su propio camino, se conecta con el territorio y con quienes lo habitan, creando un punto de contacto y una nueva línea que se superpone a la de la autoridad. Esta noción de la línea como conexión vital es reforzada por Ingold al reflexionar sobre la naturaleza del ser humano:

¿Y las personas? Los niños, aun sin las restricciones de las convenciones representativas del adulto, a menudo dibujan figuras humanas como globos y líneas. Los globos le dan masa y volumen; las líneas, movimiento y conexión. Observe esta famosa pintura de Henri Matisse, "La danza". Él tenía un estilo de representar la forma humana un poco como globos. Sus figuras son voluminosas, rotundas y de contornos fuertes. La magia de sus cuadros viene porque esos globos antropomorfos pulsan con vitalidad. Esto se puede apreciar de esa manera al ver el cuadro como un conjunto de líneas demarcadas principalmente por piernas y brazos. Incluso, esas líneas se anudan en las manos formando un circuito, perpetuamente a punto de cerrarse cuando las manos de las dos figuras en primer plano se encuentren, pero nunca lo logran. (Ingold, 2008, p. 26)

Las figuras de Alÿs y su línea se corresponden con las <<líneas>> de movimiento y conexión que describe Ingold. Así como en *La danza* de Matisse las figuras se anudan en las manos para formar un circuito, la caminata de Alÿs es un intento de anudar y conectar lo que está dividido, un gesto que pulsa con la vitalidad del encuentro humano a pesar de la tensión que lo rodea. Es una forma de "aferrarse" a la realidad de la frontera, revelando cómo la división es un constructo social que puede ser desestabilizado por la simple acción del andar.

El video que documenta la obra es crucial, ya que convierte lo efímero de la acción en una reflexión duradera. En él, la obra se inscribe en la estética relacional, donde el significado no reside en la línea de pintura, sino en la red de interacciones y relaciones que el gesto del artista provoca. La cámara captura las miradas de los transeúntes, la indiferencia de algunos y la intervención de las autoridades, convirtiendo a la línea de Alÿs en un catalizador de un evento social que pone en evidencia las fricciones y las tensiones que persisten en ese espacio.

En este contexto, la posición del artista como un <<intelectual en exilio>> es clave para entender la dimensión política de su gesto. Como señala Edward W. Said, el exilio es una condición de falta de

hogar que, en su mejor forma, puede convertirse en una vocación, una condición de estar al mismo tiempo "dentro y fuera del mundo" (Said, 1994). Alÿs, al operar desde los márgenes, utiliza su arte como una herramienta de cuestionamiento moral. Su intervención es la de un forastero que, precisamente por su condición de no pertenencia, puede ver con más claridad las fisuras y contradicciones de una frontera que para sus habitantes es una realidad naturalizada.

Así, la línea verde de Alÿs no es una demarcación más, sino una poética de lo limítrofe que deconstruye la frontera como un hecho natural. Al trazar su propia línea, el artista nos invita a cuestionar la autoridad de la línea original, a pensar en la división no como un punto final, sino como un territorio de negociación, de memoria y de resistencia, que se reescribe a través del cuerpo y del gesto.

## Clímax 2: el rastro líquido en la ciudad

La pieza *Sometimes making something leads to nothing* (1997) constituye una de las intervenciones más paradigmáticas de Francis Alÿs, no solo por su carga icónica, sino porque condensa, en un gesto mínimo, una compleja red de resonancias políticas, poéticas y espaciales. En ella, el artista empuja un voluminoso bloque de hielo por las calles de la Ciudad de México hasta que este se derrite por completo, borrándose físicamente, pero persistiendo como inscripción simbólica.

Este desplazamiento, aparentemente inútil, funciona como catalizador de múltiples lecturas. Desde una perspectiva etnográfica, la acción encarna una forma de <<escritura del espacio>> que interroga los códigos no escritos del urbanismo moderno. No se trata simplemente de un acto poético sobre la futilidad: es, ante todo, una intervención crítica en el tejido de la ciudad, un cuestionamiento encarnado de sus ritmos, economías y jerarquías.

