

CUADRADO ROJO, IMPOSIBLE ROSA
MELANIE SMITH

EDITA
Turner
Ekaterina Álvarez Romero

ARTISTA
Melanie Smith

CURADOR
José Luis Barrios

COORDINACIÓN EDITORIAL
Ekaterina Álvarez Romero

DISEÑO EDITORIAL
Cristina Paoli · S consultores en diseño

TEXTOS
José Luis Barrios
Tatiana Cuevas
Helena Chávez Mac Gregor
Paola Santoscay

TRADUCCIÓN INGLÉS/ESPAÑOL
Jaime Soler Frost

TRADUCCIÓN ESPAÑOL/INGLÉS
Christopher Fraga

CORRECCIÓN DE ESTILO
Jaime Soler Frost

FOTOGRAFÍA
Oliver Santana
Rodrigo Valero
Hugo Vázquez

FOTOMECÁNICA
Espiral Servicios Creativos
y Comunicación, S.L.

IMPRESIÓN
Artes Gráficas Palermo, S.L.

ENCUADERNACIÓN
Ramos

Instituto Nacional de Bellas Artes
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Morales Polanco
Del. Miguel Hidalgo
11560 México, D.F., México

Primera edición, 2011
© Melanie Smith, 2011
© de la edición: Instituto Nacional de
Bellas Artes, 2011
© de los textos: sus autores, 2011

ISBN: 978-84-7506-984-5 (castellano)
978-84-7506-985-2 (inglés)
Depósito legal: M-20.897-2011

www.turnerlibros.com
www.bellasartes.gob.mx

Todos los derechos reservados. Queda
prohibida cualquier forma de repro-
ducción, distribución, comunicación
pública y transformación de esta obra
sin contar con la autorización previa
de los editores.

DISTRIBUIDO EN ESPAÑA POR:
A. Machado Libros, S.A.
C/ Labradores, 15, 3-1
Pol. Ind. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte-Madrid
España

Les Punxes Distribuidora, S.L.
C/ Ardenya, 75-81
08018 Barcelona
España

DISTRIBUIDO EN MÉXICO
Y AMÉRICA LATINA POR:
Océano
Milanesat, 21-23
08017 Barcelona
España

ENGLISH EDITION AVAILABLE

DISTRIBUIDO EN ESTADOS UNIDOS
Y CANADÁ POR:
D.A.P./Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd floor
New York, NY 10013
USA

DISTRIBUIDO EN EUROPA POR:
Idea Books
Nieuwe Herengracht 11
Amsterdam 1011 RD
The Netherlands

DISTRIBUIDO EN EL REINO UNIDO POR:
Artdata
12 Bell Industrial Estate
50 Cunnington Street
London W4 5HD
United Kingdom



MELANIE SMITH

CUADRADO ROJO, IMPOSIBLE ROSA

9
PRESENTACIÓN
TERESA VICENCIO ÁLVAREZ

15
CUADRADO ROJO, IMPOSIBLE ROSA
MARCO Y AFECTO: DE LAS ALTERACIONES
DE LA MODERNIDAD
JOSÉ LUIS BARRIOS

25
THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED
HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

47
XILITLA
PAOLA SANTOSCOY

71
BULTO
TATIANA CUEVAS

94
MELANIE SMITH
CURRÍCULUM Y BIBLIOGRAFÍA

105
CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

109
PABELLÓN DE MÉXICO 54 BIENAL DE VENECIA
GASTÓN RAMÍREZ FELTRÍN

CRÉDITOS INSTITUCIONALES

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
Presidenta

Raúl Arenzana Olvera
Secretario Ejecutivo

Fernando Serrano Migallón
Secretario Cultural y Artístico

Martha González Ríos
Asesora para Asuntos Internacionales de la Presidencia

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Alejandra Peña
Subdirectora General de Patrimonio Artístico

Haydé Zavala
Directora de Asuntos Internacionales

José Luis Gutiérrez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Edgardo Bermejo
Coordinador de Publicaciones

PABELLÓN DE MÉXICO 54 BIENAL DE VENEZIA

COMITÉ ORGANIZADOR

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Comisionado del Instituto Nacional de Bellas Artes para el Pabellón de México en la 54 Bienal de Arte de Venecia
Gastón Ramírez Feltrín

INSTITUCIONES PRODUCTORAS

México: Instituto Nacional de Bellas Artes
Italia: Green Spin s.r.l. Vicenza-Venecia

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

Artista
Melanie Smith

Coautor de proyectos fílmicos
Rafael Ortega

Curador
José Luis Barrios

Asistentes curatoriales
Edwin Culp
Alejandra Labastida

Asistente de Melanie Smith
Tania Pineda

Relaciones públicas
Luis Felipe Canudas

Difusión en Venecia
Máximo González

Coordinación editorial
Ekaterina Álvarez Romero

Diseño gráfico
S consultores en diseño

PRODUCCIÓN DEL PABELLÓN DE MÉXICO, VENEZIA, ITALIA

Jefe de producción
Emanuele Basso

Asistencia general
Green Spin s.r.l.

Staff de producción
Alessandro Bertoncello, Massimo Cogo, Francesca Endreggetti, Luca Volpin, Alessandro de Tomasi

Arquitectos
Verlato+Zordan architetti associati Arq. Dino Verlato y Arq. Michele Zordan

Coordinación de prensa en Italia
Chiara Lunardelli

Logística e invitados
Elisa Frasinetti

Documentación fotográfica
Luca Vascon

Responsable de seguridad
Studio Aedes

Asesor legal
BS Commercialisti s.r.l.

Seguros
Itas-Assicurazioni

Materiales y proveedores
Illumeurope s.r.l., Dal Maso Fabio, Adriano Azzalini
Tessuti Chiarastella Cattana
Tapezzerie Giusto Eros
Ferramenta Battistin, Battistin Marco
Falegnameria Salvagno, Salvagno Alessandro
Sanipul s.r.l., Lovo Mauro, Battistella Cinzia

Sede
Palazzo Rota Ivancich, Venecia, Italia

Mostrar las expresiones del arte más actual que se realiza en México, y proponer con ellas un diálogo que involucre a distintos públicos y especialistas, tanto nacionales como del extranjero, es uno de los mayores intereses del Instituto Nacional de Bellas Artes, organismo que tiene, entre otros de sus encargos, conservar, difundir y fomentar el arte mexicano.

La participación de nuestro país en la Bienal de Venecia ofrece la oportunidad de mostrar internacionalmente la creatividad de los artistas mexicanos, la calidad de sus propuestas y la multiplicidad de los lenguajes con los que construyen sus obras. De igual manera, este foro donde se reúne el arte contemporáneo más destacado permite al público y a los creadores reflexionar, cotejar y apreciar el trabajo artístico que se desarrolla alrededor del mundo.

México participa en el intercambio artístico que propicia la 54 Bienal de Venecia con la obra de Melanie Smith, quien presenta tres piezas de video agrupadas bajo el título *Cuadrado rojo, imposible rosa*, un concepto que articula tres de sus trabajos más recientes: *Estadio Azteca*, *Xilitla* y *Bulto*.

El primero de ellos es el documento visual de una acción realizada en este estadio (el más importante de México) donde los participantes son alumnos del sistema medio superior de la SEP y del Centro Tecnológico Industrial y de Servicios, y en el que la autora elabora una reflexión visual sobre la idea de patria y el caos que acompaña a las revoluciones.

El segundo, *Xilitla*, es un filme experimental en 35 mm en el que explora los múltiples significados que un espacio casi mítico en México —un jardín surrealista creado en plena Huasteca potosina por el inglés Edward James— tiene en la actualidad; y, finalmente, *Bulto*, una pieza originalmente comisionada por el Museo de Arte de Lima-MALI en la que un fardo irrumpe en diferentes espacios públicos, participando en las más diversas dinámicas de la urbe.

Aun cuando el trabajo de Smith encuentra su mayor sustento en la pintura, lo cierto es que a lo largo de su trayectoria ha transitado con soltura entre distintos lenguajes como la fotografía, el video, el cine y la instalación, logrando un entramado en el que los distintos soportes interactúan para crear estructuras heterogéneas, ricas en significados y con las que la artista propone constantes relecturas sobre la noción de modernidad y sus exploraciones plásticas en Latinoamérica — particularmente en México — para lanzar una mirada crítica, audaz y propositiva sobre ellas. *Cuadrado rojo, imposible rosa* es un lúcido ejemplo de ello.

Los ensayos que acompañan este catálogo constituyen una guía crítica e interpretativa en el recorrido que propone esta exposición. Las indagaciones de José Luis Barrios, quien ha curado el conjunto de este proyecto, y las de Helena Chávez, Paola Santoscoy y Tatiana Cuevas, quienes analizan de manera particular la tríada *Estadio Azteca*, *Xilitla* y *Bulto*, ofrecen un marco de referencia puntual para situar la obra de Melanie Smith en el contexto del arte internacional, y para comprender la vasta red de referencias literarias, cinematográficas, históricas y artísticas a que alude en los videos que componen *Cuadrado rojo, imposible rosa*.

Para el Instituto Nacional de Bellas Artes es un honor presentar a una artista relevante dentro de la vanguardia artística contemporánea y proponer su obra como el interlocutor que represente a nuestro país en el diálogo estético que abre la Bienal de Venecia. Estamos seguros de que *Cuadrado rojo, imposible rosa*, montada en el Palazzo Rota Ivancich, estimulará, con su propuesta, la reflexión plural entre las naciones.

Con la participación de Melanie Smith, el INBA refrenda el compromiso institucional de procurar la presencia mexicana en los más importantes foros internacionales, apoyando y promoviendo actividades culturales en las que se manifieste la diversidad y el aliento del arte de México.

Teresa Vicencio
Directora General
Instituto Nacional de Bellas Artes

Agradecemos a las siguientes personas e instituciones por la ayuda que prestaron para hacer posible este proyecto:

Sarina Álvarez, Francis Alÿs, Salvador Arroyo, María Arroyo, Diana Beltrán, Michel Blancsubé, Patrick Charpenel, Agustín e Isabel Coppel, Mireya Escalante, Gerardo Estrada, Damian Fraser, Pilar García, Ernesto García Martínez, Daniel Garza Usabiaga, Myriam Garza, Luis Guerrero, Robert Hambleton, Sol Henaro, Roberto Hernández, Mateo Holmes, Doña Irina Ivancich Marchesi, Peter Kilchmann, Eugenio López, Rafael Lozano-Hemmer, Príamo Lozada †, Mauricio Maillé, Natalia Majluf, Teresa Margolles, Cuauhtémoc Medina, Fernanda Monterde, Enrique Olvera, Oliver y Mila Ortega Smith, Héctor Pacheco, Bárbara Perea, Paloma Porráz, Dolores Repetto, Araceli Reyes, Francisco Reyes Palma, Francisco Rivera, Mauricio Rodríguez, Roberto Rosolen, Carmen Ruiz, Micol Saleri, Patricia Sloane, Gerardo Suter, Mayte Tojim, Graciela de la Torre, Rodrigo Valero, Juan Carlos Verme, Alejandro Villagómez, Claudio X. González, Magdalena Zavala, Daniele Zoli.

Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Museo Universitario Arte Contemporáneo (Universidad Nacional Autónoma de México), Universidad Iberoamericana, Fundación CIAC, AC.



CUADRADO ROJO, IMPOSIBLE ROSA¹
MARCO Y AFECTO: DE LAS ALTERACIONES
DE LA MODERNIDAD

JOSÉ LUIS BARRIOS

¹ De manera deliberada, se altera el título de la exposición en español al invertir el orden de las palabras “rosa” e “imposible”, con el objetivo de puntualizar la metáfora de la noción de heterotopía en la obra de Melanie Smith.

PLANTEAMIENTO: DEL ROJO Y EL ROSA

Cuadrado rojo, imposible rosa es un enunciado y una provocación. Quizá es una provocación porque enuncia, pero también puede ser al contrario, es un enunciado porque provoca. En todo caso, el título de este “emplazamiento” del trabajo de Melanie Smith es una puesta al día de las lógicas y las estéticas de la vanguardia en el horizonte del fracaso de la globalización. Más allá de los sueños reaccionarios de la posmodernidad discursiva de los años ochenta y los noventa, incluso más allá de las utopías globalizadoras de las democracias liberales y sus discursos sobre la diferencia y la multiculturalidad, pareciera que existen ciertas condiciones que hacen imposible superar las categorías mismas de la modernidad. Si los cuadrados de Malevich fueron el intento revolucionario del arte de sustraerse a la función, a la utilidad y a la narración, a cambio de inscribir la “superficie” como lugar de la nada y hacer con ello de la abstracción geométrica una suerte de estructura formal de la revolución, esta operación emancipatoria pareciera que es una empresa imposible o al menos problemática a la hora en que se quiere *rosa*. Si los cuadrados rojo sobre blanco, negro sobre blanco y blanco sobre blanco son operaciones que hacen de la pintura el puro lugar de lo posible a partir de la carencia de determinación y de significación como aquello que enuncia el potencial revolucionario del arte, son superficies en las que el color primario o la ausencia o saturación de color enuncian la pureza, la nada. ¿Qué le pasa a la superficie con la impureza del rosa? Tal parece ser la pregunta y la provocación que plantea Melanie Smith.

Si en el suprematismo el espacio puro de la pintura enuncia la condición posible de la revolución como no-lugar o utopía, en cambio el *rosa* determina el lugar de lo imposible. ¿Se trata pues de cierta dialéctica de la modernidad, de la oposición entre lo posible y lo imposible? Si la modernidad es algo más que la pura ficción eurocéntrica de la relación

entre historia y utopía, si la modernidad es sobre todo la historia de una expansión colonialista, sin duda el cuadrado es algo más que lo posible y los colores algo más que su pureza. La modernidad significa también la pregunta por aquello que produce lugar, que marca un territorio, que dibuja una alteración o tal vez una deriva, la modernidad es también el desbordamiento del cuadrado mismo: ahí se cifra, *imposible rosa*.

Si algo introdujo el cuadrado de Malevich a la discusión del arte fue sin duda un colapso a la estructura tradicional de la relación entre mirada y superficie en la pintura. Contra el rectángulo, el cuadrado suponía al menos trastocar el dato espacial implícito en toda pintura: la relación mirada-paisaje, que no es otra cosa que la superficie donde la mirada perspectivista se coloca y que define lo pictórico mismo en la historia del arte. El cuadrado de Malevich encuadraba pero no significaba. Pero no sólo eso, el cuadrado suponía también destituir el marco como encuadre en la pintura. Así, el “enmarcamiento” del paisaje se ve trastocado por el cuadrado como superficie-posibilidad, lo posible como condición revolucionaria del arte. Para el suprematismo, la pintura pura no es una apuesta por el color, sino por la superficie como espacio del puro acontecimiento, como espacio utópico. Mas allá de la representación y la figuración, el color en el suprematismo de Malevich significa trazar el lugar de lo posible, el espacio utópico de la sociedad.

Este posible utópico Melanie propone leerlo desde su imposible heterotópico. Es decir desde *lo rosa* como ironía y paradoja, como operación de desmontaje o desmantelamiento del cuadrado y como crítica a la modernidad y sus derivas geopolíticas. El rosa aparece como el lugar imposible que expresa la búsqueda que esta artista ha realizado en su trabajo.

(DES)BORDAMIENTOS: CUADRADO ROJO, CAOS ROSA

Si algo ha definido el trabajo de Melanie Smith es cierta relectura de las categorías formales y estéticas de los movimientos de la vanguardia y la posvanguardia. Dicha relectura está estrechamente relacionada con cierta visión ampliada de la noción de modernidad que guarda una relación, tanto con lo que ésta significa en Latinoamérica y particularmente en México, como con la implicación que esto tiene en sus exploraciones plásticas como momento crítico a la estructura estético-política de la modernidad y la tardomodernidad. Sin duda, la referencia directa a Malevich es una clave de lectura del trabajo que esta artista ha realizado al menos desde su serie de fotografías, pinturas y videos de la megalópolis mexicana del D.F. *Ciudad espiral* (2002) y en instalaciones como *Orange Lush I* (1994). En estos y otros trabajos, Smith establece una estrategia compleja de desmantelamiento del marco a partir de juegos conceptuales de repetición y diferencia, por medio de los cuales su producción se desplaza de la pintura y la práctica escultórica hacia la imagen-movimiento como soporte material y potencia de “desmarcaje” del marco. En este sentido, el video no es un mero recurso técnico, sino una potencia donde la artista explora las condiciones de posibilidad espacio-temporales a partir de las cuales articular la dialéctica de lo imposible que evoca con la palabra “rosa”.

Pero ¿qué evoca el rosa? Sobre todo una intensidad impropia e impura para el arte, una suerte de campo afectivo en donde la superficie utópica, tan querida del suprematismo, se trastoca por una estridencia del color que inscribe un diferencial de la relación arte-vida, el que tiene que ver con la dialéctica del caos. El rosa no es pues un mero color, sino una paradoja y una ironía a partir de la cual Melanie Smith articula la oposición entre lo posible y lo imposible. Si la vanguardia, inscrita en el horizonte de la modernidad occidental, construyó su estética y su poética sobre la oposición entre civilización y barbarie en términos de historia, la tardomodernidad ampliada —o si se prefiere el capitalismo cultural— que explora Smith plantea una oposición entre utopía y caos

que pone en juego un registro diferenciado de las preguntas del arte: el que tiene que ver con la tensión político-social del afecto y su operación de simbolización.

Visto así, el rosa es un emplazamiento, un lugar de enunciación, en el que se configura la condición de lo imposible. En este sentido, si el cuadrado es calificado como rojo (campesina en dos dimensiones) para Malevich, el rosa es una sustracción del “futuro revolucionario”, es la disolución de la densidad a cambio de la estridencia de la intensidad que redefine la superficie plástica en función de emplazamientos geopolíticos y de despliegues históricos determinados.

El *Cuadrado rojo* se pintó en 1915, el rosa imposible no se ha pintado pero es una ocupación, donde se opera el sobrepasamiento de la utopía por el caos a la hora de pensar la modernidad desde su lugar heterotópico: América Latina. He aquí el gesto artístico de Melanie Smith que se emplaza y emplaza un imposible de forma. Si el rojo califica el cuadrado, el *imposible rosa* afirma algo que no tiene forma, algo que siendo intensidad no se abstrae sino que acontece, algo que tiene que ver con el intento de atrapar, y no lograrlo, el significante que habita detrás de los símbolos y los imaginarios de una modernidad que se escapa por sus costados.

Sin duda, el rosa imposible es como el final de la novela de Roberto Bolaño *Los detectives salvajes*. Si en la trama de esta narración los picto-caligramas significan algo: un mexicano friendo un huevo o un cuadrado que es una ventana porque hay un triángulo que es el pico de una estrella, el último dibujo punteado de un cuadrado no significa nada, no hay repuesta sino establecimiento de un lugar sin significado.² Como en Bolaño, para quien ese cuadrado anuncia un lugar de excepción, el imposible rosa significa, en Melanie Smith, una potencia, un afecto que desestabiliza y desmantela las utopías en sus heterotopías como afecciones estéticas del espacio.

MONTAJE Y DESMANTELAMIENTOS

El trabajo de Melanie Smith se ha desplazado de las prácticas plásticas hacia el trabajo con técnicas relacionadas con la imagen-movimiento, particularmente el video.³ Este desplazamiento está relacionado, al menos desde mi perspectiva, con una doble consideración: el uso de este medio como estrategia de desmantelamiento de la representación y con la apropiación y transformación de una tecnología de la mirada que le permite explorar de manera más puntual la relación entre afecto, representación y desbordamiento. Sin duda, en sus videos, el motivo del sobrepasamiento del marco se hace patente de nuevo, sin embargo no se trata de un mero desplazamiento del motivo “marco”, sino de la problematización que se desprende del encuadre cinematográfico. Éste aparece como una condición de posibilidad a partir de la cual explorar registros distintos de la relación entre utopía y caos. El punto más evidente de este desplazamiento se relaciona con la temporalidad de este tipo de trabajos. Si bien es cierto que en videos anteriores la artista ya experimentaba sobre el potencial del juego plástico que se produce por la dialéctica entre encuadre y toma fija (*Parres I*, 2004), en sus últimas producciones la imagen tiene un carácter más “cinematográfico”, sin que eso signifique una cancelación de lo plástico. En un juego complejo de relaciones entre encuadre geométrico y tomas de duración, las piezas producidas durante 2010 *Estadio Azteca. Proeza maleable, Xilitla* y *Bulto* continúan las investigaciones de Smith respecto a las relaciones entre afecto y representación. El uso de la imagen-movimiento define un nuevo carácter estético relacionado con el despliegue temporal de lo que aparece como campo de intensidades plásticas en otros trabajos.

