



# JILL MAGID

---

UNA CARTA SIEMPRE LLEGA A SU DESTINO  
LOS ARCHIVOS BARRAGÁN

A LETTER ALWAYS ARRIVES AT ITS DESTINATION  
THE BARRAGÁN ARCHIVES





*Querida Federica—Dearest Federica*, 2013. Foto—Photo: Steven Probert [Cat. 31]

Publicado con motivo de la exposición *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino. Los Archivos Barragán* (27 de abril al 08 de octubre de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—  
Published on occasion of the exhibition *Jill Magid. A Letter Always Arrives at Its Destination. The Barragán Archives* (April 27th to October 8th, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Christopher Fraga

Jill Magid

Cuauhtémoc Medina · IIE-MUAC, UNAM

Traducción—Translation

Elizabeth Coles, Daniel Saldaña París

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Elena Coll, Adrián Martínez Caballero, Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Elizabeth Coles, Christopher Fraga,

Daniel Saldaña París, Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Ana Avila

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes

Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2017, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

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

# 321

ISBN RM Verlag 978-84-17047-20-7

ISBN UNAM 978-607-02-9290-3

Todos los derechos reservados.

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

—  
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

# JILL MAGID

---

UNA CARTA SIEMPRE LLEGA A SU DESTINO  
LOS ARCHIVOS BARRAGÁN

A LETTER ALWAYS ARRIVES AT ITS DESTINATION  
THE BARRAGÁN ARCHIVES



*La Propuesta—The Proposal*, 2014–2016 [Cat. 19]

<b>Contribución al epistolario</b>	8
<b>Epistolary Contribution</b>	18

—  
CUAUHTÉMOC MEDINA

<b>Correspondencia. De Jill Magid a Federica Zanco</b>	28
<b>Correspondence. From Jill Magid to Federica Zanco</b>	50

—  
JILL MAGID

<b>En las moradas de Barragán</b>	84
<b>Barragán's Dwelling Places</b>	94

—  
CHRISTOPHER FRAGA

<b>Línea del tiempo</b>	104
<b>Timeline</b>	112

<b>Semblanza</b>	120
<b>Biographical Sketch</b>	121

<b>Catálogo</b>	122
<b>Catalogue</b>	

<b>Créditos</b>	128
<b>Credits</b>	

<b>Reconocimientos</b>	129
<b>Acknowledgments</b>	132

—  
JILL MAGID



*La cena familiar—The Family Dinner*, julio—July 19, 2014, Cortesía de la artista—Courtesy of the artist; LABOR, Ciudad de México; RaebervonStenglin, Zurich; y—and Galerie Untilthen, Paris



# Contribución al epistolario



CUAUHTÉMOC MEDINA



*La propuesta—The Proposal*, 2014-2016. Vista de la instalación en—Installation view at Walter and McBean Galleries, San Francisco Art Institute, Cortesía de la artista—Courtesy of the artist; LABOR, Mexico City; RaebervonStenglin, Zurich; y—and Galerie Untilthen, Paris. Foto—Photo: Gregory Goode

Nueva York-Ciudad de México,  
septiembre de 2016-marzo de 2017

Querida Jill,

He decidido añadir una carta más al registro documental de comunicaciones escritas, contratos e intercambios personales que han caracterizado el largo y pausado desarrollo de tu proyecto *The Barragán Archives* [*Los Archivos Barragán*]. Dirigirme a alguien en concreto en vez de a nadie en particular parece convenir a la muy personal naturaleza, a la vez íntima y política, de *The Proposal* [*La propuesta*] (2014-2016): una búsqueda de medios para cuestionar el modo en que se mezclan los afectos íntimos con las preocupaciones académicas y económicas en el manejo de un legado cultural como el de Luis Barragán.