El gesto dialoga directamente con el concepto de práctica espacial crítica desarrollado por Jane Rendell, quien traza una conexión explícita entre el arte, la subversión de la estética urbana y la política:

The term détournement used by the Situationists, refers to a particular critical strategy, where images produced by the spectacle, are altered or subverted so that their meaning opposes rather than supports the status quo. In the following détournement of the public sculptures of Trafalgar Square, I take the reader on a tour interrupted by three detours. Each

detour, informed by the critical spatial practice adopted by a specific artwork, is in itself a détournement. These detours interrupt and subvert the dominant operations of power in this urban place, working through site-writing to decentre the sculptures from their position in a square, which aims to maintain itself at the centre of empire<sup>1</sup>. (Rendell, 2023, p. 272)

La acción de Alÿs con el bloque de hielo encarna esta lógica de détournement. Allí donde la ciudad promueve la circulación eficiente, la permanencia material y la producción tangible, el artista introduce un objeto condenado a desaparecer. Lo efímero se convierte en agente de subversión: el hielo, al derretirse, despliega un contra-discurso frente a las narrativas de solidez y control que estructuran la metrópolis. Su rastro líquido, lejos de ser residuo, es una forma de *site-writing* fugaz, una inscripción que reescribe la cartografía urbana desde la fragilidad.

Desde el prisma de la estética relacional propuesta por Bourriaud, el significado de la pieza no reside en el bloque mismo, sino en la constelación de interacciones que provoca: miradas curiosas, gestos de ayuda, comentarios espontáneos, incluso indiferencia. Este <<estado de encuentro>> revela que la ciudad no es solo un escenario funcional, sino un campo de negociaciones sensibles, donde un gesto poético puede reactivar lo colectivo.

A su vez, la caminata de Alÿs se aproxima a la deriva situacionista: un desplazamiento sin objetivo utilitario que fractura la lógica productivista del espacio urbano y revela su psicogeografía latente. Cada calle recorrida con el hielo se convierte en un corredor de observación y fricción, un laboratorio de afectos y resistencias.

El cuerpo del artista, sometido al esfuerzo continuo de empujar el bloque en un entorno que no facilita —y en ocasiones obstaculiza— el desplazamiento, se transforma en herramienta crítica. Este cuerpo-trabajo opera como metáfora de la resistencia contra la inercia estructural de la ciudad y contra la naturalización de sus jerarquías espaciales. El hecho de que la obra culmine con la desaparición del hielo desplaza la noción de obra hacia la experiencia misma: no hay permanencia que asegurar, sino un

<sup>1</sup> El término *détournement*, utilizado por los situacionistas, se refiere a una estrategia crítica particular en la que las imágenes producidas por el espectáculo son alteradas o subvertidas para que su significado se oponga, en lugar de apoyar, al *statu quo*. En el siguiente *détournement* de las esculturas públicas de Trafalgar Square, llevo al lector a un recorrido interrumpido por tres desvíos. Cada desvío, informado por la práctica espacial crítica adoptada por una obra de arte específica, es en sí mismo un *détournement*. Estos desvíos interrumpen y subvierten las operaciones dominantes del poder en este lugar urbano, operando a través de la escritura de sitio para descentrar las esculturas de su posición en una plaza que pretende mantenerse en el centro del imperio.

proceso que experimentar. En este sentido, Alÿs inscribe una poética de lo limítrofe en el corazón de la metrópolis, donde lo efímero no es perdida, sino estrategia.

### Clímax 3: El Puente, una poética de la distancia

Bridge (2006) condensa y despliega la investigación de Alÿs hacia una escala geopolítica: una acción que traslada la exploración de los límites desde lo corporal y lo urbano hasta la arena abierta del mar. El gesto consiste en la tentativa simultánea, desde Cayo Hueso y La Habana, de unir ambas costas mediante una hilera de barcos de pescadores; la utopía del proyecto reside en su imposibilidad material: un puente que, por su quimera, evidencia más que conecta. Esa imposibilidad, lejos de invalidar la experiencia, la acentúa como dispositivo crítico: el fracaso aquí es forma y enunciación.