En su nivel estructural algo comparten estas tres piezas de video: el encuadre geométrico como superficie intensiva de afecto. (Desde luego, las afecciones de cada una de ellas es distinta y activan registros diferenciados de significación artística, política y

^[2] Véase mi ensayo: “El caligrama o la formalización imposible de la modernidad. A propósito de Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. Inédito, 2011.

^[3] Melanie Smith ha realizado los trabajos producidos en soportes video cinematográficos en coautoría con Rafael Ortega.

social, algo sobre lo que volveré más adelante.) Entiendo por encuadre geométrico el tipo de imagen visual en el que la presencia de objetos, personas y acciones está definida por el emplazamiento de la cámara como “marco” de representación. Aquí la cámara determina los movimientos, los planos de presencia y profundidad. No son los objetos (encuadre físico) los que definen la pauta de movimiento, emplazamiento y toma, sino el encuadre fijo o móvil de la toma el que da lugar a las acciones y las presencias. Entender el uso de este recurso supone adentrarnos en la condición estética y formal a partir de la cual Melanie Smith lleva a cabo sus operaciones de desmantelamiento de lo imaginario, lo espectral y de la (com)pulsión en cada una las piezas que conforman el proyecto *Cuadrado rojo, imposible rosa*.

A pesar de la aparente diferencia entre *Estadio Azteca*, *Bulto* y *Xilitla*, si atendemos la estructura video cinematográfica de las tres, de inmediato veremos que en ellas el encuadre es geométrico, en alguna medida éste hace las veces de “marco” en el sentido pictórico: hay planos de presencia donde acción e imagen coinciden. Pero entonces, ¿por qué hablar de desbordamiento? Porque al encuadre geométrico se suman el montaje y la edición como temporalidad de la imagen y los fuera de campos sonoros como afectaciones a los encuadres.

En *Estadio Azteca* la relación entre toma y montaje es directamente proporcional; entre el plano de presencia de la imagen, el tiempo de la toma y el ritmo del montaje hay una correspondencia que define una “trama afectiva” en términos de duración, densificación y distensión de la imagen. Acaso por ello, entre las tomas largas y en blanco y negro, o las tomas de espacios vacíos del principio del video y el cambio de velocidad en el momento en que los estudiantes mueven los cartones que dibujan las imágenes, se opera una dialéctica intensiva fundada en la correspondencia entre toma y montaje, una dialéctica que pone en conflicto el afecto social con el orden simbólico implicado en las imágenes.

Como contraparte a esta lógica de la toma/montaje, los videos de *Xilitla* y *Bulto* son operaciones de distensión temporal en el plano y de él. Si bien el encuadre en ambas piezas sigue siendo geométrico, es la duración de la toma la que define la lógica de sus montajes. Los planos casi fijos o los *travellings* son duración y no acción. Es fundamental tener en cuenta estos elementos porque en buena medida determinan el desplazamiento del afecto y el sentido en estos trabajos, ya no a la mera narración, sino a los campos de intensidad temporal como tesitura estética donde se inscriben los lugares y los signos. A esto habría que añadir los fueros de campo sonoros que en ambas piezas desempeñan un papel fundamental: son elementos que desmontan la inmediatez de los referentes históricos, culturales y sociales. En *Xilitla*,⁴ tan sólo escuchar el ruido de los apagadores al bajar la luz es una operación de extrañamiento de la imagen que muestra la estructura moderna de la “fantasía” romántica y surrealista con la que se construye ese lugar. En sentido inverso sucede lo mismo en *Bulto*, cuando en un fuera de campo sonoro se escucha una voz en la radio que habla sobre las condiciones legales que definen el otorgamiento de un poder a otra persona —algo que en el contexto de la pieza funciona como una ironía a la figura misma del contrato como fundamento del Estado y lo político en las sociedades subdesarrolladas—, o con los cambios de significado de la situación en función de los *travellings* que hace sobre espacios de coexistencia anacrónica en un mismo encuadre, como el de un restaurante y unas ruinas prehispánicas que coexisten en el mismo espacio real. Es claro pues que en estas piezas los desbordamientos tienen que ver con estos fuera de campos y el cambio semántico del encuadre y los planos cinematográficos. Sin embargo, existe una diferencia en la función que éstos tienen en cada una de las piezas. Mientras que en *Xilitla*, la utilización de estos recursos es un extrañamiento que muestra el engaño, o si se prefiere el



sueño “moderno”, sobre el que se construye ese paisaje onírico; en *Bulto*, el uso de tales recursos produce un distanciamiento por medio de la ironía y la reducción al absurdo construido sobre la incoherencia entre texto e imagen y sobre el establecimiento de juegos anacrónicos de significación visual. Acaso por ello, el emplazamiento múltiple de esta pieza en el Palazzo Rota Ivancich en Venecia, se hace mediante la selección de escenas que activan la espacialización o carácter “escultórico”, natural al *Bulto*, como gesto performativo de intervención en registros históricos y culturales diversos, lo que convierte el anacronismo en *anatopía*, es decir en un agenciamiento en el espacio de diversos referentes que funcionan como intervenciones estético-políticas de un lugar sobre otro. Se trata de una intromisión compulsiva del afecto como dislocación política (sobre ello volveré más adelante).

En todo caso, aquí importa llamar la atención sobre el funcionamiento de estos elementos estructurales en estas piezas como operaciones de enunciación estética y sintáctica, por medio de las cuales Melanie Smith replantea su reflexión sobre el marco/ encuadre, pero sobre todo establece las condiciones de posibilidad artística para desplazar su discusión sobre el marco hacia una operación política de desmantelamiento de las categorías, los símbolos y los imaginarios de la modernidad que operan hasta nuestros días.

AFECTOS Y CRÍTICA DE LA MODERNIDAD

¿Qué significa pues *desmantelar* una vez que hemos planteado las condiciones estético-estructurales en los trabajos de Melanie Smith? Al menos dos cosas: una operación de distanciamiento que permite desnudar las utopías del arte, y una operación por la cual la artista reconduce el orden imaginario —que ha producido la modernidad y su desarrollo en la actualidad— al territorio de los afectos para mostrar la dialéctica entre lo posible y lo imposible como producción de heterotopías.

La operación de distanciamiento que se lleva a cabo en cada una de las piezas abre tres registros distintos de desmantelamiento: el de lo imaginario-simbólico (*Estadio Azteca*), el de lo pulsional/compulsional (*Bulto*) y el de lo espectral (*Xilitla*).

Al apelar a una compleja red simbólica de significaciones y significantes, *Estadio Azteca* es una activación de la relación entre caos y modernidad. En esta pieza, Melanie establece juegos de anacronismos simbólicos, afectos y afectaciones de masa social y emblemas de la modernidad y la contemporaneidad. El emplazamiento de la acción se lleva a cabo en uno de los sitios con mayor significado simbólico-social de la cultura mexicana. El Estadio Azteca es una suerte de arquitectura mitológica donde se dan cita las expectativas del deseo colectivo, siempre irrealizable, del triunfo de la selección nacional de fútbol —habría que tener presente que este “coloso” se construyó en 1962 con la perspectiva de ser la sede principal del campeonato mundial de fútbol 1970—, con la monumentalidad propia de la tradición modernista de la arquitectura mexicana y los símbolos de la sociedad del espectáculo contemporánea. En este emplazamiento arquitectónico-simbólico, Smith lleva al límite la dialéctica de la modernidad al retomar la tradición de la disciplina: por un lado, la nazi que se desplegaba en las coreografías militares de Leni Riefenstahl y, por el otro, en las tablas dibujadas en los años setenta en los estadios deportivos coreanos, para reinscribirlas en la ejecución realizada por estudiantes de escuelas públicas de educación técnica y secundaria del Estado mexicano. La masa aparece, pero con la diferencia que ésta funciona en términos de caos y no de orden. Esta “materia” de trabajo es el soporte sobre el que se despliega la red simbólica del video: el *Angelus novus* de Paul Klee, el *Cuadrado rojo* de Malevich, la imagen de la patria que fuera la portada de los libros oficiales de educación del gobierno mexicano, fotografías del imaginario popular del cine nacional, etc. Todas éstas son articuladas en

⁴ Para su presentación en Venecia, Melanie Smith operó un desmontaje de la versión original de *Xilitla* en función de la contextualización del video en el Palazzo Rota Ivancich, lo que dio como resultado, una versión diferente de la pieza, de ahí el nombre *Xilitla: desmontaje 1*.

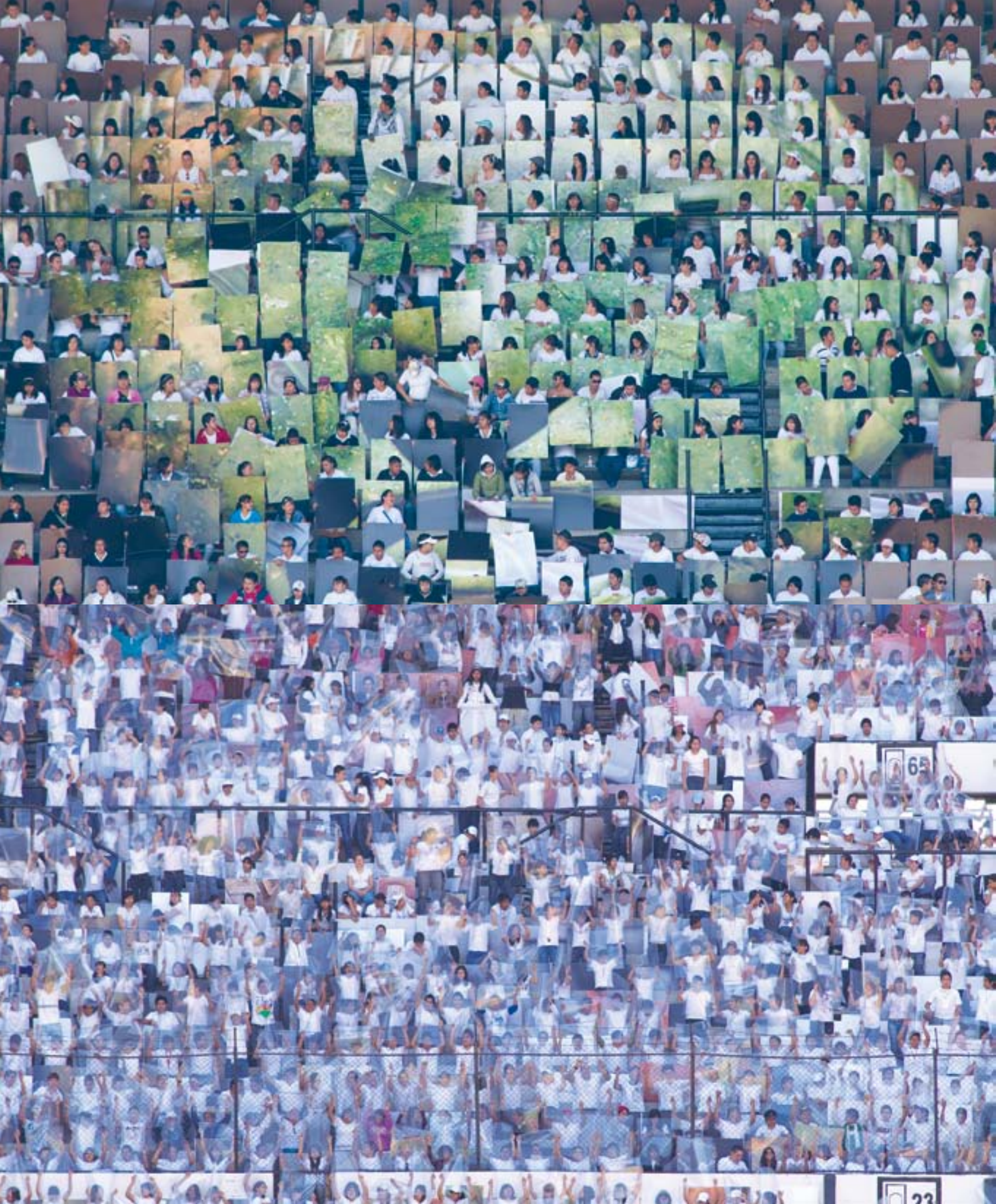
función de una violencia estructural de la masa que transfigura dicha red simbólica en una afectación estética delirante. Aquí, la mirada del Ángel de las catástrofes de la historia, como lo propusiera Benjamin, entra en tensión dialéctica con la utopía revolucionaria del *Cuadrado rojo* de Malevich, a través del conflicto entre imaginario-simbólico y afecto social que hace estallar el rojo suprematista del sueño utópico en el rosa delirante del caos o el imposible heterotópico. Se trata de la otra cara de la modernidad: el caos como afectación que emplaza una intensidad anárquica de los cuerpos expulsados/excluidos de la historia, ya no la muerte sino la imposibilidad política de los sujetos y el puro afecto como desbordamiento que convierte en delirantes los símbolos. El delirio es un colapso entre lo imaginario y lo simbólico que hace que lo imaginario aparezca como real. En esta pieza, el delirio aparece en la furia de los cuerpos, esos otros que en su violencia muestran la falacia de la modernidad conduciendo al caos los símbolos en los que aquélla dibujaba su realización.

El otro lugar de este desmantelamiento se activa como compulsión en *Bulto*. La compulsión, para el psicoanálisis, es un afecto que nace de una representación reprimida que se adhiere a otras representaciones. La aparición de estas representaciones siempre interviene en el campo de significación del sujeto, pero no se pueden ni suprimir ni comprender. Pero además, el sujeto, de acuerdo con Freud, es consciente de lo *bizarre* de este modo de significación. Aquí importa llamar la atención sobre la idea de adherencia: *Bulto* es una “pulsión compulsiva”, es decir una masa afectiva que se adhiere a distintos órdenes simbólicos para estorbar, interrumpir, pero sobre todo entorpecer el flujo y la red de significaciones de diversos registros históricos, políticos, sociales y económicos, y con ello reducir al absurdo el funcionamiento de los mismos. Lejos de ser una forclusión de lo simbólico, el bulto es un filo esquizo del lenguaje que en su obsesividad desmantela la pretensión de eficacia de lo simbólico. La reiteración como obsesión produce una fractura de los campos semánticos, a la manera de la repetición de un motivo como lo haría el autista. En *Bulto*, la torpeza no es más que la expresión de una repetición como adherencia afectiva en la que los regímenes simbólicos son trastocados. Esta “adherencia” se sostiene estéticamente sobre dos elementos: la toma-duración, fija o en *travelling*, y el montaje como anacronismo que soporta el desplazamiento de las redes de significación de lo simbólico. La duración de las secuencias estructura la percepción como subconsciente, es decir abre cierta condición onírica en la imagen que permite que la adherencia sea “verosímil” y que los cambios de plano de significación guarden la misma intensidad afectiva a pesar de la diversidad de situaciones en las que el Bulto se coloca. El montaje, por su parte, es un anacronismo estructural a partir del cual se operan los desplazamientos de tiempo y situación de la imagen. La estructura dialéctica del montaje permite los cambios de planos de significación; así, el viaje del *Bulto* por distintos lugares de la ciudad de Lima, en Perú, causa también afectaciones de distintos órdenes simbólicos: el de la memoria y la historia, el de lo político, lo comercial y hasta el de lo social. Es el montaje el que permite el emplazamiento de estas escenas como espaciamientos en el lugar y con ello conducir la compulsión a otras formas de adherencia, que en el caso de su emplazamiento veneciano radicaliza la condición doble de lo imposible y lo in-significante como obstrucción política a las redes simbólicas de la historia y la cultura, algo que de manera indirecta establece una relación entre “modernidades” y ruinas. En todas estas intervenciones u obstrucciones, la adherencia de la pulsión bulto se convierte en la compulsión del personaje *Bulto*. A la manera de un carácter “tragicómico” inglés, *Bulto* es una masa de afecto sin representación que disloca, por medio de la risa y la compasión, los emplazamientos heterotópicos de la modernidad: un banco, la mercancía, el pasado y los monumentos, pero también los emplazamientos históricos patrimoniales del imaginario occidental, mostrando que una ruina también puede ser un deshecho.

Si la (com)pulsión trabaja por adherencia del afecto a representaciones, la melancolía opera por la imposibilidad de colocar el deseo en ningún objeto. En la melancolía, el afecto es siempre más potente que el objeto en el que se deposita. Acaso por ello, el sujeto no encuentra satisfacción en ningún objeto y todo objeto le aparece como la huella o el halo de una pérdida. Si la imagen del sujeto melancólico es Hamlet, lo que produce su “humor” es apenas un objeto, o si se prefiere un objeto que se escapa, se evade, se borra. Para Hamlet, el objeto es un fantasma. El fantasma tiene algo de bidimensional o al menos cuando aparece sabemos que no es real o que su condición de aparecer es la de un reflejo. En este sentido es fácil pensar que el espacio donde el espectro habita es el de la superficie reflejante o, para decirlo pronto, es el espejo. Inscrito como elemento unificador de la trama y momento de extrañamiento en la pieza *Xilitla*, Melanie Smith hace del espejo la superficie donde la ruina de lo inacabado, concebida como arquitectura surreal en el proyecto de Edward James, es devuelta al afecto melancólico para producir la dimensión espectral de esa ruina. En esta pieza, Smith opera una relación compleja entre poéticas e imaginarios del exotismo y la exuberancia del “trópico”, con sus estrategias de desmantelamiento de la mirada colonial; esa mirada que inventó la exuberancia onírica del paisaje. Si *Xilitla* es la pantalla sobre la que James proyecta su imaginario, el espejo que transita por esta arquitectura en la película de Melanie Smith, al tiempo que reactiva el afecto melancólico con el que el surrealismo producía su mirada sobre el paisaje, es una cita al uso de este elemento por parte de Smithson. A diferencia del artista norteamericano, que explora las condiciones del engaño e ilusión como producción del arte, el recurso del espejo es una paráfrasis a partir de la cual Melanie Smith dialoga con Smithson. *Xilitla* es un juego de triples reflejos oníricos y críticos en el que, por una parte, el sueño sabe que está soñando cuando sueña y, por la otra, este sueño se fractura al romperse el espejo y con ello desmantela el “marco” como límite y marca el despertar de ese sueño. Un juego de “desmarcaje” que se activa de igual forma por el fuera de campo sonoro. En algún punto de su duración, la imagen es arrancada de su condición onírica al hacer evidente el sonido de los apagadores de luz que producen la ambientación y la atmósfera de ese espacio. Se trata de estrategias de distanciamiento por medio de las cuales Melanie Smith desmonta la mirada moderna, que hace del paisaje exótico pantalla e imagen donde proyecta su deseo, produce su utopía. En suma, se trata de un juego crítico sobre el reflejo como pliegue que permite mostrar el mecanismo de la mirada que hace de la naturaleza un *paisaje onírico de la modernidad*.