Como sucede con buena parte de la seducción y del proceso de caza que dan lugar a tus piezas, uno tiene la sensación de que cada paso de la obra se convierte en la entrega de un epistolario, o el capítulo de un trabajo en curso que emana no tanto de la imaginación o el taller del artista, sino más bien de los movimientos de una red de personas interpeladas, incitadas por tus intervenciones y provocaciones. Me debato por encontrar las palabras adecuadas para explicar cómo esta envolvente mezcla de imágenes, apropiaciones y diálogos públicos, llenos de huecos y malentendidos, me parece más vinculada a la experiencia cultural que al cuento del artista que misteriosamente fabrica bellos y enigmáticos objetos que —en la clásica noción del “mundo del arte”— resultan después en una fuente de fascinación para “el público”. Dado que las cartas son una forma de escritura que incitan a una respuesta —algo que implica argumentos e historias que rebasan siempre las palabras del corresponsal—, la idea de una obra de arte basada en intercambios reales se corresponde más estrechamente, para mí, con nuestra participación colectiva en la producción de arte que aquel anticuado relato del artista como genio que crea en la soledad. En cierto sentido, tu obra recuerda a *Drácula* de Bram Stoker, donde parte del placer deriva del hecho de que la trama sólo es parcialmente legible para

los individuos, instituciones y agentes que toman parte en el intercambio epistolar, y el privilegio del espectador (y del artista o escritor, en este caso), es ser una especie de mosca en la pared, a la que se le concede el papel de testigo panorámico del conjunto. Ésta es, de hecho, una característica importante que se mantiene a lo largo de los distintos movimientos de *The Barragán Archives* que has ido haciendo públicos desde 2013: la forma en que cada capítulo o exposición del proyecto aborda un tema diferente de la secuencia, desde tu exploración de los límites que el uso del *copyright* le impone a un legado como el de Barragán, pasando por tu investigación sobre la inclinación del arquitecto a exhibir copias de obras de artistas como Josef Albers o Clara Porset, al desarrollo de las distintas estrategias de seducción y negociación con las que intentaste que la directora de la Barragan Foundation, Federica Zanco, cediera el legado intelectual de Barragán a cambio de un anillo con un diamante hecho a partir de las cenizas del cuerpo del arquitecto.

En este sentido, es gratificante leer el pequeño libro publicado por Sternberg Press, en coedición con el Vera List Center y el San Francisco Art Institute, con ocasión de la presentación de *The Proposal* en San Francisco.<sup>1</sup> Sentí que esos textos, incluyendo el mío, sólo se añadían al auténtico “montón de cartas” que comprende tu proyecto, y que incluye los muchos emails, contratos y comunicaciones de producción e investigación de la obra, así como tus intercambios con Federica Zanco, directora de la Barragan Foundation en Suiza, algunas autoridades mexicanas y miembros de la familia Barragán. Esas cartas deben también incluir los artículos de periódico, encartes y quejas de intelectuales y miembros del público que se oponen a tu trabajo, afirmando “defender” el legado y la integridad de Barragán o la reputación de los propietarios del archivo. Tu obra convoca una energía del escribir y del pensar; una energía que va más allá de los argumentos específicos y de los reclamos de verdad política y moral que la pieza suscita en las voces que se ven atrapadas en su red.

—

1— Jill Magid, *The Proposal*, editado por Nikolaus Hirsch, Carin Kuoni, Hesse McGraw y Markus Miessen, Berlín, Sternberg Press, 2016.

De hecho, a diferencia de la mayoría de las formas de producción artística, en buena medida el contenido de tu obra consiste en los intercambios que tu práctica de negociación y seducción transmiten, proponen o fuerzan, más que en imágenes, objetos o artefactos. A pesar de la complejidad y la centralidad de los objetos en la obra, estos son meros instrumentos para afectar, transformar y cuestionar esas relaciones. Son objetos transaccionales, cuyo valor depende del significado de su circulación. Ese valor aumenta si la circulación de los objetos se prohíbe o se somete a un control, o en el caso de un objeto como las cenizas humanas, aparentemente retiradas del circuito de intercambios entre los vivos. El énfasis de tu trabajo en la circulación de valor e información, y en provocar intercambios impensados y no regulados, es claramente visible. Permíteme simplemente señalar un aspecto de *The Proposal* que considero extremadamente importante: implica una suerte de intercambio con el más allá, a través de tu “pago” de las cenizas de Barragán al enterrar un resplandeciente caballo miniatura en la urna de Barragán, como una especie de ofrenda. De igual forma, el modo de producción del anillo de diamante, en ese capítulo de tu obra, apunta hacia la necesidad de obtener el objeto indicado para convencer a la así llamada Barragan Foundation, en Suiza, de intercambiar el referente material del legado de Barragán —el archivo— por la transfiguración de los restos mortales del arquitecto. A este posible intercambio subyace la noción de que tanto los vestigios culturales como los restos mortales son percibidos, convencionalmente, como una riqueza incalculable.