La pieza se inscribe con claridad en la estética relacional: el valor no está en un objeto estable sino en la situación que se produce. El sentido emerge de la red humana que organiza la acción —pescadores, participantes, espectadores en ambas orillas, autoridades— y de las tensiones que esa red revela. El mar, como escenario, funciona como lienzo y como zona de fricción política: no es un vacío neutro, sino un espacio compartido que pone en evidencia asimetrías, burocracias y potencias de la cooperación.

Desde la óptica espacial, la experiencia del puente puede leerse como una <<anarquitectura>> en movimiento. La estructura efímera de embarcaciones desactiva la pretensión de permanencia que legitima muchas fronteras; al desplazarse sin tocar tierra firme, la línea que traza la acción se configura como <<línea itinerante>> en oposición a la línea de demarcación. Ese trazo provisional desnaturaliza la frontera: muestra que la división es una construcción política, susceptible de ser señalada y problematizada por gestos simbólicos.

Para profundizar la densidad simbólica del sitio liminal que produce la acción, resulta imprescindible la noción de tercer espacio de Homi Bhabha. El gesto de Alÿs articula la posibilidad de agencia y solidaridad desde la otredad; el puente actúa como espacio intersticial donde se negocian identidades y se ensayan formas de enunciación alternativas. En la voz de Bhabha:

La adquisición de poder político y la ampliación de la causa multicultur alisra provienen de proponer cuestiones de solidaridad y comunidad desde la perspectiva intersticial. Las

diferencias sociales no son dadas simplemente a la experiencia mediante una tradición cultural ya autenticada; son los signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva 'más allá' de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción a las condiciones políticas del presente [...] (Bhabha, 2002. p. 19)

Lejos de proponer una reconciliación ingenua, el puente convoca ese <<más allá>> como desplazamiento conceptual: no es una superación lineal de la barrera, sino la operación que disloca el presente monolítico y lo vuelve problemático. Bhabha lo articula de forma incisiva:

'Más allá' significa distancia espacial, marca un avance, promete el futuro; pero nuestras insinuaciones de exceder la barrera o el límite (el acto mismo de ir más allá) son incognoscibles, irrepresentables, sin retorno al 'presente' que, en el proceso de la repetición, queda dislocado y desplazado. El imaginario de la distancia espacial (vivir de algún modo más allá de la frontera de nuestros tiempos) pone de relieve las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad cultural. El presente ya no puede ser visto simplemente como un quiebre o un puente con el pasado y el futuro, o como una presencia sincrónica: nuestra autopresencia directa, nuestra imagen pública, se revela en sus discontinuidades, sus desigualdades, sus minorías. (Bhabha, 2002, p. 20)

Así leído, el puente de Alÿs no es ni la utopía de la unión total ni la distopía de la separación absoluta: es un intersticio operativo, un tercer espacio donde la hibridez se practica y la agencia política se ensaya en la intersección con la otredad. Lo que se pone en juego no es infraestructura útil sino una dramatización crítica de la distancia: la acción vuelve sensible la arbitrariedad de la separación y desmonta, por medio del acto, los relatos que la naturalizan.

Finalmente, la pieza puede entenderse como una forma de práctica espacial crítica semejante al détournement descrito por Rendell: una operación poética y política que subvierte la lógica de control territorial. No hay aquí una finalidad instrumental; el valor radica en la resistencia performativa, en la exposición de la distancia como hecho ideológico y en la apertura de una fisura en la cartografía del poder. Con *Bridge*, Alÿs demuestra que incluso los gestos efímeros y, en apariencia, fútiles, pueden abrir espacios de reflexión y de negociación que desmontan los discursos de exclusión en el contexto global contemporáneo.

## Conclusiones: el arte como poética y método del límite

Este análisis sostiene que la obra de Francis Alÿs no pertenece solamente al campo de lo estético: se trata de una práctica epistemológica que utiliza el gesto —caminar, trazar, empujar, ensamblar— como método para pensar y producir conocimiento sobre los límites. Las acciones que hemos leído —la Línea Verde, el bloque de hielo, el puente— funcionan como dispositivos que hacen visible lo que la cartografía oficial intenta ocultar: la contingencia del orden, la precariedad de la permanencia y la posibilidad de otro modo de relacionarse con el territorio y con el otro. En cada caso, el arte opera simultáneamente como poética y como herramienta de interrogación política.