Delirio, compulsión y melancolía son los tres afectos que Melanie explora en estos trabajos. A través de ellos la artista opera un desmontaje de las poéticas y estéticas sobre las que se fundan las utopías del arte del siglo xx. Pero no sólo eso, al hacerlo, reinscribe un problema que parecía superado por los discursos y las prácticas del arte contemporáneo: la pregunta por la realización histórica y política de las distintas estrategias de modernización una vez que las utopías de la globalización han fracasado. Una pregunta que cobra sentido en función del lugar desde donde es formulada: Latinoamérica y México como heterotopías propias de la modernidad. Melanie Smith aquí propone el arte como emplazamiento estético político en el que se opera una crítica a las formas ampliadas de la modernidad tardocapitalista. *Cuadrado rojo*... aparece como la producción de una superficie indeterminada donde habitan los espectros y los afectos de la modernidad. Nunca sabremos bien a bien si el rosa es imposible como color o como cuadrado, pero estamos ciertos que (in)define una superficie, la que tiene que ver con un campo de afectación estética y como potencia vital, donde se juegan las formas históricas actuales de la modernidad como pura alteración geopolítica.





THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

La historia de todos las épocas y lugares no es más que lo imposible y lo improbable; lo que debimos decir era imposible, si no lo vimos siempre ante nuestros ojos.

WILLIAM BLAKE

Estadio Azteca. Proeza maleable (2010) de Melanie Smith con Rafael Ortega, es una de esas obras de arte que resuenan largo tiempo sin encontrar sosiego. Se trata de una obra que se tensa en sí misma, como una imagen dialéctica, para mostrar la promesa y el fallo de la revolución, de sus marcos y sus formas de representación.

La grandeza de esta proeza, la formación de mosaicos para crear imágenes caleidoscópicas a partir de tablas gimnásticas realizadas en el Estadio Azteca de la ciudad de México en 2010, año de la celebración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución mexicana, no radica en su monumentalidad ni en la complejidad de su producción, sino en la manera en que la obra activa la posibilidad de explorar la fractura ideológica en el desbordamiento de la imagen como puro afecto.

La investigación de Smith sobre los límites tanto de la pintura como de la representación, en tanto que marco en el que lo sensible es aprehendido bajo una serie de configuraciones, es una de las constantes en su obra. Su investigación explora las formas de desplazamiento y desbordamiento donde el marco siempre puede expandirse y moverse.

Esta pregunta sobre el modo de desplazar el marco para poder trabajar con su vulnerabilidad y hacer de este rompimiento parte de su definición cobra radicalidad en las nuevas intervenciones de Smith, en las que la pregunta sobre la imagen no se puede pensar sin su relación con la historia. Lo que su obra interroga no sólo es el carácter eminentemente histórico de la imagen sino cómo las experiencias históricas se obtienen por la imagen y cómo, a su vez, las imágenes están cargadas de afecto, potencias sensibles que ya no refieren a un sentimiento o a una simple afección, sino a bloques de sensaciones que operan más allá de las representaciones y desquician el ordenamiento de los cuerpos.

I.

Estadio Azteca. Proeza maleable (2010) se constituye de la construcción masiva de imágenes con una carga revolucionaria. Ya sea con la aspiración suprematista de revolucionar la pintura al representar la revolución sin ninguna figuración, *Cuadrado rojo*. *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones* de Malevich, o en la síntesis figurativa de la Revolución mexicana en la producción de imaginarios culturales, como lo es *La Madre Patria* de Jorge González Camarena —ilustración que protagonizó las portadas de los libros de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de 1962 a 1972—, las imágenes que intentan construir estas tablas gimnásticas significan, más allá de una historia, una experiencia histórica: el paso de la máscara de Xipetótec a la del Santo; la puesta en escena para la creación del *Nacimiento del pulque* a un cromó donde una llanta se convierte en un calendario “azteca” bajo el resguardo de unos gigantes, mientras el ángel, el de la columna de la Independencia, los mira como llamando al progreso; del mapa de la división política de la nación, que bien podría llamarse blanco sobre negro, a la pura transparencia que se agita para dejar aparecer a los cuerpos de esa nación fragmentada y disuelta.

Estas imágenes, si bien operan como símbolos históricos de la(s) revolución(es), también marcan una experiencia histórica muy específica: la de modernidad, ese proyecto en el que, como quiere señalar el ángel de la historia de Walter Benjamin, “lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar”.¹

Smith y Ortega en sus últimos trabajos, *Xilitla* y *Bulto*, revisan las tensiones formales y sensibles que se cruzan en estas modernidades inacabadas que se desarrollan no sólo en México, sino en toda América Latina, modernidades “fallidas” que han operado como espacios disjuntos de mimesis, copia y ensayo para una construcción epistemológica y política basada en la imposición del marco de la modernidad europea: el progreso. Estas modernidades impuestas bajo las formas de la mimesis y el ensayo configuran espacios de delirio.² Este delirio tiene tanto una naturaleza política como psíquica. En ambos casos, tiene una dimensión tanto paranoica como esquizofrénica. Por esta estructura dual, el delirio se manifiesta algunas veces por medio de la producción y la sobrecodificación de miedos y fantasías que se graban en las estructuras sociales.

Las formaciones psíquicas, como formula Deleuze, no son pasajes de vida sino estados en los que se cae cuando un proceso es interrumpido. En la imposición de una universalidad, los procesos de dominación cancelan aquellos otros espaciales y temporales de los pueblos, las razas y las tribus. Estas categorías des-marcadas del discurso psicoanalítico operan como desplazamientos estéticos y políticos para pensar aquello que queda reprimido y forcluido y que, sin embargo, o más bien por ello mismo, sigue manifestándose. Smith se instala en el delirio para explorar la condición latinoamericana de la modernidad, para revisar sus formas y sus trayectorias, para intervenir en los imaginarios y trabajar con aquello que se niega a permanecer oculto.

Estadio Azteca trabaja en el delirio nacionalista, en el imaginario que constituyó un Estado posrevolucionario y asumió que habíamos conquistado la historia; que decidió que para encarar el progreso era necesario nunca mirar atrás, construir de la ruina un monumento y borrar, con la representación mítica de las civilizaciones pasadas, a todos aquellos que quedaban fuera del proyecto de modernización.

En el caso de *Estadio Azteca*, el delirio enmarca la construcción de la imagen desde el modo de producción de la ideología sólo para desmarcarlo, para subvertir el marco de la representación y afirmar que el aparato no presenta la realidad sino que la produce.

¹ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tesis IX, edición y traducción de Bolívar Echeverría disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

² “...el delirio no es un asunto de padre-madre: no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y no frecuente la historia universal. Todo delirio es histórico-mundial, ‘desplazamiento de razas y de continentes’. [...] El delirio es una enfermedad, la enfermedad por excelencia, cada vez que se erige una raza predominantemente pura y dominante. Pero es la medida de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que no deja de agitarse bajo las dominaciones, de resistir a todo lo que aplasta y aprisiona, y de grabarse en relieve en la literatura como proceso.” Gilles DELEUZE, *La literatura y la vida*, trad. de Silvio Mattoni, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1994, p. 18.





³ Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, p. 73.

⁴ La existencia de una versión de esta pieza completamente a cargo de Televisa, uno de los patrocinadores de este proyecto, permite ver el reverso perverso de la técnica como marco de la historia. *Estadio Azteca. Proeza maleable II* muestra cómo el montaje es una herramienta ideológica. La caótica creación de mosaicos no logra sostener la imagen, la confunde y cada instantánea parece a punto de disolverse en la ingobernabilidad, pero el montaje realizado por la empresa logra subvertir este caos con un montaje en el que la música y los efectos especiales determinan una narrativa épica. Es un momento de fiesta, donde la revolución se disfraza de evento deportivo, en el que Televisa afirma violentamente el carácter del montaje como ideología y el de la imagen como espectáculo.

II.

Con *Estadio Azteca. Proeza maleable* (2010) Smith y Ortega se sitúan en el nudo de la producción capitalista-nacionalista que marcó el siglo xx y que no parece haber cambiando en el xxi, es decir, en el punto exacto donde la relación entre el disciplinamiento de cuerpos, los espectáculos de masas y los dispositivos técnicos se entretejen para crear, en una única maquina, una forma de dominación civilizatoria en la que la técnica está al servicio de la política para producir sujetos y movilizaciones en masa que perpetúan el dispositivo de dominación.

Benjamin, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ya establece el problema al que nos enfrentamos. La política al servirse del aparato no sólo re-produce una representación del hombre sino que produce a éste desde la propia estructura de enajenación:

Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición [*Erscheinung*] en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen [*Bild*] espectacular se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a dónde se la transporta? Ante la masa.³

Sin embargo, y de ahí la profunda subversión que opera en *Estadio Azteca. Proeza maleable* (2010) los individuos que conforman esta intervención son ingobernables y boicotean cualquier posibilidad de enmarcar esta operación como espectáculo en el que la masa pueda encontrar su forma de representación en la cual enajenarse.

Es claro que las tablas gimnásticas son parte de un vocabulario para demostrar el poder, que utiliza esta gramática como ordenamiento social para una dominación político-militar. El espectáculo de cuerpos realiza una función cultural y ritual en la que se incita una activación mística de una épica narrativa que propaga el entusiasmo, constatando el poder del Estado, y mitificando la idea de la masa. Es esta enajenación la que elimina a los individuos en la cara, enmarcada y presentada por los aparatos, de la masa sobre sí misma.

Las tablas gimnásticas, en términos generales, buscan estetizar este control de cuerpos y provocar en el espectador el sentimiento de lo sublime, ese tipo de monumentalidad que nos acerca a lo monstruoso, para provocar a la vez terror que deseo.

Sin embargo, en las tablas de *Estadio Azteca* el marco no se centra en los momentos de control sino en los de caos. Aquí lo único que hay es una serie de individuos que manifiestan la imposibilidad de la organización y del control. El montaje que realiza Smith con Ortega logra suprimir la lógica del aparato para abrir el paso al afecto que provoca la disolución del marco ideológico y del espectáculo.⁴ Y la sensación es de devastación.

Esta operación maleable cambia el registro de la imagen al desmarcar la representación entre imagen e historia con cuerpos ingobernables que boicotean, con toda determinación, el funcionamiento de la máquina disciplinaria. Los sujetos que conformaron la acción de esta intervención son el residuo de la descomposición de un tejido social, que si bien no asume más el poder disciplinario de la escuela (los participantes son alumnos del sistema medio superior de la SEP y del Centro Tecnológico Industrial y de Servicios) ni la autoridad de los artistas, tampoco logra subvertir la lógica de las formas de control. La formalización de *Estadio Azteca* oscila entre el orden y el caos y los intervalos en ellos: espacios de desidia, de *desmadre*, en los que uno se pregunta si, en verdad, ahí podrá estar la pequeña puerta por la que entrará la revolución.

Si bien se ha pensado que el *desmadre*, como categoría nacional que intenta identificar el carácter del mexicano en una especie de apología nacionalista,⁵ puede ser una herramienta de resistencia para poder subvertir los sistemas de disciplinamiento, éste es, en realidad, una de las apropiaciones del propio sistema social de dominación para contener el malestar.

Como afirma Achille Mbembe en su análisis de la estética de la vulgaridad en su libro *On the Postcolony*,⁶ el *Homo ludens* es una forma típica en las estructuras de dominación. El problema de si el humor en espacios poscoloniales es una expresión de resistencia o si es una forma de oposición u hostilidad frente a la autoridad carece de importancia. Lo importante radica en que en este proceso, que no incrementa ni la profundidad de sometimiento, la subordinación o el nivel de resistencia, se escapa el empoderamiento tanto del disciplinado como del que disciplina. En este puro estado de caos, el régimen se mantiene en su propio fracaso, continuación de una temporalidad del ensayo en el que el desmadre busca que pase el tiempo, pero que no logra nunca colapsarlo.

III.

Si bien esta obra no intenta ser metáfora ni representación de la condición de un Estado fallido, es inevitable que la obra nos interrogue, una vez destruido el relato mítico revolucionario, sobre las condiciones de posibilidad de una revolución.

Las revoluciones son el desgarramiento del marco, eventos que desquician las condiciones de temporalidad y espacialidad establecidas, donde, por lo tanto, no hay condiciones de posibilidad sino puro acontecimiento. La revolución se resiste al pensamiento y lo hace porque no hay marco para aprehenderla. El afecto que desborda borra cualquier límite y la espontaneidad se convierte en la mayor fuerza de movilización.

Mucho se ha escrito sobre la sorpresa de las recientes movilizaciones en África del Norte y Oriente Próximo. Su imposibilidad ha sido su mayor fuerza y su propagación la mayor demostración del contagio del devenir revolucionario. En este caso, no es seguro que estos levantamientos conquisten una revolución o que la revolución no les sea robada —no debemos olvidar nunca que la revolución llama también al terror y a la contra-revolución—, pero lo que sí podemos afirmar es que estos procesos han abierto la posibilidad de pensar, más allá de las revoluciones como acciones programáticas, en agenciamientos revolucionarios.

Las grandes revoluciones como encadenamientos de causa-efecto son un mito, una producción narrativa que busca consolidar una idea de progreso. Este ordenamiento de cuerpos y de signos fija sentidos en una narrativa épica que borra la inconmensurabilidad de los procesos; que oculta los cuerpos desaparecidos y las ruinas de los proyectos que se torcieron y fracasaron. Porque habrá que tener la honestidad de afirmar, aun cuando esto suponga tambalear la estructura teológica y teleológica que opera en toda ensoñación revolucionaria utópica, que las revoluciones, al situarse en una lógica de acción-reacción basadas en una continuidad y homogeneidad temporal, siempre fracasan:

¿Quién ha creído en algún momento que una revolución acaba bien? ¿Quién?, ¿quién? Han dicho: vean a los ingleses, por lo menos se ahorran hacer revoluciones. Eso es absolutamente falso, pero en la actualidad vivimos una mistificación enorme.⁷

Aquí no buscamos afirmar la imposibilidad de la revolución, sino simplemente apuntar que el momento en que la revolución se instituye para dar paso a la constitución propiamente estatal, el proceso revolucionario puede quedar violentamente subsumido a un programa que intenta crear un nuevo orden que dé sentido y cauce a las fuerzas que los procesos abrieron, desataron, invocaron. La violencia con la que se subsume las fuerzas, agenciamientos, afectos y deseos que se generan durante un proceso revolucionario a

⁵ Como afirma Roger Bartra en el análisis sobre la construcción de lo mexicano en *La jaula de la melancolía*: “Los estudios sobre ‘lo mexicano’ constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de las redes imaginarias de poder, que definen *las formas de la subjetividad* socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los *sujetos* de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada que ‘no es sólo un lugar de creatividad y de liberación sino de subyugación y emprisionamiento’. Así, la cultura política hegemónica ha creado sujetos particulares y los ha ligado a varios arquetipos de la extensión universal.” Roger BARTRA, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1986, pp. 14 y 15.

⁶ Achille MBEMBE, *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press, 2001.

⁷ *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (dir. Pierre-André Boutang), entrevistas con Claire Parnet, París, Éditions Montparnasse, 1996; en respuesta a la palabra “izquierda” (*gauche*). Deleuze continúa: “Después el fracaso, todas las revoluciones fracasan, todo el mundo lo sabe pero finge redescubrirlo ahora, ¡hace falta ser imbécil! Todo el mundo se llama a ello, se trata de revisionismo actual. Hay un Furet que descubre que la Revolución francesa no estuvo tan bien como parecía, muy bien, de acuerdo, fracasó. ¡Todo el mundo lo sabe! La Revolución francesa





condujo a Napoleón. Se hacen tales descubrimientos que al menos no resultan muy conmovedores por su novedad. La revolución inglesa condujo a Cromwell, la revolución estadounidense, ¿a qué condujo? A algo peor...”
 Parnet: “Llevó al liberalismo...”
 Deleuze: “¡Qué sé yo!, condujo a Reagan. Lo que no me parece nada mejor. De ese modo se entra en un estado enorme de confusión, que las revoluciones se frustren, que salgan mal no ha hecho que la gente no se haga revolucionaria.”

⁸ “The revolution will not be televised” es el canto contracultural con el que Gil Scott-Heron afirmó el papel revolucionario del “Black Power”. Este movimiento es, sin duda, uno de los momentos clave del tipo de revoluciones que, desde las movilizaciones moleculares y subjetivas, lograron generar un cambio social y jurídico de gran escala. Véase Gil SCOTT-HERON, “The revolution will not be televised”, en *Small talk at 125th and Lennox*, RCA, 1970.

⁹ Cfr. Walter BENJAMIN, “Sobre el concepto de historia”, Tesis VI, edición y traducción de Bolívar Echeverría disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

un proyecto unitario siempre pasa factura, produce el delirio que mantiene el pasado en una constante tensión con la historia. Lo que siempre habrá que temer no es a la revolución como tal sino a su institución, es decir, al momento en que se establece un proyecto homogéneo que no puede incorporar las diferentes demandas y los diferentes deseos en un único sistema. Las revoluciones se traicionan y eso no debería significar que busquemos consuelo en la “resistencia” del desmadre, que finalmente sólo mantiene este tiempo del ensayo, sino llevarnos a la búsqueda de nuevos procesos que no se programen en la “Revolución” sino en el hacerse revolucionario.

“The revolution will not be televised”,⁸ eslogan que se repite una y otra vez en *Estadio Azteca*, nos da la clave para pensar más allá del marco de la representación que se produce con el sistema de aparatos pues, no debemos engañarnos, el hecho de que en la actualidad las revoluciones se hagan *en* la televisión y *para* la televisión, cosa que viene sucediendo desde la caída del régimen de Nicolae Ceaucescu hasta nuestros días, no implica su condición de posibilidad sino su momento de representación y formalización. Su posibilidad, por paradójico que sea, radica, más bien, en su imposibilidad.

Estadio Azteca advierte que la revolución no será televisada y, así, activa la destrucción de toda épica, disuelve la promesa de satisfacción del espectáculo en la melancolía. La obra de Smith con Ortega no ofrece sosiego, sino una lectura devastadora sobre la historia de las revoluciones. Muestra la promesa y el fallo en una imagen desmontando tanto el sistema de ideología como la promesa emancipatoria.

Hoy, pensar en las revoluciones no debe significar, como nos dice Walter Benjamin sobre la historia, fijarlas como verdaderamente han sido, sino que significa adueñarnos de un recuerdo tal y como éste relampaguea en un instante de peligro. El peligro está en transformar la celebración de la revolución en afirmación del régimen, en dogma, en institución que sólo sirve para legitimar una soberanía que nace de los propios muertos que no han cesado de acumularse y, como ya sabemos, “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.⁹

Trabajar revolucionariamente hoy puede significar desbordar el marco, asumir su rompimiento como inherente a él y buscar en cada momento su posible desplazamiento; trabajar en lo imposible y saturar cada representación de un afecto desbordante para invocar lo improbable. *Estadio Azteca. Proeza maleable* (2010) desmarca la celebración de la revolución del marco teleológico para apuntar hacia la imposibilidad de la formalización de la historia en una imagen. La imagen aquí restaura la experiencia histórica para invocar las posibilidades revolucionarias, para desmarcar el marco y hacer de lo imposible lo posible.