La constante renegociación de las posiciones entre los diferentes agentes involucrados en *The Proposal* —que, contrariamente a lo que se ha dicho, tiene muy pocos elementos comerciales y más bien se relaciona con formas alternativas de intercambio, ajenas a las de la mercancía propiamente dicha— es totalmente coherente con muchos de tus proyectos anteriores, que hacen referencia a una intervención en circuitos sociales definidos por los intercambios y las prohibiciones. En ese sentido, uno podría fácilmente argumentar que tu práctica artística se inscribe en lo que el antropólogo Alfred Gell describió alguna vez como la “tecnología del encantamiento” (un sistema técnico

que permite que los individuos se conciban a sí mismos como parte de conjuntos sociales complejos). Asimismo, tu obra moviliza siempre un cierto “encantamiento de tecnología”, “hechizándonos de manera que veamos el mundo real de una forma encantada”.<sup>2</sup> Tus proyectos tienen una condición bifronte: revelan, a destinatarios y espectadores, la gran cantidad de complejas redes materiales, políticas o afectivas en las que se inscriben, enredándonos más en esas conexiones.

Esta tendencia a revelar una trama a los participantes de la obra al mismo tiempo que la obra enreda al espectador o al participante aun más en la complejidad de la narrativa es, a la vez una fuente de fascinación y de miedo en relación con la recepción de tu trabajo. Y es que éste pertenece al linaje de la teorización de Alfred Gell sobre la relación entre obras de arte y trampas, en uno de los ensayos que se convirtieron en la base de su teoría del arte como agencia.<sup>3</sup> En uno de los textos más originales sobre teoría del arte que se hayan escrito en las últimas décadas, Gell vincula las obras de arte con las trampas de caza, en el sentido de que ambas tienen una relación mimética con su presa (o sus consumidores). Es decir, en lugar de imitar el comportamiento de un cazador, las trampas funcionan simulando el comportamiento de la víctima potencial. Como explica Gell: “Las trampas son parodias letales del *Umwelt* del animal”.<sup>4</sup> Operan como textos sobre el comportamiento de las presas y como análogos del medio ambiente, envolviendo a sus víctimas en “un análogo mecánico de la secuencia trágica hbris-némesis-catástrofe”.<sup>5</sup> Tanto las trampas como las obras de arte pueden transmitir mensajes y significados, ya que encarnan una red de intencionalidades complejas dentro de una red de relaciones.

---

2— Alfred Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” (1992), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, editado por Eric Hirsch, Londres, The Athlone Press, 1999, p. 163.

3— Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

4— Alfred Gell, “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps” (1996), *The Art of Anthropology, op. cit.*, pp. 200-201.

5— *Ibid.*, p. 202.

En el curso de las distintas operaciones que implantas dentro una institución o cultura específica (bien sea la secrecía de prácticas en los servicios holandeses de inteligencia, o las políticas del legado y el poder de la posesión de archivos en la arquitectura moderna, que a su vez implica una reflexión sobre la gestión de la cultura periférica en el capitalismo actual), operas como una especie de cazadora conceptual que, con sigilo y astucia, acecha un objeto de investigación, esperando el momento justo para capturarlo. Es por ello que tu trabajo provoca a veces una sensación de “cuento de hadas de la vida real”. La gente —incluyendo algunas veces a los sujetos de tus piezas y tus destinatarios— se refiere a tu trabajo en términos de “ficción” a causa de la estremecedora sensación que despierta tu modo de tomar el control y transformar un ámbito de la vida mediante un juego de fascinaciones y paradojas. En cierto sentido, tu método de exploración de un tema dado —por ejemplo, las consecuencias de la propiedad privada corporativa sobre un legado cultural y las ramificaciones de la mercantilización de un legado en términos de los afectos eróticos o nacionalistas— es simular un ritual o una acción (o quizás un conjuro o la producción de un fetiche). Más tarde, dicho ritual se convierte en una aparente perturbación del campo específico y de los agentes en él involucrados, quienes empiezan a girar en torno al objeto mágico (los diarios de un antropólogo, una mujer en la motocicleta de un policía o un diamante hecho de las cenizas de un arquitecto), incapaces de escapar a su influjo. Esto no quiere decir que se conviertan en obra ellos mismos, sino que sus relaciones se ven afectadas, y por supuesto depende hasta cierto punto de si reaccionan o no a las transformaciones provocadas por las transacciones de la obra; es decir, si la experiencia de ser parte de las transacciones de esa obra se convierte para ellos en un elemento iluminador o amenazante.