La articulación teórica desplegada aquí —Bourriaud, Careri, Ingold, Rendell y Bhabha— no fue mera ornamentación: constituyó el andamiaje necesario para leer estas obras como prácticas situadas. Bourriaud nos permitió pensar el <<estado de encuentro>>; Careri, la dimensión arquitectónica y narrativa del recorrido; Ingold, la distinción entre líneas de demarcación y líneas itinerantes; Rendell, la noción de práctica espacial crítica; y Bhabha, la apertura del <<tercer espacio>> como lugar de agenciamiento político. Combinadas, estas herramientas muestran que las piezas de Alÿs son protocolos que producen datos —afectos, gestos, miradas, trazos— susceptibles de lectura etnográfica.

Desde una perspectiva metodológica, la contribución de Alÿs es doble y decisiva. Por un lado, demuestra que caminar puede ser investigación: la caminata como método permite acceder a capas de sentido que los enfoques convencionales pasan por alto. Por otro, exhibe que el arte relacional y la documentación videográfica constituyen procedimientos válidos para la generación de conocimiento empírico y crítico: el registro audiovisual actúa como prótesis de la experiencia, garantizando circulación y memoria sin desactivar la condición encarnada del gesto. En consecuencia, proponer el arte como protocolo es también reclamar modos de investigación que honestamente asuma la subjetividad, la contingencia y la performatividad como fuentes válidas de evidencia.

Políticamente, las intervenciones de Alÿs nos obligan a repensar la capacidad transformadora de lo mínimo. No es la monumentalidad lo que rompe la naturalización del límite, sino el gesto que, por frágil o fútil que parezca, pone en crisis las narrativas legitimadoras del poder. El fracaso intencional —la utopía que no se consuma, la línea que no fija, el bloque que se evapora— es aquí estratégico: revela

la posibilidad de dislocar lo dado y de inscribir en la experiencia colectiva la pregunta por otras formas de convivencia.

Para cerrar: leer la obra de Francis Alÿs como ejercicio etnográfico transforma nuestra relación con la práctica artística y con el conocimiento. Su trabajo nos enseña que pensar el límite exige atención al cuerpo, a la materialidad de lo efímero y a las relaciones menores que sostienen lo político. La caminata, entonces, deja de ser mera metáfora: se vuelve una epistemología del límite, un modo encarnado de indagación que piensa el mundo con los pies y lo devuelve interpelado y abierto a la otra posibilidad.

## Referencias

- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. México: Editorial Gustavo Gili.
- De Certeau. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Rendell, J. (2023). *Site-Writing: The architecture of art criticism*. London: 2023.
- Said, E. (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Editorial Debate.

## Filmografía

- Alÿs, F. (1997). *Sometimes making something leads to nothing* [Video]. Francis Alÿs. <https://www.francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>
- Alÿs, F. (2004). *The green line* [Video]. Francis Alÿs. <http://francisalys.com/the-green-line/>
- Alÿs, F. (2006). *Bridge* [Video]. Francis Alÿs. <http://francisalys.com/bridge-puente/>

## Declaración de conflicto de intereses y originalidad

Conforme a lo estipulado en el *Código de ética y buenas prácticas* publicado en **Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura**, el autor **Ciprés Guerrero, Miguel Ángel**, declara al Comité Editorial que no tiene situaciones que representen conflicto de interés real, potencial o evidente, de

carácter académico, financiero, intelectual o con derechos de propiedad intelectual relacionados con el contenido del ensayo: *Francis Alÿs y la estética relacional. Una poética de lo límitrofe*, en relación con su publicación. De igual manera, declara que, este trabajo es original, no ha sido publicado parcial ni totalmente en otro medio de difusión, no se utilizaron ideas, formulaciones, citas o ilustraciones diversas, extraídas de distintas fuentes, sin mencionar de forma clara y estricta su origen y sin ser referenciadas debidamente en la bibliografía correspondiente. Consiente que el Comité Editorial aplique cualquier sistema de detección de plagio para verificar su originalidad.