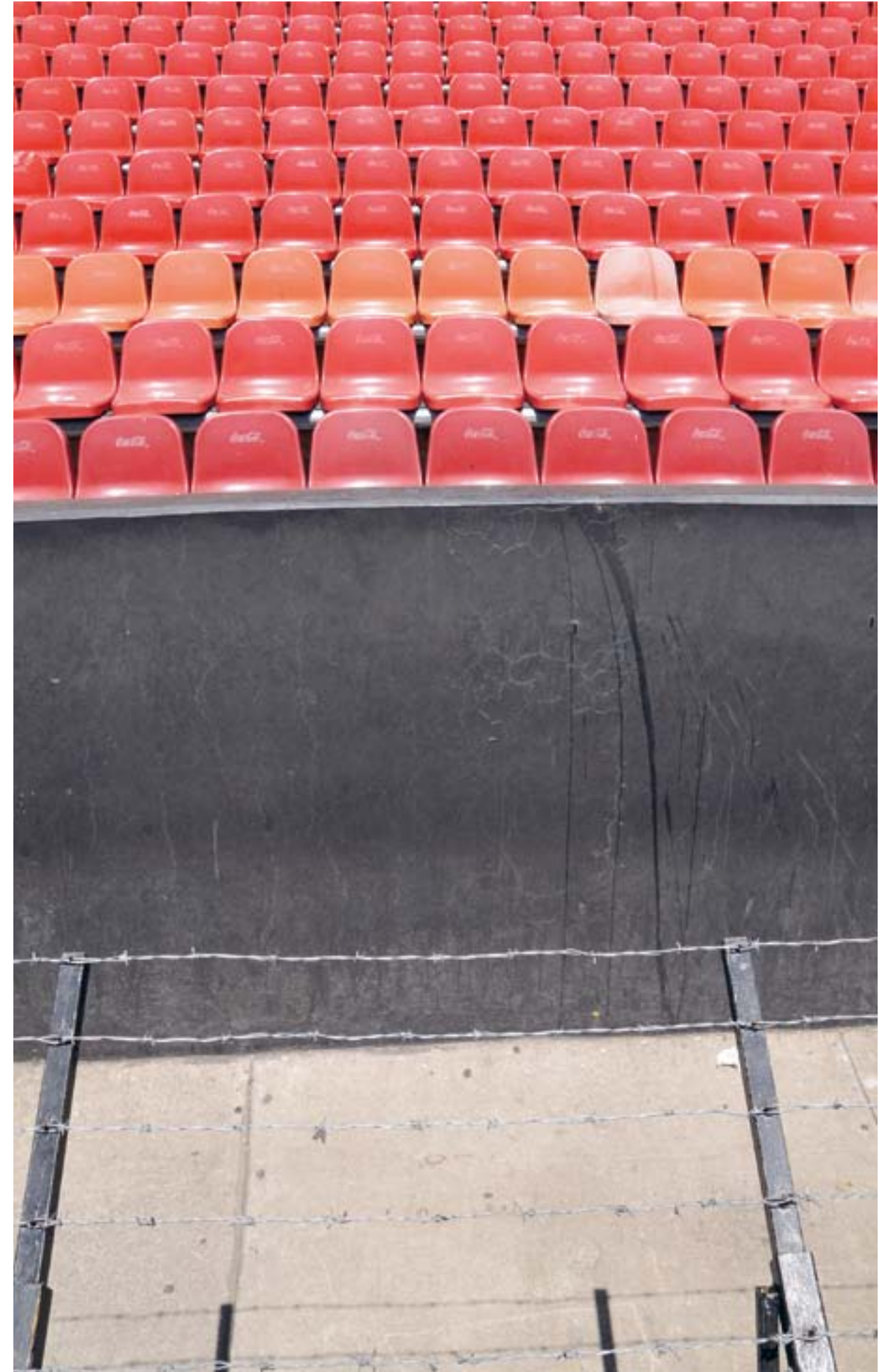
PAZ EN EL MUNDO, MOSAICO EN EL ESTADIO CUAUHTEMOC DURANTE EL RECORRIDO DE LA ANTORCHA OLÍMPICA EN PUEBLA, 10 DE OCTUBRE DE 1968. ARCHIVO GRÁFICO DE EL NACIONAL, FONDO DEPORTES. SOBRE JUEGOS OLÍMPICOS. K. INEHRM.



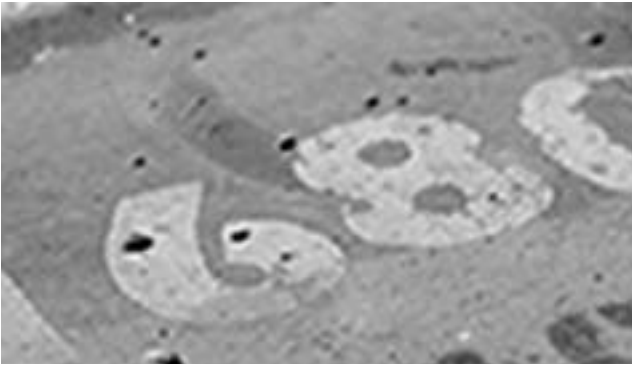


36

37

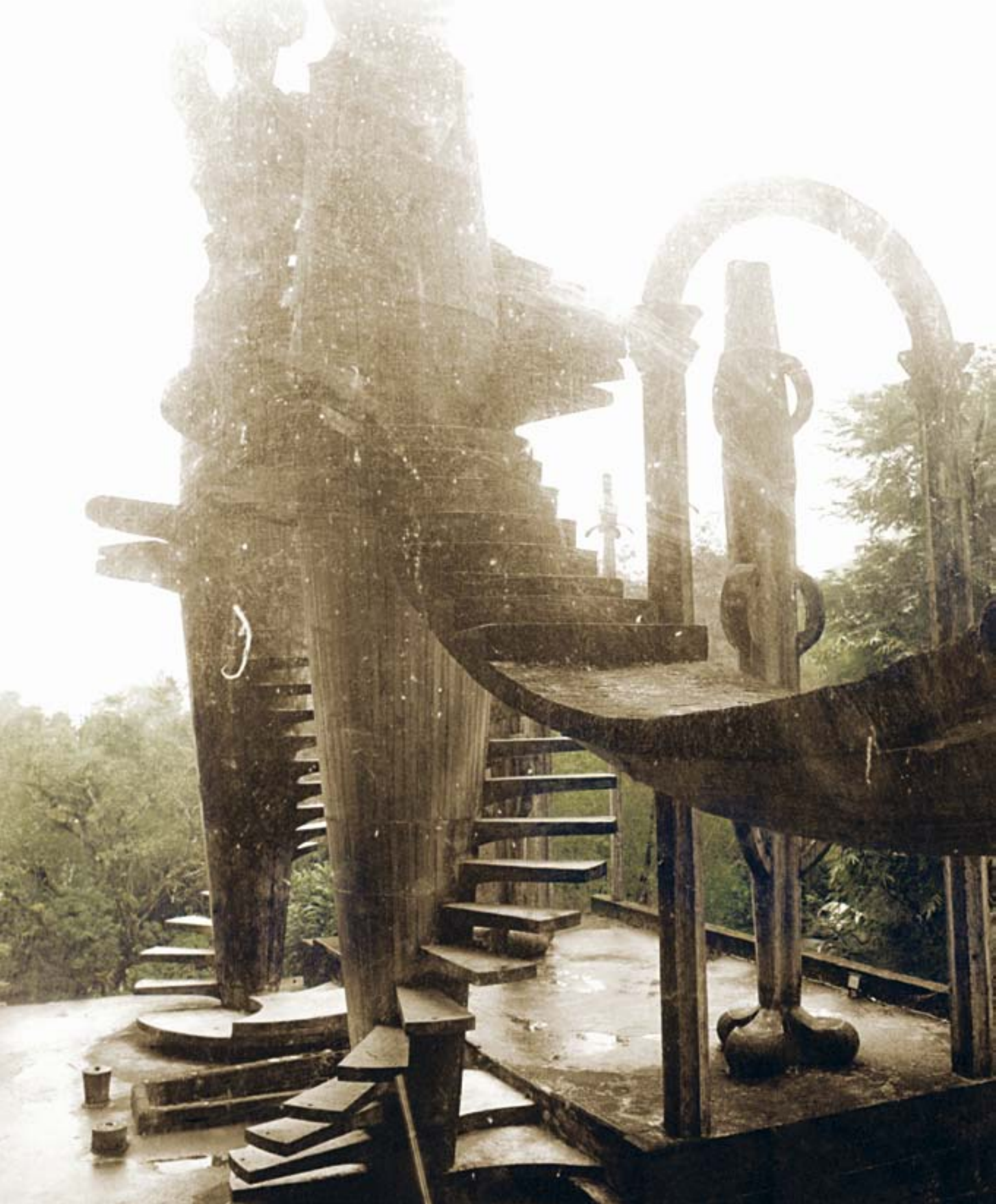












XILITLA

PAOLA SANTOSCOY

*¿Por qué razón los espejos despliegan
una conspiración de enmudecimiento
en relación con su propia existencia?*

ROBERT SMITHSON¹

47

¹ Robert SMITHSON, “Incidentes de viaje-espejo en Yucatán”, en *Robert Smithson. Selección de escritos* (1979, Nancy Holt ed.), México, Alias, 2009, p. 137.

Xilitla es una exploración visual de las posibilidades de significación en el presente de uno de los sitios más enigmáticos y recónditos en el territorio mexicano. Localizado en la zona montañosa de la Huasteca potosina, Xilitla es un sitio conocido por las grandes estructuras de cemento de inspiración fantástica que ahí se erigen. Este lugar, construido entre 1960 y 1984, es la creación delirante de Edward James (1907-1984), un excéntrico aristócrata y escritor británico capaz de dedicar casi tres décadas a esta empresa y de invertir grandes sumas de dinero en una arquitectura simbólica desprovista de funcionalidad, al menos en el sentido moderno de la arquitectura.

Producto de la afiliación de James con el surrealismo, este lugar es la antítesis de la planeación urbana y una visión racional del mundo. En un área de terreno desigual de alrededor de ocho hectáreas se esparcen al menos cincuenta estructuras de distintas formas y tamaños que se fueron construyendo de manera caprichosa y desordenada a lo largo de los años. Éste es también un universo anacrónico que pareciera no haber sido tocado por el exterior; una declaración monumental concebida al margen del sentido de la realidad del mundo occidental, una instalación *sui generis* que a la vez se sitúa dentro de una larga historia de intervenciones en el paisaje, y de sueños y pesadillas surrealistas.

Este seductor y decadente escenario de naturaleza exuberante es el móvil detrás de *Xilitla*, una colaboración entre Melanie Smith y Rafael Ortega que gira alrededor de un filme realizado en 35 mm, el cual pone en entredicho las barreras tradicionalmente impuestas entre “lo moderno” y “lo contemporáneo”. Contrario a la convención cinematográfica de formato apaisado, este filme opta por un formato vertical como una manera de relacionarse con el entorno y a la vez como estrategia para desestabilizar la mirada. Al virar la cámara de lado, el espectador se ve confrontado con una perspectiva oblicua —lo que podríamos llamar una mirada fuera de eje— que demarca un encuadre distinto,

dando paso a un espacio de operaciones estéticas y apropiaciones que van más allá del contexto mismo.

LAS POZAS

Las Pozas es el nombre del área cercana al pueblo de Xilitla, a unos quinientos kilómetros de la ciudad de México, en donde Edward James construyó su propio “Edén surrealista”, como algunos autores le han llamado.² Nacida en Inglaterra y radicada en México desde hace más de veinte años, Melanie Smith comparte una historia paralela de desplazamientos con James que la colocan en un terreno de vínculos simbólicos con este lugar. Atraídos ambos a México por motivos particulares y en momentos históricos muy distintos, puede decirse que James y Smith tienen en común el poner en funcionamiento estrategias para vivir fuera de su entorno nativo, para darle sentido a lo desconocido.

Uno de tantos peregrinos que buscaban la idea de liberación que ofrecía México-como-símbolo, James llegó al país a finales de 1940. Para ese momento, ya contaba con una creciente colección de arte y era mecenas de varios artistas pertenecientes al movimiento surrealista en Europa, entre ellos Salvador Dalí, Man Ray y René Magritte. No tuvo interés en instalarse en la ciudad de México y, a excepción de su cercanía con la pintora Leonora Carrington y su círculo de amistades, James no se relacionó con la escena artística en el país. La historia de Las Pozas está plagada de anécdotas que se centran en la excentricidad del personaje visto desde los ojos de los habitantes del pueblo de Xilitla, muchos de los cuales llegaron a trabajar en algún momento para “El Inglés” en la construcción y manutención del jardín.

La intención de Smith y Ortega por trabajar con el sitio —con *lo que ahí se encuentra*—, apropiándose del lugar para mostrarlo a la luz de sus intereses artísticos y en diálogo con otros momentos históricos, hace que James tenga una presencia sumamente críptica, casi fantasmal, a lo largo de la película: un retrete en medio de la selva, más de una llave de agua que delata su obsesión por la limpieza, los pasos inquietos de un animal, vistas borrosas desde su habitación, las pozas de agua creadas por la cascada que, según cuentan, lo cautivó de manera definitiva cuando conoció este lugar. Esta manera de desdibujar al personaje posibilita la creación de un marco de referencias más amplio en el cual se hacen presentes otras muchas cuestiones. En otras palabras, romper el vínculo de individuo a individuo para abrir un vínculo más amplio con el sitio. Si pensamos por un momento en relaciones de proximidad, la distancia que existe entre Las Pozas y la ciudad de México, o entre las Pozas y West Dean (el hogar británico de James), importan no en tanto distancias geográficas, sino metafóricas, e incluso de contraposición: lo racional y lo irracional, lo urbano y lo rural, lo europeo y lo americano, lo pragmático y lo intuitivo.

EL ESPEJO

A lo largo de la narrativa no lineal, el elemento protagónico más recurrente en el filme es un gran espejo que vemos en distintas situaciones y paisajes. El espejo es aquí, entre otras cosas, una cita directa a la obra *Mirror Displacements* realizada por Robert Smithson en 1969 durante el viaje que realizó a la península de Yucatán. En dicha obra, una serie de fotografías a las que llama *standstills* registran instalaciones escultóricas temporales que son el resultado de las acciones de Smithson al colocar el mismo juego de espejos cuadrados en el paisaje como una investigación sobre la dialéctica de “sitio/no sitio” detrás de la presencia física del espejo y su reflejo; el espejo como un concepto y una abstracción.

² Véase: Margaret Hooks, *Surreal Eden: Edward James and Las Pozas*, Princeton Architectural Press, 2006.





³ SMITHSON, *op. cit.*, p. 136.

⁴ Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, Cambridge, MA y Londres, Harvard University Press, 2002, p. 542. Cita traducida por Jaime Soler Frost.



En la película de Smith y Ortega, en cambio, el espejo es trasladado de un lado a otro por los jardineros del lugar. Rara vez posándose en un solo lugar, el reflejo de la luz y de los detalles de lo inacabado de algunas estructuras, varillas, texturas y colores chillantes del lugar desafían insistentemente la idea de una mirada única. De modo que espejo y cámara se transforman en un ojo de múltiples facetas que permite al espectador ver perspectivas diversas y fragmentadas, provocando que ninguna de las imágenes pueda ser unificada para crear un todo espacial.

El reflejo puede ser cegador al grado que si uno ve fijamente el destello de luz de un espejo pierde momentáneamente el sentido de ubicación. El espejo nunca aparece aquí de forma paralela a la mirada del observador, es decir, a la cámara. Cuando Smithson habla de sus “desplazamientos de espejos” en Yucatán, dice: “El espejo en sí mismo no es sujeto de la duración, ya que es una abstracción en desarrollo, intemporal y siempre disponible. Los reflejos, por otro lado, son casos efímeros que eluden las medidas.”³ Esto lo lleva más adelante a concluir que las superficies de los espejos no pueden ser entendidas por la razón. En *Xilitla* hay algunos momentos en los que el reflejo es casi un respiro visual, ¿un escape?

Cuando en su *Libro de los pasajes* Walter Benjamin se refiere a las ventanas de vidrio y espejos que constituían el Palacio de Cristal londinense del siglo XIX pone énfasis en la naturaleza ambigua de los reflejos. Los llama “de doble filo”. El mundo de espejos “parpadea: es siempre éste —y nunca nada—, del que surge enseguida otro.”⁴ Aunque este otro mundo no es el mundo alternativo del reflejo en los cuentos de Lewis Carroll, en los que, para Alicia, el espejo es la posibilidad de habitar otra realidad. En *Xilitla*, el reflejo es una visualidad que se opone o se resiste a una mirada única, una *contravisualidad*.

LUCIO

Lucio González Reyes es uno de los jardineros que desde hace muchos años trabaja en Las Pozas y es también uno de los pocos personajes que aparecen en el filme. Lucio tiene estrabismo, que es la desalineación de un ojo en relación con el otro, lo que le impide fijar la mirada de ambos ojos en un mismo punto. La mirada de Lucio representa una perspectiva no alineada, distinta a la visión renacentista dirigida a un solo punto, al tiempo que señala un diálogo con este lugar por medio del elemento óptico —el ojo—: la lente. Esta afección fisiológica también tiene una fuerte conexión con Smithson y su viaje a Yucatán, así como con un señalamiento e intento de dismantelamiento de estructuras de poder.

Esta conversación en el tiempo inicia con los relatos de viaje *Incidents of Travel in Yucatan* (1843) del norteamericano John Lloyd Stephens. Esta obra, ilustrada por los dibujos del arquitecto Frederick Catherwood, es famosa por ser un intento de articular un retrato de un pasado prehispánico grandioso “olvidado” en medio de la vegetación y la “indiferencia” por parte de los habitantes indígenas de la zona. Stephens es la figura del viajero decimonónico que intenta, por medio de sus relatos, instaurar una mirada moderna en un ambiente que le es indescifrable. En sus relatos, la idea de una visión moderna toma un talante literal cuando describe a detalle varias cirugías de ojo realizadas por uno de sus acompañantes de la expedición, el Dr. Samuel Cabot, quien practicó más de una intervención a personas con estrabismo intentando “corregir” su mirada. Resulta interesante que Stephens dice haber encontrado un alto porcentaje de personas con estrabismo entre los yucatecos en particular.

De acuerdo con Jennifer L. Roberts, “la obra de Smithson en Yucatán puede interpretarse como una inversión o enmienda de las operaciones de Stephens. Smithson inicia su cuaderno de viaje, por ejemplo, desafiando los paradigmas de la progresión

narrativa que definieron toda la empresa de Stephens”. Roberts ve el uso de los espejos en *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969) como una manera de oposición al imperialismo visual de Stephens y al proyecto de Ilustración que está detrás de sus ideas. La sustitución que Smithson hace en el título de su obra —de *travel* por *mirror-travel*— apunta hacia una desviación de la mirada y de sus intereses hacia una visión asimétrica.⁵

Robert Smithson es sin duda un artista que le interesa mucho a Smith, y por lo tanto es necesario recalcar que la obra de ésta última no intenta ser una repetición de las acciones de Smithson o un retomar su interpretación. Es en cambio una manera de activar, cuarenta años después del viaje de Smithson a Yucatán, la visión utópica/distópica de este lugar, así como cuestiones poscoloniales por medio de la referencia a este artista.

Centrándose en la visualidad y en un contexto muy específico, *Xilitla* es un paso más en esta conversación. El guión es un guión circular, es decir, tiene un principio y un fin pero hay elementos que se repiten y que funcionan como rompimientos de la linealidad de la narración. El filme gira alrededor de una ambientación cinematográfica de luz azulada en la que se introducen situaciones aparentemente ajenas a Xilitla, aunque fuertemente vinculadas con una investigación en curso de Melanie Smith sobre el espacio pictórico y el legado de la pintura modernista, así como con los experimentos realizados por artistas norteamericanos en los años sesenta y setenta. De esta manera, a elementos góticos existentes en la arquitectura del lugar y otros que podrían calificarse de orden surrealista, como escaleras que no van a ningún lado, grandes flores de cemento y recorridos laberínticos, se juxtaponen citas formales a la obra de artistas como Gordon Matta-Clark, Dan Flavin y por supuesto Robert Smithson.

Esta idea se acentúa mediante una serie de pinturas realizadas por Smith. Las pinturas realizadas por la artista a lo largo de los dos años que duró el proceso de trabajo para la película se diferencian de la relación fotográfica con la pintura de sus obras anteriores. Sus pinturas más recientes son producto de un proceso de borrado, lijado y destrucción de la superficie que las acerca más a la noción de palimpsesto, revelando texturas y capas de memoria que en ocasiones se relacionan con el lugar y en otras con elementos provenientes de la psique de la artista. La contraposición de medios y la presencia de múltiples puntos de referencia hace que Xilitla se encuentre desalineado. La pintura de monos en un paisaje apocalíptico expande aún más el rango de acción de la pieza. Es así como desmontajes y concepciones distintas del mundo se encuentran en diálogo.

LA RUINA

No hay horizonte en Las Pozas, se está debajo, entre vegetación, entre estructuras de cemento y humedad. Verde y gris. Azul. Verde, gris, azul en infinitas tonalidades. Tampoco se camina en línea recta, es imposible. Lucio fue quien me contó que las plantas que hay en Las Pozas no son nativas de la zona, que las trajo el señor Don Eduardo, “llegaban camiones y camiones”, dijo. Motivado por su fascinación con las orquídeas, James se encargó de crear un ecosistema de selva tropical en medio de las montañas, un universo en sí mismo en el que la vegetación se desborda. Esto hace pensar que lo que James estaba construyendo en este lugar eran ruinas y no un edificio para la posteridad, pues sabía que la vegetación reclamaría las estructuras tarde o temprano convirtiéndolo todo en un escenario melancólico no muy alejado del que Stephens y Catherwood se encontraron en la selva tropical de Yucatán.

Pareciera que, desde su concepción, estas estructuras estuvieran destinadas a su desaparición más que a un intento de permanencia. La entropía está presente como intención, la búsqueda del desgaste acelerado y la desaparición de algo, que en última instancia nos obliga a pensar en la muerte. *Xilitla* retrata también aquellas partes

⁵ Jennifer L. ROBERTS, “Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatan”, *Art Bulletin*, vol. 82, núm. 3, septiembre de 2000, p. 552. Y también Jennifer L. ROBERTS: “Al conducir hacia el sur de Mérida en su coche de alquiler, Smithson reflexiona que ‘uno siempre está cruzando el horizonte y, sin embargo, siempre permanece distante... La distancia parece poner restricciones a todo movimiento hacia delante, con lo que lleva el coche a una serie de innumerables detenciones [*standstills*].’ Mientras que para Stephens el muy disputado punto de vista en profundidad había sostenido una organización de la perspectiva coherente en el espacio y el tiempo, garantizando su movilidad visual, física e histórica, aquí atrapa al viajero en una red infranqueable de distancias infinitas. En la concepción de Smithson de la región, el paisaje proclama de inmediato la inutilidad de todo intento de avance” (pp. 552-553).



de este jardín que no son ruinas en el sentido romántico de la ruina, sino que son tan sólo edificios inacabados, en obra negra; quien haya viajado por las carreteras mexicanas sabrá que este tipo de sedimentaciones abandonadas son parte del paisaje. Algunas de estas tomas están filmadas a través de un espejo también con la intención de cuestionar la idea utópica del sitio en sí y de dejar surgir la potencia distópica del lugar.

En la novela gótica del siglo xviii predominan los personajes femeninos fantasmales, los paisajes sombríos, los bosques tenebrosos, los castillos y las ruinas de edificios medie-vales que estimulan la melancolía. Xilitla es sin duda un escenario en donde hay mucho de esto. Igual de potente es la presencia de lo onírico y lo fantástico en este lugar. La única figura femenina en escena en la obra de Smith es una joven mujer que aparece en dos ocasiones por tan sólo unas fracciones de segundo. Viste un traje de baño color anaranjado fosforescente, un guiño al uso patente de este color en la obra de Smith en los años noventa como una manera de hablar sobre los flujos de la economía informal desde la visualidad y desde la artificialidad asociada a este color.⁶ Este gesto o mejor dicho cita al propio trabajo es quizá un intento por reclamar este lugar como femenino.

La idea freudiana de lo ominoso —aquello que no nos es familiar: *unheimlich*, y que por lo tanto nos resulta inexplicablemente terrorífico— se manifiesta en la película por medio de una relación intimista de luces y sombras con la arquitectura del lugar, así como a través del sonido. Lo ominoso es algo que nos resulta siniestro, oculto, per-verso justamente porque como la raíz del vocablo alemán indica: *unheimlich* es algo familiar o *heimlich* que se torna desconocido.⁷ Uno de estos momentos ocurre cuando vemos unas puertas de madera deslizarse para revelar un retrete común y corriente. El acompañamiento de música de órgano le da un tono lúgubre a la escena, capaz de generar desconcierto, capaz de señalar algo más profundo en ella. Se trata del sonido de un órgano que está siempre a punto de sugerir algo, acordes inconexos que nos mantie-nen suspendidos a la espera de algo grandioso, de una respuesta, para después soltarnos en un respiro y dejamos a nuestra suerte.

TRES MOMENTOS

Mediante el uso de varios medios —pintura, fotografía, video, instalación—, la obra de Smith presenta una amplia gama de perspectivas angulares, temporales y visuales sobre un mismo tema; vistas aéreas, tomas fijas y en movimiento, detrás de cámaras, instan-táneas de la vida cotidiana de la ciudad, diferentes grados de urbanización, saturación cromática en el paisaje urbano, entre otras.

La primera colaboración entre Melanie Smith y Rafael Ortega data de 1995, año en que se conocieron. *Aerobics Class* (1995) es una videoinstalación de varios monitores que reproducen una toma fija captada desde una ventana del Roma Gym en la ciudad de México; la cámara como observadora de patrones cromáticos, intensidades, idiosin-crasias y flujos socioculturales “encapsulados” en esta ventana. A lo largo de los años, los proyectos realizados en conjunto, que cabe mencionar son siempre aquéllos en los que se involucra la imagen en movimiento pues Ortega proviene del cine, se han ido haciendo técnica y conceptualmente más complejos. Para efectos de la obra que nos atañe, hay dos obras previas que son particularmente relevantes para entender el arribo a un paisaje y contexto como Las Pozas.

Spiral City (2002) es una vista macroscópica de la ciudad de México. Filmada desde un helicóptero, este video documenta un recorrido en espiral sobrevolando los barrios anónimos, las cuadras de asfalto y cemento, la cuadrícula uniformadora de la urbani-zación. Es aquí donde claramente Smith inicia una conversación en el tiempo con Robert Smithson, su *Spiral Jetty* (1970) y la idea de entropía entendida como un proceso



⁶ Véase: Cuauhtémoc MEDINA, “Ar-tificial Tastes”, en *Melanie Smith. Spiral City and Other Vicarious Pleasures*, México, A&R Press, 2006.

⁷ Sigmund FREUD, *Lo ominoso* (1919), *Obras completas*, tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 217-251.

continuo y gradual de cambio, la tendencia hacia el desorden y el caos como progresión natural. Mientras que en el filme *Spiral Jetty*, realizado por Smithson, la toma aérea en espiral se abre más y más hasta revelar la escala de la espiral de piedras y arena en el Gran Lago Salado en Utah, en *Spiral City* el distanciamiento gradual de la cámara sugiere un proceso de erosión del paisaje que provoca que el entramado urbano adquiera un carác-ter escultórico, al tiempo que revela la imposibilidad de captarlo enteramente. *Parres I* (2004), por su parte, es una película filmada en un desolado asentamiento suburbano localizado en la vieja carretera que une las ciudades de México y Cuernavaca. En esta obra, Smith explora la transformación visual de un paisaje urbano en un monocromo blanco mediante la acción en cámara de un hombre pintando la superficie de “la pan-talla” con un aerógrafo. Aquí, el rompimiento de la ilusión pictórica abre una ventana hacia otra realidad, acentuando la autorreferencialidad del monocromo.

En este esquema de relación, resulta interesante plantear que *Xilitla* es en cierto sentido la culminación de un viaje-en-tríptico: un viaje entre lo urbano (*Spiral City*), lo suburbano (*Parres*) y lo extraurbano (*Xilitla*); es un espacio fluido de resonancias visuales, estilísticas y conceptuales en el que ninguna referencia o interpretación es la definitiva. En palabras de Octavio Paz: “El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de la salvación, sino de la *verdadera vida*.”⁸ Me gusta pensar *Xilitla* como una obra surrealista en el sentido que activan las palabras de Paz, es decir, esta obra como un bombardeo poético y despiadado a una visión unilateral del mundo, pero como un bombardeo que deja no un panorama de destrucción, sino un terreno de latencias y preguntas.



⁸ Octavio PAZ, *Estrella de tres pun-tas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, p. 13.







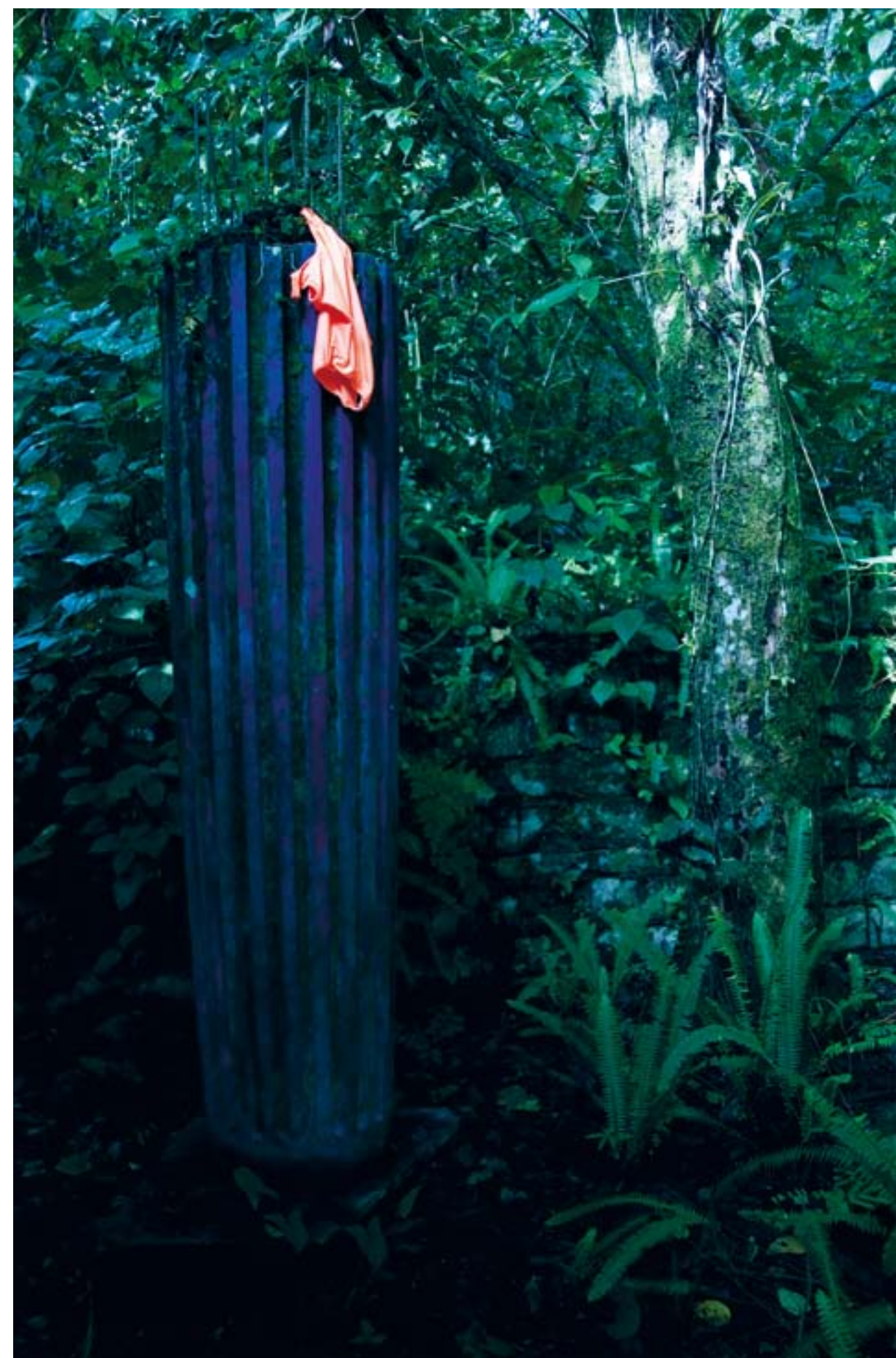


62



63









BULTO¹

TATIANA CUEVAS

¹ *Bulto* es un proyecto comisionado por el Museo de Arte de Lima – MALI. Fue filmado en la capital peruana en septiembre de 2010, presentándose del 15 de febrero al 22 de mayo de 2011 en el marco del programa MALI *in situ*. Su presentación hizo uso de dos plataformas: la primera ocupó el vestíbulo del museo a manera de un cine urbano improvisado, acompañado de cuatro estaciones de consulta, en las que se proyectaban obras previas de la artista; la segunda insertó la versión completa y una versión reducida de la obra en la programación de algunos cines de la ciudad, infiltrándose así en nuevos espacios para el arte contemporáneo.

En agosto de 2010, encabezados periodísticos anunciaban azorados un embotellamiento de cerca de cien kilómetros que llevaba más de diez días impidiendo el tránsito en la autopista Beijing-Zhangjiakou. Tal como lo había narrado Cortázar hace poco más de cuatro décadas, el embrollo vehicular obligó a los conductores —principalmente de camiones pesados— a buscar maneras de pasar el rato jugando cartas, pernoctando en sus vehículos, bañándose sobre la autopista, y siendo víctimas de los abusos de los comerciantes que habitaban en las zonas cercanas a la carretera, quienes aprovecharon la situación para cobrarles más de lo habitual por alimentos y bebidas. Con sus más de mil trescientos millones de habitantes y uno de los parques automotores más grandes del planeta —en China el tráfico vehicular aumenta a razón de 40% anual debido al continuo crecimiento económico del país—, una de las economías más pujantes del mundo no deja de representar, sin embargo, el cliché del caos vehicular que acosa a los países en vías de desarrollo como ilustración de sus conflictivas dinámicas económicas, políticas y culturales.

Lo cierto es que los mecanismos que articulan el tránsito vehicular pueden revelar aspectos de la idiosincrasia local. Así, el tráfico en los países en desarrollo suele estar lejos de adscribirse estrictamente a un reglamento nacional, regulándose más bien mediante acuerdos tácitos inherentes a cada ciudad. En el caso de la ciudad de Lima, destaca la sorprendente maleabilidad de las señales dibujadas sobre el pavimento: las líneas entre los carriles parecen ondear al ritmo de la lenta coreografía de un cuerpo automotriz que oscila de un carril a otro sin prestar demasiada atención al carril aledaño. A esta danza se suma el ejercicio de la gente de a pie que cruza avenidas ignorando —al igual que los vehículos— las líneas peatonales, y por consiguiente sumándose a la gran escenificación de lo que frecuentemente resulta un intrigante teatro urbano. Estas dinámicas, por mencionar un par, se reflejan en ámbitos que incluyen el desordenado crecimiento

de los asentamientos urbanos, las obstructivas prácticas de la burocracia o la resistencia febril a prácticas encaminadas a facilitar el laberíntico camino del progreso.

Melanie Smith utiliza este aspecto de la capital peruana como punto de partida para el desarrollo de una pieza que recorre una compilación de locaciones buscando ilustrar el imaginario que define algunas dinámicas de la vida cotidiana en su relación con la política, los poderes económicos, el comercio informal, la cultura o la memoria histórica. La escena de tráfico que da inicio a este mediometraje se inspira en la conocida secuencia del embotellamiento vehicular en el filme *Weekend* (1967) de Jean-Luc Godard —a su vez, inspirado en el cuento “La autopista del sur” de Julio Cortázar (1966)—, en el que una pareja de clase acomodada que escapa de la ciudad en un automóvil descapotable se encuentra con una larga fila de coches detenidos por una razón desconocida. Mientras la pareja intenta desesperadamente avanzar en el tedioso y absurdo embotellamiento en una carretera de doble sentido en medio de la campiña francesa, la escena ofrece un despliegue de referencias que representan, por medio de distintos tipos de vehículos y personajes, las condiciones económicas, posturas políticas y dinámicas sociales de los años sesenta en Francia.

Para articular este despliegue de la imagen de Lima, Smith incorpora un enigmático protagonista: un bulto cuyo origen y contenido permanecen indefinidos a lo largo del filme. Este objeto recorre una ciudad que encarna muchos de los resultados distópicos de los proyectos modernizadores, permitiendo que un objeto extraño, aparatoso e inútil, se integre casi de manera natural al flujo de la vida cotidiana sin causar desconcierto, como uno de tantos otros estorbos —físicos, afectivos y simbólicos— de cuyo origen y consecuencias nadie se hace responsable. Su condición más determinante es un constante estado de tránsito, raíz de su simbolismo incierto y mutable. El bulto es llevado por distintas personas utilizando camiones, buses, mototaxis, autos o lanchas, cuando no parece brotar espontáneamente en todo tipo de contextos. Su contenido puede inferirse de cada uno de los lugares por los que transita y del trato que recibe: podría ser un atado de mercancías, un cadáver, un artefacto explosivo, una obra de arte o parte de los restos de un naufragio.

La estructura de este elemento central alude formalmente a la escultura moderna —estrategia frecuente en el trabajo de la artista—, pero también hace referencia a los fardos funerarios presentes en casi todos los entierros de las culturas precolombinas del Perú y actualizado en la proliferación de imágenes de cadáveres —incansablemente reproducidas tanto en la prensa como en la plástica peruana reciente²—, resultado de las atrocidades cometidas durante el periodo de la violencia en el Perú (1980-1992). El misterio del contenido de este bulto le hace un guiño al *Ruido secreto* de Duchamp, utilizando simultáneamente recursos propios del cine documental y una combinación de referencias fílmicas que incluyen desde el cine surrealista de Luis Buñuel y estrategias argumentales como el MacGuffin³ de Alfred Hitchcock, hasta la presencia de un objeto tan inescrutable como el monolito de 2001: *Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. El bulto es así un producto híbrido que combina lo documental con la ficción partiendo de un dispositivo narrativo ajeno a todo contexto, que en su otredad logra articular las particularidades de cada sitio.

Más que desencadenar una trama, el efecto de este volumen amorfo y rosado transitando por Lima activa más bien el sentido de cada lugar que ocupa. Su sola presencia apunta simultáneamente al pasado y al presente del sitio, pero también establece la posibilidad de imaginar la misma situación en otras localidades y épocas. En constante movimiento por la ciudad, el bulto se detiene lo mismo en una cantina, una discoteca frecuentada por soldados y policías o la estancia de un apartamento de clase acomodada. Burla la seguridad de un concurrido mitin político, así como de la alcaldía de la ciudad de Lima, ubicada a unos pasos del asiento del Gobierno nacional; hace acto de presencia en la calle de Tarata en el barrio de Miraflores, donde en 1992 tuvo lugar el más violento de los atentados terroristas

² Artistas como Armando Williams, Eduardo Tokeshi, Elena Tejada-Herrera, Alfredo Márquez, entre otros, han abordado este tema en su trabajo. Para una referencia más amplia, véase: Gustavo BUNTINX, “Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi durante la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992). (Más dos postdatas)”, *Micromuseo*, Lima, núm. 1, abril de 2001.

³ Término acuñado por Alfred Hitchcock para designar un elemento argumental que funciona como excusa para el desarrollo de una trama. Lo importante de este mecanismo es que es un dispositivo intercambiable cuya naturaleza es irrelevante salvo como objeto del deseo y fuente de conflicto entre los protagonistas.





⁴ De acuerdo con el Capítulo 1 del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, publicado el 28 de agosto de 2003. Véase: <http://www.cverdad.org.pe>

perpetrados por Sendero Luminoso en Lima, que desató una dura e indiscriminada reacción por parte de las fuerzas del Estado. Aparece después en las ruinas de Pachacamac —santuario de más de 1800 años de antigüedad, que fue uno de los principales centros de peregrinaje del antiguo Perú— y, acto seguido, es examinado por un estudioso en las salas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia. Es depositado después en un muelle de pescadores, donde se hace a la mar, que junto con el desierto y el banco de nubes que se estaciona sobre la ciudad la mayor parte del año, dan forma al peculiar paisaje limeño pesando sobre su ánimo y perspectivas. Finalmente, es rescatado de su naufragio por un grupo de jóvenes, quienes lo devuelven al atasco vehicular que da inicio al recorrido.

El *Bulto* representa todo y nada. Es un cuerpo abstracto vaciado de contenido, lo cual le permite alojar todo eso que uno no quiere ver y de lo que no se quiere hacer cargo: dígase del fenómeno represivo que moldea aspectos de la identidad poscolonial, pero también del orgullo de un pasado ancestral idealizado y conformado por identidades ahistóricas que superan la puesta en valor de la realidad contemporánea; y en el caso particular de Perú, del complejo fenómeno migratorio no sólo del campo a la ciudad sino de la ciudad a sus entornos para conformar barriadas cuyas dinámicas de asentamiento son controladas por mafias suburbanas; de un modelo económico que se mece entre las promesas del capitalismo y la seducción de la piratería; del vacío de las casi setenta mil personas que murieron o desaparecieron durante el conflicto armando interno.⁴

Bulto se suma a la investigación que durante más de dos décadas ha llevado a cabo Melanie Smith a través de su obra. En ella, la artista ha explorado la relación entre ciertos aspectos de la abstracción pictórica y la manera en que éstos pueden verse involuntariamente reflejados en el crecimiento de las ciudades, sus dinámicas y alboroto visual. Cada una de sus piezas parte de un ángulo o punto de vista particular —puede ser una toma a nivel del ojo, una vista aérea, una secuencia de instantáneas de la vida cotidiana o una abstracción cromática de la mancha urbana—, el cual se suma al manejo de distintos medios —ya sea pintura, fotografía, video, cine o instalación—, ofreciendo así distintas facetas de un mismo objeto de estudio.

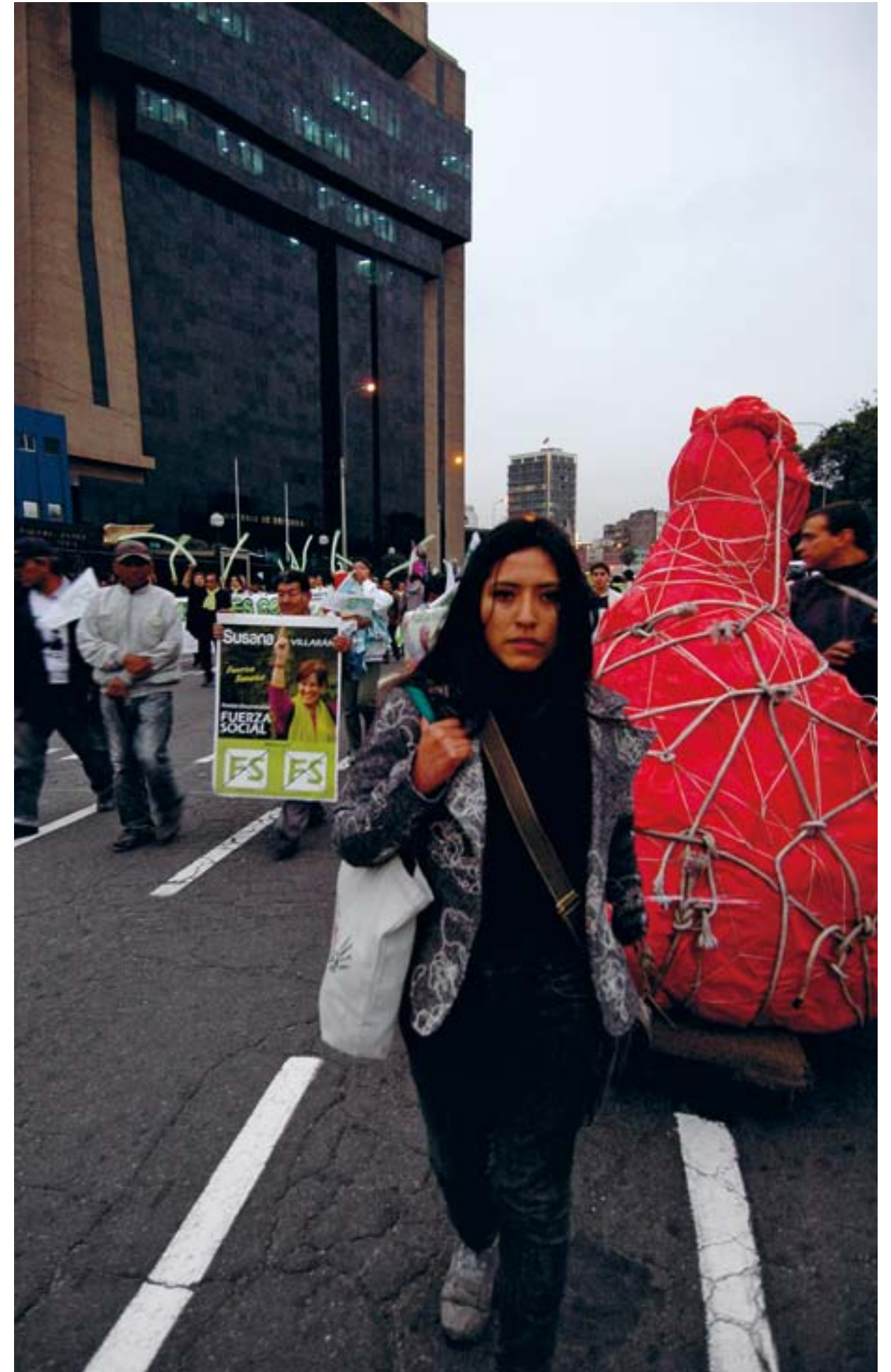
Tras su llegada a México a finales de los años ochenta, Smith se concentró en la exploración del repertorio visual del Distrito Federal, definido por la presencia de un amplio sector de la población dedicado a la economía informal, resistiéndose a la regularización y estableciendo sus propias formas de intercambio. Es así que esta nueva producción encuentra un eco en piezas como *Tianguis II* (2003), video que documenta las mercancías, materiales y colores que definen la identidad de ciertos barrios de la capital mexicana y sus mercados. Una segunda referencia importante para *Bulto* es también el desplazamiento de la mirada de Smith hacia la exploración de asentamientos suburbanos que, si bien podrían imaginarse como pequeños pueblos enclavados dentro de la naturaleza al encontrarse relativamente alejados de la jungla de asfalto, no son sino meras reproducciones de los vicios desarrollados por los asentamientos de las ciudades vecinas. En *Parres* (2004-2006), la ambigüedad entre la imagen idílica de lo rural y su condición real como calca de lo urbano es aprovechada por la artista para sugerir el desvanecimiento —o la aparición— de la diferencia entre la vida urbana y la rural por medio de una superposición monocromática.

Con la realización de *Bulto*, Smith ha trasladado los campos de interés explorados hasta ahora en la ciudad de México y sus inmediaciones al funcionamiento de una metrópolis que comparte diversas características con la urbe mexicana. *Bulto* es una película que versa sobre la ambigüedad y la reiteración, manteniéndose contenida en un ciclo que no sale de sí mismo; algunas de sus referencias son históricamente precisas, mientras otras reflejan aspectos de dinámicas comunes a otras ciudades del mundo, atrapadas entre las exigencias del desarrollo y la persistencia de conflictos cuya solución se ve permanentemente diferida alejándose en este rezago del esclarecimiento de su origen.



76

77





78



79



80



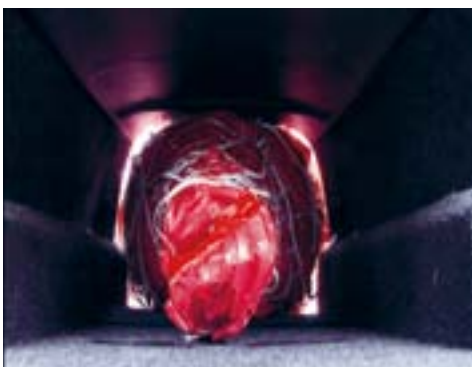
81

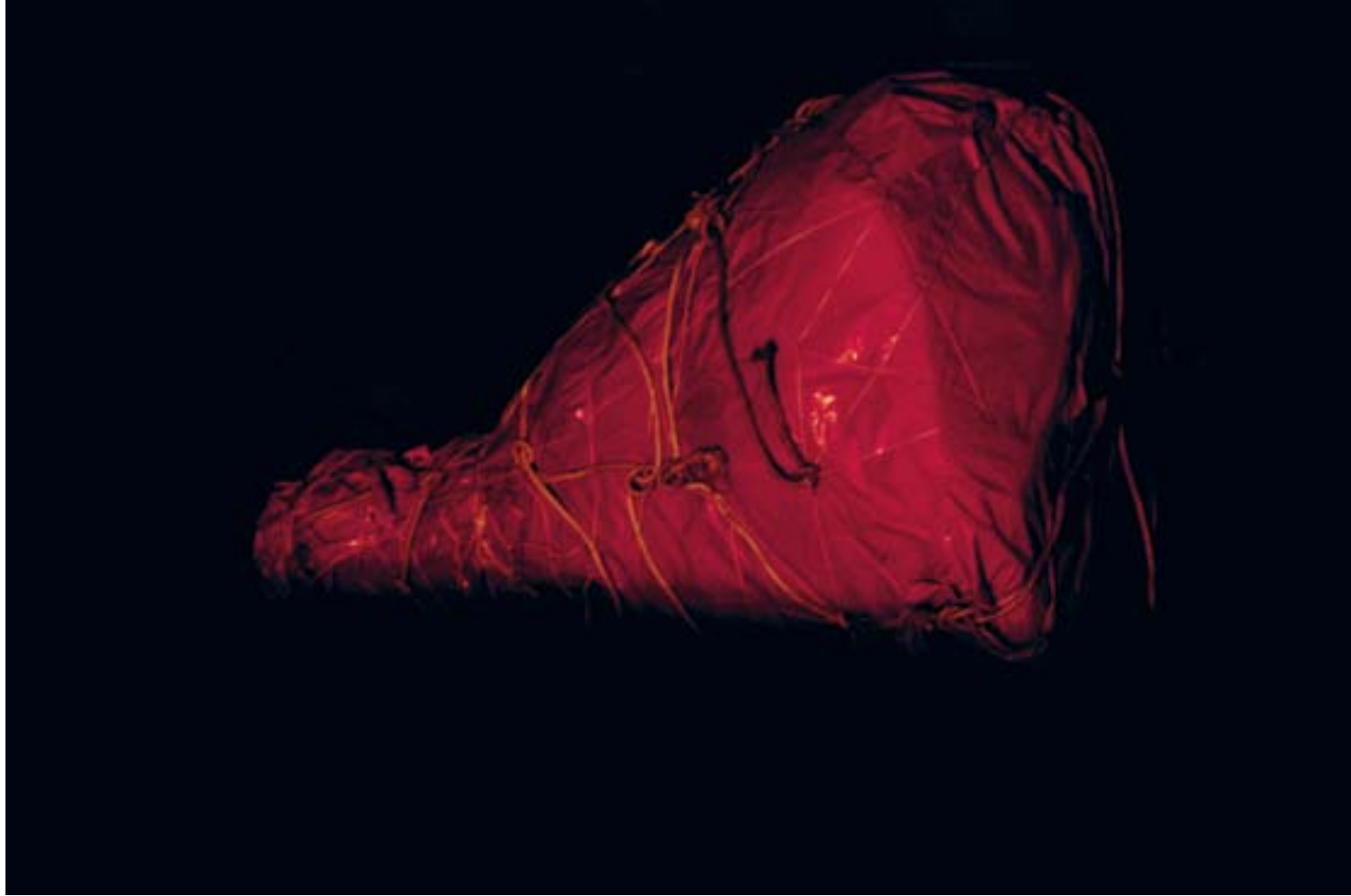




84

85





86

87





88



89



90



91

Melanie Smith nació en Poole, Inglaterra, en 1965. Obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Reading. Desde 1989 vive y trabaja en la ciudad de México, donde su obra ha sido enormemente influida por la experiencia de vivir en la ciudad. Su trabajo se ha definido por cierta relectura de las categorías formales y estéticas de los movimientos de la vanguardia y la posvanguardia problematizadas en el lugar y el horizonte de las heterotopías. Su producción está estrechamente relacionada con cierta visión ampliada de la noción de modernidad, que guarda una relación tanto con lo que ésta significa en Latinoamérica, y particularmente en México, como con la implicación que tiene en sus exploraciones plásticas como momento crítico en la estructura estético-política de la modernidad y la tardomodernidad.

En piezas anteriores, ha abordado la propia ciudad de México, registrando sus multitudes, violencia, banalidad y naturaleza clandestina y, a la vez, la inherente descomposición de la ciudad. La obra más destacada de esta serie es el video *Ciudad espiral* (2002). En otra de sus obras expande las nociones de lugar y no-lugar al documentar el pequeño pueblo de Parres, en las afueras de la ciudad. Produjo una trilogía filmada en 35 mm y una serie de pinturas e instalaciones que renegocian con la idea modernista de lo monocromático.

94	95	EXPOSICIONES INDIVIDUALES	
		2011	· <i>Parres</i> (en colaboración con Rafael Ortega), OMR, ciudad de México, México
		· <i>Cuadrado rojo, imposible rosa</i> , 54 Bienal de Venecia. Palazzo Rota Ivancich, Venecia, Italia	2006
		· <i>Bulto</i> , Museo de Arte de Lima, Lima, Perú	· <i>Ciudad espiral y otros placeres artificiales</i> , Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA Campus, ciudad de México, México
		2010	· <i>Parres Trilogy</i> , Art Now, Tate Britain, Londres, Inglaterra
		· <i>Xilitla</i> , El Eco, ciudad de México, México	2005
		2009	· <i>Parres</i> , Galerie Peter Kilchmann, Zúrich, Suiza
		· <i>Spiral City and Other Vicarious Pleasures</i> , MIT List, Visual Arts Center, Cambridge, EUA	2004
		2008	· <i>Cerca series: Melanie Smith</i> , San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego, EUA
		· <i>Parres Trilogy</i> , Miami Art Museum, Miami Beach, EUA	· <i>Six Steps to the Unpredictable</i> , Mark Quint Contemporary, La Jolla, California, EUA
		· <i>Resiste</i> , Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires, Argentina	2003
		· <i>Grey (negative) rectangle on white background</i> , Galerie Peter Kilchmann, Zúrich, Suiza	· <i>Seis pasos hacia la realidad, 2002</i> (en colaboración con Rafael Ortega) y <i>Untitled (works with no sense)</i> , 2003, OMR, ciudad de México, México
		· <i>Urban views</i> , Patrick Painter Gallery, Los Ángeles, EUA	· <i>Melanie Smith</i> , Galería Marco Noire Contemporary Art, San Sebastiano Po, Italia
		2007	
		· <i>Spiral City and Other Vicarious Pleasures. Melanie Smith</i> , The Laboratory of Art and Ideas at Beldar, Lakewood, Colorado, EUA	

<div>2002</div> <div>· <i>Seis pasos hacia la abstracción</i>, Galerie Peter Kilchmann, Zúrich, Suiza</div> <div>· <i>Seis pasos hacia la realidad</i>, Laboratorio Arte Alameda, ciudad de México, México</div>
<div>2001</div> <div>· 100% <i>acrílico</i>, OMR, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Melanie Smith</i>, Galerie Peter Kilchmann, Zúrich, Suiza</div>
<div>1997</div> <div>· <i>Orange Lush</i>, Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, ciudad de México, México</div>
<div>1996</div> <div>· <i>Obra reciente: 1916-1996</i>, OMR, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Installation</i>, Randolph Street Gallery, Chicago, EUA</div> <div>· <i>Dream Spots: Taxqueña bus station</i>, Sala Díaz, San Antonio, Texas, EUA</div>
<div>1994</div> <div>· <i>En la punta de mi lengua</i>, OMR, ciudad de México, México</div>
<div>1992</div> <div>· <i>Melanie Smith</i> y <i>Francis Alys</i>, L'Escaut, Bruselas, Bélgica</div>
<div>1989</div> <div>· <i>Melanie Smith</i>, Salón de Los Aztecas, ciudad de México, México</div>

EXPOSICIONES COLECTIVAS

<div>2011</div> <div>· <i>Another Victory over the Sun</i>, MCA Denver, Denver, EUA</div> <div>· <i>The Smithsonian effect</i>, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, EUA; Bienal de Mercosur, Puerto Alegre, Brasil</div>
--

<div>2010</div> <div>· <i>Die Nase des Michelangelo</i>, Galerie Peter Kilchmann, Marktgasse, Zúrich, Suiza</div> <div>· <i>Espectrografías: paradojas de la historia</i>, MUAC, ciudad de México, México</div> <div>· <i>¡Sin techo está pelón!</i>, Fundación/Colección Jumex, Estado de México, México</div> <div>· <i>Mexico Beyond its Revolution</i>, Koppelman Gallery, Tufts University Art Gallery, Medford, EUA</div> <div>· Proyección de <i>Spiral City</i>, La Seance-Concentré de pure image sur le monde contemporain, Cinema les 3 Luxembourg, París, Francia</div>

<div>· <i>Hot to Cold/Cold to Hot</i>, Charles H. Scott Gallery, Emily Carr University, Vancouver, Canadá</div> <div>· <i>Trayectorias aleatorias</i>, Ancienne école des veterinaries, Bruselas, Bélgica</div> <div>· <i>Model Kits</i>, MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España</div> <div>· <i>The Library of Babel/In and Out of Place</i>, 176 Zabłudowicz Collection, Londres, Inglaterra</div> <div>· <i>Changing the Focus: Latin American Photography 1990-2005</i>, Museum of Latin American Art, Long Beach, EUA</div>
--

<div>2009</div> <div>· <i>Cinco solos</i>, OMR, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Great Expectations. Contemporary Photography Looks at Today's Bitter Years?</i>, curada por Enrico Lunghi, Pierre Stiwer y Paul di Felic, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, Luxemburgo</div> <div>· <i>Mexico: Expected/Unexpected</i>, Stedelijk Museum Schiedam, Schiedam, Países Bajos</div> <div>· <i>Mexico: Expected/Unexpected</i>, TEA Espacio de las Artes, Tenerife, Islas Canarias, España</div> <div>· <i>Mexico: Expected/Unexpected</i>, Colección Isabel y Agustín Coppel, Maison Rouge, París, Francia</div> <div>· <i>For You/Para usted</i>, Daros Exhibitions, Zúrich, Suiza</div> <div>· <i>Multiple City</i>, proyección de <i>Spiral City</i> junto con la exposición, Film Museum, Múnich, Alemania</div> <div>· <i>Topographic</i>, La Maison, Église des Forges, Tarnos, Francia</div> <div>· <i>Deux pieces</i>, Galerie Peter Kilchmann, Marktgasse, Zúrich, Suiza</div> <div>· <i>The twentieth century: How it looked and how it felt</i>, Tate Liverpool, Liverpool, Inglaterra</div>
--

<div>2008</div> <div>· <i>¡Viva la muerte!</i>, CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España</div> <div>· <i>Pleinairism</i>, curada por Kitty Scott, i8 gallery, Reikiavik, Islandia</div>
--

<div>2007</div> <div>· <i>¡Viva la muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika</i>, Kunsthalle Wien, Viena, Austria</div> <div>· <i>Global Cities</i>, Tate Modern, Londres, Inglaterra</div> <div>· <i>La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997</i>, Museo Universitario de Artes y Ciencias, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Ideal city-Invisible cities</i>, Öffentlicher Raum in Potsdam, Potsdam, Alemania</div> <div>· <i>Ideal City-Invisible Cities</i>, Öffentlicher Raum in Zamosc, Zamosc, Polonia</div> <div>· <i>Constructing a Poetic Universe</i>, MFAH, The Museum of Fine Arts Houston, Houston, EUA</div>
--

96

97

98

99

<div>2006</div> <div>· <i>Esquiador en el fondo de un pozo</i>, La Colección Jumex, Estado de México, México</div> <div>· <i>Los Ángeles/México: complejidades y heterogeneidades</i>, La Colección Jumex, Estado de México, México</div> <div>· <i>Invisible Cities</i>, Zamosc, Polonia; Potsdam, Alemania</div> <div>· <i>Pasión/provocación. Fotografía y video en la Colección de Teófilo Cohen</i>, Centro de la Imagen, ciudad de México, México</div> <div>· <i>What Makes You and I Different</i>, Tramway Glasgow, Glasgow, Escocia</div>

<div>2005</div> <div>· <i>This Peaceful War</i>, Tramway Glasgow, Glasgow, Escocia</div> <div>· <i>New acquisitions</i>, MoMA, Nueva York, EUA</div> <div>· <i>Beyond Delirious: Architecture. Arquitectura en fotografías seleccionadas por The Ella Fontanals</i>, Colección Cisneros, Miami, EUA</div> <div>· <i>Indeterminate States. Video in The Ella Fontanals</i>, Colección Cisneros, Miami, EUA</div> <div>· <i>Polysemia</i>, Arcaute Arte Contemporáneo, Monterrey, México</div> <div>· <i>Farsites/Sitios distantes</i>, San Diego Museum of Art, EUA; Centro Cultural Tijuana, México</div> <div>· <i>Declaraciones</i>, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España</div> <div>· <i>Eco. Arte mexicano contemporáneo</i>, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España</div>
--

<div>2004</div> <div>· <i>Sodio y asfalto. Arte británico contemporáneo en México</i>, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Sólo los personajes cambian</i>, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México</div> <div>· <i>From Above</i>, Galerie Georg Kargl, Viena, Austria</div> <div>· <i>Made in Mexico</i>, The Institute of Contemporary Art, Boston, EUA</div> <div>· <i>Made in Mexico</i>, UCLA Hammer Museum, Los Ángeles, EUA</div> <div>· <i>La relatividad del tiempo</i>, OPA (Oficina para Proyectos de Arte), Guadalajara, México</div> <div>· <i>La colmena</i>, La Colección Jumex, Estado de México, México</div> <div>· <i>Al otro lado de la puerta</i>. Subasta del Patronato de Arte Contemporáneo, ciudad de México, México</div>

<div>2003</div> <div>· <i>Cambio de valores</i>, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, España</div> <div>· <i>Vacío 9</i>, Madrid, España</div> <div>· <i>Gestes</i>, Printemps de Septembre, Festival de Imágenes Contemporáneas, Toulouse, Francia</div> <div>· <i>Biennale Prague</i>, Galería Nacional/Palacio Veletrizni, Praga, República Checa</div> <div>· <i>Colored Surfaces</i>, Pražký dům fotografie, República Checa</div> <div>· <i>México iluminado</i>, Freedman Gallery, Reading, Pensilvania, EUA</div>
--

<div>· <i>VIII Bial de La Habana</i>, Centro Wifrido Lam, La Habana, Cuba</div> <div>· <i>Mexico attacks!</i>, Associazione Culturale per l'Arte Contemporanea Prometeo, Lucca, Italia</div> <div>· <i>20 Million Mexicans Can't be Wrong</i>, John Hansard Gallery, Southampton, Inglaterra</div> <div>· <i>Within Temporary Crossroads</i>, Central de Arte, Guadalajara, México</div> <div>· <i>Mexiko-Stadt: Eine Ausstellung über den Tauschwert von Körpern und Werten</i>, Kunst-Werke Berlin, Berlín, Alemania</div>
--

<div>2002</div> <div>· <i>Sublime artificial</i>, La Capella, Barcelona, España</div> <div>· <i>Superficies coloreadas</i>, Embajada de México en Berlín, Berlín, Alemania</div> <div>· <i>Zebra Crossing. Zeitgenössische Kunst aus Mexiko</i>, House of World Cultures, Berlín, Alemania</div> <div>· <i>20 Million Mexicans Can't be Wrong</i>, South London Gallery, Londres, Inglaterra</div> <div>· <i>Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values</i>, PS1 Contemporary Art Center, Long Island City, EUA</div> <div>· <i>Libre albedrío. La colección de arte contemporáneo de la UNAM y otros encuentros</i>, Casa de la Cultura de Monterrey, México</div> <div>· <i>Sala de recuperación</i>, Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Here is There 2</i>, Wiener Secession, Viena, Austria</div>
--

<div>2001</div> <div>· <i>La persistencia de la imagen</i>, Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México, México; Sonje Art Center Museum, Seúl, Corea del Sur</div> <div>· <i>Escultura mexicana (tercera parte). De la academia a la instalación</i>, Museo del Palacio de Bellas Artes, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Superficial</i>, Colección de Patrick Charpenel, Centro de la Imagen, ciudad de México, México</div>
--

<div>2000</div> <div>· <i>Caleidoscopio: Lenguajes contemporáneos</i>, Banco Nacional de Comercio Exterior (Bancomext), ciudad de México, México</div> <div>· <i>Territorios abstractos</i>, Museo del Chopo, ciudad de México, México</div> <div>· <i>VI Salón de Arte</i>, Grupo Financiero BBVA/Bancomer, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Última generación del siglo</i>, Antiguo Palacio del Ayuntamiento, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Photo América Latina</i>, Museo de las Artes, Guadalajara, México</div> <div>· <i>Imágenes robadas</i>, Museo Universitario del Chopo, ciudad de México, México</div> <div>· <i>Segundo sexo, tercer milenio</i>, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca</div>

1999

- *Keep Fit, Be Happy*, DeChiara Stewart, Nueva York, EUA
- *IV Bienal de Monterrey*, Museo de Monterrey, México
- *Cinco continentes y una ciudad*, Museo de la Ciudad de México, México

1998

- *Situacionismo*, OMR, ciudad de México, México
- *Chromaform, Color in Contemporary Sculpture*, Universidad de Texas, San Antonio, EUA
- *Multi-nationals*, Universidad de Boulder, Colorado, EUA
- *7 + 1 mujeres artistas*, Museo de Arte Moderno, ciudad de México, México

1997

- *Mexico Now. Point of Departure*, The Ohio Arts Council’s Riffe Gallery, Columbus, Ohio, EUA; El Arsenal de la Buntilla, San Juan, Puerto Rico; The Mint Museum of Art, Charlotte, EUA; Woodstreet Gallery, Pittsburgh, EUA; The Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, EUA; Delaware Art Museum, Wilmington, EUA; The Contemporary Arts Museum, Houston, EUA; The Mexican Cultural Institute, Washington, D.C., EUA
- *The Conceptual Trend: Six Artists from Mexico*, El Museo del Barrio, Nueva York, EUA
- *Cultural Hybrids*, Oboro Gallery, Montreal, Canadá
- *InSite’97, Nuevos proyectos de arte público del continente americano*, San Diego/Tijuana, EUA y México
- *Inauténtico: Hecho en México*, Museo de las Artes, Guadalajara, México
- *Shopping/Comprando*, Art & Idea, ciudad de México, México
- *Life’s Little Necesitys*, Segunda Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica

1996

- *Cuadro x cuadro*, Museo Regional de Guadalajara, Jalisco, México

1995

- *Plantón en el Zócalo*, Temístocles 44, ciudad de México, México
- *Juntos y revueltos*, Hospicio Cabañas, Guadalajara, México
- *It’s my Life, I’m Going to Change the World*, ACME Gallery, Los Ángeles, EUA
- *Par avion*, LACE, Los Ángeles, EUA
- *Es mi vida, voy a cambiar el mundo*, Ex Teresa Arte Alternativo, ciudad de México, México
- *Pautas y tendencias paralelas de los 90’s*, ACME Gallery, Los Ángeles, EUA
- *La demanda está en barata*, OMR, ciudad de México, México

1994

- *Neo*, Galería OMR, ciudad de México, México
- *Las nuevas majas*, Otis Gallery, Los Ángeles, EUA

- *Arte mexicano: imágenes en el siglo del sida*, CU Art Galleries, Universidad de Colorado, Boulder, EUA
- *Múltiples*, Temístocles 44, ciudad de México, México

1992

- Exposición de estudio con Melanie Smith y Ethel Shipton, Plaza Santa Catarina, ciudad de México, México

1991

- Exposición de estudio, Zamora 139, ciudad de México, México
- Gallerie L’Escout, Bruselas, Bélgica
- *Marcas*, Galería Arte Contemporáneo, ciudad de México, México
- *D.F. Art from Mexico, D.F.*, Blue Star Space, San Antonio, Texas, EUA
- *Registro-forma I*, Casona II, ciudad de México, México
- *Acción-reacción*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México

1990

- *Estancia*, instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México, México
- Salón de Los Aztecas, ciudad de México, México

1989

- *A propósito (Homenaje a Joseph Beuys)*, ex convento del Desierto de los Leones, ciudad de México, México
- *Londres en México*, Salón de Los Aztecas, ciudad de México, México
- *Sympathy es simpatía*, Museo del Chopo, ciudad de México, México

PUBLICACIONES

2010

- *Espectografías, Memorias e historia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, cat. exp., pp. 70-77.
- BLANCSUBÉ, Michel, *¡Sin techo está pelón!*, Fundación/ Colección Jumex, México, pp. 36-37.
- ZAVALA, Adriana y Amy Ingrid SCHLEGEL, *Mexico Beyond its Revolution. México más allá de su revolución*, TUFTS University Art Gallery, Medford, cat. exp., pp. 21-23, 88-89.
- IDURRE, Alonso y Alejandro CASTELLANOS, *Changing the Focus: Latin American Photography 1990-2005*, Museum of Latin American Art, Long Beach, cat. exp., pp. 58-59.
- SPRINGER, José Manuel, “Mexico: Expected/Unexpected”, *Flash Art*, Milán, núm. 271, marzo-abril, p. 121.
- CORTÉS, José Miguel G., “Visiones urbanas alternativas”, *Exit Express*, Madrid, núm. 50, marzo, pp. 32-39.

- MEDINA, Cuauhtémoc, “Lugar caleidoscopio”, *Reforma*, 5 de enero.

2009

- MEDINA, Cuauhtémoc, *For you/Para usted. Videos aus der Daros-Lateinamerika Sammlung*, Daros Exhibitions, Zúrich, cat. exp., p. 28.
- LOCKHART, Donatella, “Melanie Smith en camino”, *Casas & Gente*, ciudad de México, vol. 25, núm. 241, diciembre, pp. 54-57.
- WILSON LLOYD, Ann, “Melanie Smith”, *Art in America*, Nueva York, abril.
- MERJIAN, ARA H., “Melanie Smith”, *Artforum Online*, marzo.
- WILCOX, Jess, “Melanie Smith”, *Artforum*, Nueva York, enero, p. 111.

2008

- *Melanie Smith. Parres*, A&R Press/Turner, México.
- “¡Viva la muerte! in der Kunsthalle Wien”, *Kunst-Bulletin*, Zúrich, núms. 1/2, pp. 71-72.

2007

- MIESSGANG, Thomas, *¡Viva la muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika*, cat. exp., pp. 26, 42-45.
- SPRINGER, José Manuel, “Melanie Smith, OMR Gallery”, *Art-Nexus*, Miami, núm. 65, pp. 139-140.
- OLIVARES, Rosa, *100 Latin American Artists*, Exit Publications, Madrid, cat. exp., pp. 402-405, 452.
- *Spiral City & other Vicarious Pleasures. Melanie Smith*, Turner, Madrid, cat. exp.
- SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia, “Frieze and the Parallel Fairs”, *ArtNexus*, Miami, vol. 63, núm. 63, pp. 134-138.
- “Ciudades de arte”, *Fahrenheit*, México, año 4, núm. 21.

2006

- “Una mirada al D.F. artificial de Melanie Smith”, *Revista Shock* de *Excélsior*, 30 de noviembre.
- “Tiempo, memoria y comunicación visual”, *Tiempo Libre*, 14 de octubre, p. 55.
- RODRÍGUEZ BARRÓN, Daniel, “Descubre la ciudad y sus placeres estéticos”, *Reforma*, 17 de septiembre.
- “Ciudad espiral y otros...”, *Gaceta UNAM*, 7 de septiembre.
- JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela, “Ciudad espiral, estética y placer de la megalópolis”, *La Razón*, 23 de agosto.
- GUTIÉRREZ, Vicente, “Placeres artificiales”, *El Economista*, 18 de agosto.
- “Pobreza y consumismo global en retrospectiva de Melanie Smith”, *Crónica*, 17 de agosto.
- HERNÁNDEZ, Edgar, “Contrasta Smith pobreza y opulencia”, *Excélsior*, 15 de agosto.

- BLANCO, Sergio R., “Elige Melanie Smith mirar desde las alturas”, *Reforma*, 15 de agosto.
- CEBALLOS, Miguel Ángel, “Una estética entre el consumo y la pobreza”, *El Universal*, 15 de agosto.
- GÓMEZ, Andrés, “Melanie Smith muestra una Ciudad espiral y otros placeres artificiales”, *Unomasuno*, 12 de agosto.

2005

- BACHOFEN, Katrin, “Peter Kilchmann, Zürich”, *Handelszeitung*, Zúrich, núm. 19, 11 de mayo, p. 37.
- MEDINA, Cuauhtémoc, *et al., Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, cat. exp., febrero, pp. 64-67, 252.
- “Ciudades”, *Exit*, Madrid, núm. 17.

2004

- “Sodio y asfalto”, *Arte al Día*, México, noviembre, p. 5.
- KNIGHT, Christopher, “Mexico joins global club”, *Geo Topics*, Los Ángeles, 23 de junio.
- EISL, Sonja, “Das richtige Bild im falschen. Wie wirklich ist die Wirklichkeit? - Identitätsfragen in vier Zürcher Fotogalerien”, *Neue Zürcher Zeitung*, Zúrich, núm. 112, 17 de mayo, p. 36.
- SALTZ, Lynda, “ICA’s Made in Mexico”, *Newbury Street & Bak Bay Guide*, Boston, 20 de febrero.
- JOHNSON, Ken, “Mexican Conceptualists, none especially Mexican”, *The New York Times*, Nueva York, 20 de febrero.
- VICARIO, Gilbert, *Made in Mexico*, Institute of Contemporary Art Boston, Boston, enero, cat. exp., pp. 9-19, 102-105.
- MCQUAID, CATE, “Mex”, *The Boston Globe*, Boston, 23 de enero, pp. 13, 18.

2003

- FERNÁNDEZ-CID, Miguel, *Traces of Light*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, cat. exp., pp. 10-15, 39-41.
- PÉREZ, Luis Francisco, *Cambio de valores/The Rings of Saturn*, Fundación ARCO, Madrid, y Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGSC), Santiago de Compostela, noviembre, pp. 136-139.
- “Melanie Smith”, *Flash Art*, Milán, vol. 36, núm. 232, octubre, p. 92.
- GILLI, Marta, entrevista, *Gestes*, Printemps du Septembre, Toulouse, septiembre, cat. exp., pp. 106-107.
- ROMANINI, Alessandro, “A State of Mind. Mexico Attacks”, *Art Nexus*, Miami, núm. 49, junio-agosto, pp. 153-155.
- CROWLEY, Tom, “Mexico City on the Move”, *Tema*, Milán, núm. 97, mayo-junio, pp. 22-25.
- KLAUS, Philipp y Chris LÜTHI, “Geballte Ladung”, *Die Weltwoche*, Zúrich, núm. 11, 13 de abril, pp. 65-68.
- “20 Million Mexicans Can’t be Wrong”, www.art-onma.org, Nueva York, núm. 8, enero-marzo.

2002				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· DAY, Pip, “Postcards from the Edge”, <i>The Royal Academy Magazine</i>, núm. 77, invierno, pp. 59-61.</div><div>· PÉREZ SOLER, Eduardo, <i>Sublime artificial</i>, La Capella, Barcelona, noviembre, cat. exp., pp. 48-49, 63-69.</div><div>· SMITH, Melanie“Melanie Smith”, <i>European Photography</i>, Berlín, núm. 72, otoño-invierno, pp. 19-23.</div><div>· BENÍTEZ, Issa María, “Art Basel”, <i>Art Nexus</i>, Bogotá, núm. 46, octubre, pp. 112-116.</div><div>· YEHYA, Naief, “Mexico City: An exhibition about the exchange Rate of Bodies and Values”, <i>Art Nexus</i>, Bogotá, núm. 46, octubre, pp. 156-158.</div><div>· BIESENBACH, Klaus, <i>Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values</i>, PS1 y Kunstwerke Berlin, Berlín, cat. exp., pp. 256-263.</div><div>· OLES, James, <i>Superficies coloreadas/Colored Surfaces</i>, Pražký dům fotografie, Praga, Secretaría de Relaciones Exteriores, ciudad de México, septiembre, cat. exp., pp. 23-25, 61-65, 67-75, 95.</div><div>· BHATNAGAR, Proya, Samuele MENIN y Michele ROBECCHI, “Focus Mexico”, <i>Flash Art</i>, Milán, julio-septiembre, pp. 86-89.</div><div>· <i>Hier ist Dort</i> 2, Wiener Secession, Viena, cat. exp., p. 11.</div></div></div>	
2001				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· MARTÍN, Patricia “Conozca México”, <i>Parachute</i>, núm. 104, p. 102.</div><div>· HERZOG, Samuel, <i>Kunst-Bulletin</i>, núm. 3, marzo, p. 45.</div><div>· ARLITT, Sabine, “Lustvolle Rebellion”, <i>Züritipp Tages Anzeiger</i>, Zürich, 9 de febrero.</div><div>· OMLIN, Sybille, “Mexiko und Mustermix”, <i>Neue Zürcher Zeitung</i>, Zürich, 1 de febrero.</div></div></div>	
2000				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· ZAMUDIO TAYLOR, Víctor, “Arte, violencia y agresión”, <i>Atlántica</i>, núm. 25, invierno.</div><div>· MEDINA, Cuauhtémoc, “Mexican Strategies”, <i>Flash Art</i>, enero-febrero.</div></div></div>	
1998				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· HEATH, Jennifer, “How Does a Piñata Commit Suicide?”, <i>Boulder Planet</i>.</div><div>· HAYDEN, Niki, “Multi-Nationals”, <i>Daily Camara</i>.</div><div>· AKHTAR, Suzanne, “Contemporary Art by Way of the Discount Store”, <i>Star Telegram</i>.</div><div>· DANIEL, Mike, “Pigments of their Imaginations”, <i>Dallas Morning News</i>.</div><div>· GRAVES, Jen, “Coloring Between the Lines”, <i>Dallas Entertainment Chronicle</i>.</div><div>· KEITH, William E., “Chromaform at UTSA”, <i>Voices of Art</i>.</div></div></div>	
1997				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· CHROMAFORM. <i>Color in Contemporary Sculpture</i>, UTSA, Texas, cat. exp.</div><div>· GALLO, Rubén, reseña, <i>Flash Art</i>, Milán, primavera.</div></div></div>	
1996				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· TEJADA, Roberto y María GUERRA, <i>Orange Lush</i>, The Anglo-Mexican Institute of Culture, México, cat. exp.</div><div>· JONES, Kelly, <i>Life’s Little Necessities. The Second Biennale of Johannesburg</i>, cat. exp.</div><div>· MONCADA, Adriana, “La instalación, válida si provoca la reflexión”, <i>Unomasuno</i>, 17 de noviembre.</div><div>· JUDISMAN, Yishai, reseña de inSite ‘97, <i>Reforma</i>, octubre.</div><div>· ANASTAS, Rhea, “The Conceptual Trend: Six Artists from Mexico City”, <i>Art Nexus</i>, abril-junio.</div><div>· AQUIN, Stephane, “La filière mexicaine”, <i>Voir Montreal</i>, abril-mayo.</div></div></div>	
1995				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· “Melanie Smith at Randolph Street”, <i>Chicago Reader</i>, septiembre.</div><div>· GUERRA, María, “Intermitentes”, <i>Reforma</i>, 4 de agosto.</div><div>· DEBROISE, Olivier, “Un nuevo contrato”, <i>Curare</i>, primavera.</div></div></div>	
1994	100		101	<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· JUSIDMAN, Yishai, “Las nuevas majas”, <i>Art Issues</i>, septiembre-octubre.</div><div>· SÁNCHEZ, Osvaldo, “Recipientes y protuberancias”, <i>Reforma</i>, 25 de agosto.</div><div>· MCMASTERS, Merry, “En la punta de mi lengua”, <i>El Nacional</i>, 27 de julio.</div><div>· ROTH, Charlene, “Working Space”, <i>Art Week</i>, 21 de julio.</div><div>· KNIGHT, Christopher, “Independent Spirit Lives on in Majas”, <i>Los Angeles Times</i>, 16 de julio.</div><div>· NAVARRETE, Sylvia, “En la punta de mi lengua”, <i>Poliester</i>, verano.</div></div></div>	
1992				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· HOLLANDER, Kurt, “Marcas, at the Galería de Arte Contemporáneo”, <i>Mandorla</i>, otoño.</div><div>· MEDINA, Cuauhtémoc, “Dúo de instalaciones”, <i>Poliester</i>.</div><div>· SCOTT FOX, Lorna, <i>La Jornada Semanal</i>, julio.</div></div></div>	
1991				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· GUERRA, María, “Art from Mexico City”, <i>Poliester</i>, verano.</div></div></div>	
1990				<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div></div> <div><div><div>· SMITH, Melanie y José Manuel SPRINGER, “Cinco hipótesis”, <i>Unomasuno</i>, enero.</div></div></div>	

RAFAEL ORTEGA

Coautor de proyectos fílmicos

Ciudad de México, 1965. Empezó su carrera como codirector de fotografía en la película *Bajo California, el límite del tiempo* (Dir. Carlos Bolado, 1998). Ha participado como director de fotografía en más de treinta proyectos de ficción y documental. Entre los largometrajes se encuentran: *Un banquete en Tetlapayac* (Dir. Olivier Debroise, 1998-2000), *Corazones rotos* (Dir. Rafael Montero, 2000), *Carambola* (Dir. Kurt Hollander, 2002-2005) y *Volver la vista* (Dir. Fridolin Schönwiese, 2005).

Desde 1994 trabaja internacionalmente en proyectos de arte contemporáneo cuyo soporte es cine o video, como colaborador y coautor. Ha trabajado, entre otros, con Francis Alÿs, Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Raúl Ortega, Damián Ortega, Thomas Glassford, Miguel Ventura, Claudia Fernández, Silvia Gruner, João Penalva, Miguel Ángel Ríos, Luis Felipe Ortega, Cuauhtémoc Medina, Enrique Olvera y el compositor Paul Barker.

JOSÉ LUIS BARRIOS

Curador

José Luis Barrios, filósofo e historiador del arte, es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana (UIA), ciudad de México, y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es titular del seminario de curaduría y curador adjunto del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Tiene publicados ocho libros y más de cincuenta artículos en revistas especializadas de arte y crítica cultural. Sus últimas publicaciones son los ensayos: “Anotaciones en torno al entusiasmo, el tiempo y la ruina”, en *Dynamic (In)position/(In)posición dinámica*, cat. exp., México, Laboratorio de Arte Alameda, INBA, 2010, e “Historia y memoria. Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado”, en *Espectografías. Memorias e historia*, México, MUAC, UNAM, 2010. Libros recientes: *Atrocitas fascinans. Imagen, horror, deseo*, México, Conejoblanco/UIA, 2010; *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, UIA, 2010. Ha realizado curadurías para el Museo Nacional de Arte (Munal), el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo.

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

Estadio Azteca. Proeza maleable
Xilitla
Bulto

105

ESTADIO AZTECA. PROEZA MALEABLE, 2010

Páginas 24-43

Melanie Smith/Rafael Ortega
Acción con mosaicos de 3,000 estudiantes adscritos al sistema de educación media de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y al Centro de Estudios Tecnológico Industrial y de Servicios (CETIS)
Video Full HD
10 min 29 seg
Colección Fundación Televisa A.C. y Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México
Cortesía de los artistas y Peter Kilchmann Galerie
Copyright © Melanie Smith/Rafael Ortega

Producción

Melanie Smith, Rafael Ortega | Dirección
José Luis Barrios | Coordinación general
Marcela Flores | Coordinación de producción
Joaquín Silva | Director adjunto
Ángel Rincón, Norma González, Mauricio Rodríguez | Asistentes de dirección
Tania Pineda | Asistente de Melanie Smith
Estrella Fernández Solís | Asesora de logística
Rodrigo Valero | Foto fija

Pablo Portillo | Guitarra
Francis Alÿs | Making off
Natalia Almada | Making off
Benedeta Monteverde | Coordinación de producción de imágenes MUAC
Sol Henaro | Coordinación MUAC

Con la colaboración de

Joel Aguilar, Claudia Arriaga, Sara Baz, Arq. Raúl Barrios y el equipo del Estadio Azteca, Claudia Barrón, Antonieta Bautista, Héctor Bourges, Adriana Casas, Marilyn Castillo, Alfonso Cornejo (imágenes en pantalla), Aysleth Corona, María de los Ángeles Cortés, Graciela de la Torre, Pedro Díaz, Ernesto Falcón, Miguel Fernández Félix, Ángela Fuentes, Elizabeth García, Pilar García, Mónica López Velarde, Mauricio Maillé, Alejandra Maldonado, Adolfo Mantilla, Iván Martínez, Fernanda Monterde, Mariana Morales, María Eugenia Murrieta Romo, David Ortega, Raúl Ortega, Héctor Pacheco, Leticia Pardo, Alejandra Peña, Susana Pliego, Itza Restrepo, Arizbe Rodríguez, Javier Rodríguez, Arq. Juan Ramón Rodríguez (Tecnoprint), Jorge Remo, Efraín Salinas, Paola Santoscoy, Nina Shor, Patricia Sloane, Ricardo Villacorta, Andrea Villalba y Gate Gourmet Maasa, así como el equipo técnico de Televisa.

Esta producción no hubiera sido posible sin el apoyo de los siguientes voluntarios: Juan Carlos Armas Cortez, Julián Ávila Juárez, Laura Natali Barajas Sánchez, Maylen Bourget Rivas, Monserrat Celedón Murillo, Sandra Cepeda, José Alfredo Cortés, Aglae Cortés Zazueta, José Manuel Cruz Santiago, Itzel Dávalos Bautista, María del Rosario Delgadillo Castillo, Víctor Manuel Delgado Osuna, Mariano Fabela, Mauricio Fernández Moreno, Casandra Gómez García, Enrique González Lozada, Miriam Angélica Guerrero Villa, Luis Islas Peralta, Jesús Antonio López Bernal, Mónica López Hernández, Rosario Yael López Hurtado, Uriel López Peña, Jazmín López Saldívar, Iván Pierre Lys Mora, Edit Martínez Pérez, Tania Carolina Miranda Mayorga, Carmen Gabriela Moedano García, Francisco Montes Alcocer, Jacobo Nieto Ruiz, Diana Olvera Estévez, Juan Fernando Ramírez Lara, Montserrat Rodríguez Méndez, Rosario Rojas Díaz, Samuel Silva Chávez, Claudio Fabián Téllez, Leonardo Tirso Espinoza, Itzel Velasco Tolentino, Orlando Villalobos Germán.

De manera particular agradecemos a los alumnos de las siguientes escuelas de la SEP: Ángel Salas Bonilla, Ludwig van Beethoven, Virgilio Camacho Paniagua, Belisario Domínguez Palencia. Así como a los alumnos de los CETIS: no. 02, no. 03, no. 04, no. 05, no. 06, no. 07, no. 09, no. 10, no. 11, no. 30, no. 31, no. 32, no. 33, no. 39, no. 42, no. 49, no. 50, no. 51, no. 52, no. 53, no. 54, no. 55, no. 56, no. 57, no. 76, no. 152, no. 153, no. 154, no. 166.

Agradecemos especialmente el apoyo de Aimée Labarrere de Servitje y Magdalena Zavala

Agradecimientos institucionales

Fundación Televisa

Museo Universitario Arte Contemporáneo

Instituto Nacional de Bellas Artes

Coordinación Nacional de Artes Plásticas

Museo Nacional de Arte

Secretaría de Educación Pública

Centro de Estudios Tecnológico Industrial y de Servicios

Agradecemos al Museo Soumaya/Fundación Carlos Slim A.C. por la cesión de derecho de uso de las imágenes:

José Bribiesca Casillas

Sin título, ca. 1946

Posando para *El gran consejo*, 1985

Plata sobre gelatina

Fotografía Javier Hinojosa

XILITLA, 2010

Páginas 46-67

Melanie Smith/Rafael Ortega

35 mm transferido a video

12 min

Colección Charpenel y Fundación CIAC, A.C.

Cortesía de los artistas y Peter Kilchmann Galerie

Copyright © Melanie Smith/Rafael Ortega

Producción

Colección Charpenel, Guadalajara, y Fundación CIAC, A.C. |

Producción

Melanie Smith | Dirección

Rafael Ortega | Imagen

Paola Santoscoy | Curaduría

Jorge Zúñiga | Asistente de cámara

Rodrigo Valero Puertas | Fotografía fija

Finella Halligan | Coordinación de producción en D.F.

Zaira Teresa Liñán Zorrilla | Coordinación de producción en Xilitla

Héctor Pacheco | Asistente de producción

Paola Santoscoy | Continuidad

Roberto Oviedo | Gaffer

Javier Márquez | Dolly Grip

Carlos Orozco Luna “El Oso” | Iluminación

Gustavo Patiño y Fridolin Schoenwiese | Sonido directo

Oliver y Mila Ortega | Asistencia de sonido

Hugo Álvarez Mata, Alfredo Hernández Hernández, Sebastián Hernández, Vicky Hernández Hernández, Hilario, Bernardo Pérez Bautista, Julio Romero Castelán, Ignacio Soto, Sarita Villalobos Córdova | Apoyo a la producción

Alfonso Cornejo | Edición de imagen

Melanie Smith y Alfonso Cornejo | Montaje

Jorge Romo | Corrección de color

Álex de Icaza | Diseño sonoro

Juan Cristóbal Cerrillo | Órgano

Con la colaboración de

Magdaleno Alvarado Sánchez, Lucio González Reyes, Benjamín Hernández Hernández, Narciso Hernández Hernández, Gisela Jongitud Zorrilla, Ángel Martínez Martínez y Andrés Salvador Rubio.

Agradecimiento institucional

Fondo Xilitla, San Luis Potosí.

Agradecimientos

Arturo de la Rosa, Plutarco Gastélum (Kako) y su venado, Eli Soriano y los coheteros de Tamazunchale, Natalia Almada, Francis Alÿs, Rosa Ayala, María Bostock, Javier Carral, Patrick Charpenel, Agustín e Isabel Coppel, Mireya Escalante, Cristina Faesler,

Claudia Fernández, Damian Fraser, Ricardo Garibay, Thomas Glassford, Ernesto Gómez, Irene Herner, Mathew Holmes, Thierry Jeannot, Uzyel Karp, Miguel y Cuca Legaria, Zaira Teresa Liñán Zorrilla, Donatella Lockhart, Ramiro Martínez, James Oles, Emmanuel Picault, Paloma Porraz, Francisco Rivera, Sebastián Romo, Itala Schmelz, Kitty Scott, Aimée Servitje, Patricia Sloane.

BULTO, 2011

Páginas 70-91

Melanie Smith/Rafael Ortega

Video HDV

40 min 30 seg

Colección MALI, Lima, y La Colección Jumex, México

Cortesía de los artistas y Peter Kilchmann Galerie

Copyright © Melanie Smith/Rafael Ortega

Producción

Tatiana Cuevas | Curaduría

Rossana del Solar | Producción

Vanessa Chiappo | Asistente de producción

Valeria Quintana | Asistente de coordinación

Javier Becerra | Sonido directo

Hugo Vásquez | Foto fija

Musuk Nolte | Foto fija, subasta MALI

Ignacio Dasso | Asistente de cámara

Carlos Sánchez Giraldo | 2ª cámara

Mariano Lingar | Transporte

José Quintanilla | Transporte

Jehú Quintanilla | Transporte

Adver Bernaldo Bonifacio | Transporte

Rafael Ortega | Coordinador de posproducción

Melanie Smith, Alfonso Cornejo | Edición

Federico Smuckler | Mezcla de audio

Jorge Romo | Corrección de color

Agradecimientos institucionales

Una obra comisionada por el Museo de Arte de Lima – MALI

con el apoyo parcial de La Fundación/Colección Jumex

Este proyecto ha sido posible gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Banco de la Nación

Bar La Jarrita

Centro Comercial Polvos Azules

Colegio Fe y Alegría N° 17 - Villa El Salvador

Expreso CIAL

Juanito Bodega Bar

Municipalidad de Miraflores

Municipalidad Metropolitana de Lima

Museo de Sitio Huaca Pucllana

Museo de Sitio de Pachacámac

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Playa Punta Roquitas

Restaurante Huaca Pucllana

Aeroméxico

Embajada de México en Perú

Agradecimientos

Manuel Alegre, Luis Ángel Baca Valdivia, Janis Alicia Baluarte Ronceros, Jimena Barreto, Carmen Benavides, Dorota Biczel, Giuliana Bobbio Olano, Daniel Cano García, Sara Carrasco, Franco Cavero Lobatón, Andrea Cisneros, Andrea Cueva, Gonzalo del Águila, Vanessa de la Torre, Rogelio Delgado, José Antonio Durand Palomino, Antonella Espósito, Ana Estrada, María Luisa González Ayala, Evelyn García, Violeta González Paz, Jorge Armas Gherzi, Víctor Huayhua Galarza, Jennifer Isla, Gabriela Jordán, Nicolás Kecskemethy, Óscar León, Carmen Lobatón Sánchez, José Miguel Lobatón Benito, Ada Linares Torres, Mariano Lingar, Lury Lupaidi, Ángel Luyo, Jimena Mendezú, Karla Mora Farfán, Paola Palian Flores, Teddy Pérez Vázquez, Jorge Polo, Fabiola Puwaranga, Flor Quispe, Yasmin Quispe Navarro, Patricia Quiroz, Oswaldo Salas, José Antonio Salazar, Juan Salazar, Felipe Sánchez, Katherina Sánchez Yábar, Nelly Sánchez de Lobatón, Jacky Sandoval, Paloma Ráez, César Ríos, Katia Tapia, Patricia Terry Castro, Viviana Tito, Alan Torre, Ariana Tuesta Martínez, Josué Valverde, Marilyn Vergel, Jacky Villafuerte, Gabriela Villanueva, Rodrigo Virrueta, Luciana Salinas, Catalina Akasiete, Eduardo Alfaro, Janeth Arias, César Casussol, Rodolfo Casussol, Hermana Inés Farro, Marisa Huertas, Natalia Majluf, Luis Alberto Mendoza, Christian Mesía Montenegro, Miguel Molinari, Ana María Moreyra, Isabel Pantoja, Denise Pozzi Escot, Nancy Prieto, Gabriela Salazar, Pablo Vargas Lugo, Lucas Vargas Lugo, Enrique Verdura, Juan Carlos Verme.

PINTURAS E IMPRESIONES

CALAVERAS, 2010
Página 13
Óleo sobre tela
52 x 84 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

CHANGOS II, 2010
Página 23
Óleo sobre tela
83 x 112 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

TORRE, 2010
Página 45
Óleo y barniz acrílico sobre MDF
20 x 15 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

ESCALERA, 2010
Página 46
Impresión digital sobre papel de algodón
116 x 89 cm
Edición de 4
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

SELVA, 2010
Página 59
Óleo y barniz acrílico sobre MDF
54 x 70 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

DEDO, 2010
Página 60
Impresión digital sobre papel de algodón
77 x 32 cm
Edición de 4
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

PEZÓN, 2010
Página 69
Óleo y barniz acrílico sobre MDF
15 x 20 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

ESCOMBRO, 2010
Página 83
Óleo y barniz acrílico sobre MDF
70 x 90 cm
Cortesía de la artista y Peter Kilchmann Galerie

PABELLÓN DE MÉXICO 54 BIENAL DE VENECIA

La primera participación de México en la Bienal de Venecia se remonta a 1914. Es interesante que el México de esos años, a pesar de encontrarse en una guerra que costaría a su pueblo un millón de vidas, participara en el mayor evento artístico del mundo. Se podría pensar que nuestro país seguía el ejemplo de las potencias económicas de ese tiempo, y que por ello quiso tomar parte en la Bienal y en la comunidad internacional que había alcanzado la modernidad. Lamentablemente, debido a las contradicciones y conflictos por los que atravesaría el país, el arte mexicano perdió su presencia en Venecia por muchos años.

Durante la década de 1950 México participó en tres ocasiones, proyectando el arte mexicano en el ámbito internacional. Y en un largo paréntesis de casi medio siglo nuestro país participó cinco veces más; las últimas tres como invitado de las exposiciones del Instituto Ítalo-Latinoamericano. Es hasta el año 2007 que México cuenta finalmente con un pabellón nacional.

Desde su fundación en 1895, la Bienal de Venecia ha modificado varias veces sus bases y objetivos, adaptándose al paso del tiempo para llegar a ser el evento artístico más importante del planeta. Desde su primera participación en ella, la producción artística de México ha alcanzado niveles que marcan, en algunos casos, la vanguardia del arte contemporáneo internacional, lo cual refleja no sólo el crecimiento cultural y social del país, sino también su progreso económico, que lo ha llevado a ser una de las primeras economías del globo. En este nuevo siglo, el arte mexicano tiene por tercera vez consecutiva un espacio propio en esta privilegiada vitrina, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué significa y qué implicaciones tiene para México y su escena artística? Es innegable que la presencia en la Bienal de Venecia brinda a cualquier Estado, además de una visibilidad notable, una credibilidad económica, política y cultural que pocos espacios

ofrecen. Una de las mayores ventajas, si no la más importante, de participar en un evento de esta magnitud, es que abre un espacio de discusión y estimula el intercambio artístico entre los artistas nacionales, dándoles la posibilidad de confrontarse con el mundo del arte contemporáneo internacional y con el gran público.

Como es bien sabido, el arte no siempre refleja la sociedad ideal que las estructuras estatales quisieran mostrar, por ello en ocasiones algunos pabellones e incluso la Bienal misma han tenido sus controversias; como ejemplo podemos citar el año 1968, en el que fue censurada por los artistas, provocando el cambio más sustancial de su historia, que fue la eliminación del mecenazgo y la venta de las obras de arte expuestas. Por otro lado, podríamos afirmar que muchos proyectos artísticos presentados en la Bienal han detonado procesos no sólo artísticos y sociales, sino incluso políticos, coadyuvando a la democratización del país representado.

George Steiner nos dice que “cualquier forma seria de arte, de música y de literatura es un acto crítico”.¹ Desafortunadamente, la crítica, en ocasiones, no es grata para quien financia, no obstante, es imperativa para el progreso social y la tolerancia es reflejo de la democracia, que se nutre de las diferencias. Ahora bien, el reto al que se enfrenta nuestro país en este inicio de siglo va más allá del hecho de promover el arte. En un momento de profunda transformación social y de grandes problemas, el mayor desafío es el de asegurar la asiduidad de la representación nacional en eventos de calidad y visión internacional como la Bienal de Venecia. Si analizamos la representación de México a lo largo de la historia de la Bienal y observamos el esfuerzo institucional llevado a cabo en estos últimos años, podemos confiar que ésta no será una participación más, sino la oportunidad que abra definitivamente la puerta para contar con un pabellón permanente.

¹ George STEINER, *Vere Presenze*, trad. de Claude Béguin, Milán, Garzanti Editore, 1992, p. 24.

CUADRADO ROJO, IMPOSIBLE ROSA

se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 2011 en los talleres de Artes Gráficas Palermo, Madrid, España, bajo la supervisión de Ekaterina Álvarez y Cristina Paoli. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Electra, diseñada por William Addison Dwiggins, y Neuzeit S, diseñada por C. W. Pischiner. El tiraje total de esta edición es de 1,000 ejemplares.