En el caso de *The Proposal*, uno de los efectos de tender una trampa conceptual para explorar las condiciones de control de un legado cultural (en una era en que los derechos de autor y la posesión de un archivo son cada vez más significativos en nuestras transacciones culturales y sociales), ha sido que el mágico hechizo de tu intervención provocó, de hecho, una reacción. Me refiero a la respuesta expresada por una

parte del público y, sobre todo, del mundo cultural mexicano, que deplora aquello que es descrito como “la desacralización” y la “profanación” de la tumba de Barragán.<sup>6</sup> En su acercamiento a la obra, han obliterado prácticamente —o evadido con deliberación— sus implicaciones críticas en relación con los poderes involucrados en la apropiación de los papeles de Barragán por parte de Vitra, y el flagrante control corporativo de intereses —tanto académicos como comerciales— por parte de la directora de la Barragan Foundation en Suiza, Federica Zanco.<sup>7</sup> El escándalo se centra en el presupuesto que el horror ante la manipulación y la transformación de las cenizas de Barragán en un objeto concebido para una posible transacción simbólica es evidente en sí mismo y universalmente obligatorio, hasta el punto de sugerir la existencia de una prohibición meta-legal —una prohibición más allá de todo código escrito,<sup>8</sup> a pesar de que la ley, y la ley mexicana en particular, no especifica ninguna regulación en torno a la gestión y propiedad de las cenizas de una persona. La respuesta emocional de quienes atacaron *The Proposal* respondía a una preocupación religiosa: el antiguo miedo popular, que data de la Antigüedad tardía, a no tomar parte en la Resurrección durante el Juicio Final debido a que la tumba ha sido violada y los restos mortales dispersados.<sup>9</sup> Uno pensaría que este temor fue superado con la generalizada aceptación de las cremaciones en la sociedad

---

6— La elaboración más exaltada en contra del carácter supuestamente gótico de esta profanación ha corrido por cuenta de declarantes como el arquitecto y escultor Fernando González Gortazar. Ver: “La profanación a Luis Barragán”, *Proceso*, 17 de agosto 2016, <http://www.proceso.com.mx/451325/profanacion-a-luis-barragan>.

7— Esta cuestión, que va más allá de la anécdota de la adquisición del archivo como parte de una relación personal, es una cuestión que elaboro en Cuauhtémoc Medina, “Dead Souls in the Twenty-First Century”, Jill Magid, *The Proposal*, pp. 143-154.

8— El alud de críticas que recorrió la prensa mexicana lo desató el texto de Juan Villoro, “Anillo de Compromiso”, *Reforma*, 5 de agosto de 2016. <http://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=94281>. En su momento respondí en un artículo las tendencias de la demanda extralegal de censura que ese texto, y muchos otros, han hecho al exigir al gobierno de Jalisco haber impedido la obra. (Cuauhtémoc Medina, “Un anillo embrujado”, *Excélsior*, 19 de agosto de 2016, Sección *Expresiones*, p. 4.

9— Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, traducción de Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1983, p. 36.

moderna. Sólo muy recientemente, una vez que tu obra sobre Barragán fue completada, el Vaticano ha intentado recuperar algo de su monopolio sobre los sitios funerarios mediante la imposición de nuevas reglas al manejo de cenizas humanas<sup>10</sup>.

Hay que conceder que es exacto calificar como “profanación” el acto de transformar las cenizas de Barragán en bienes para una negociación social, pero sólo si se restaura el significado original de dicho término dentro de la economía de lo sagrado.

Giorgio Agamben argumenta que, como bien sabían los juristas romanos, “las cosas sagradas o religiosas” pertenecían de cierto modo a los dioses. Mientras que la “consagración” designaba la “salida de las cosas de la esfera del derecho humano” para que no pudiesen ser vendidas ni sirviesen a ningún fin práctico, “profanación” implicaba un regreso al mundo. “Profano —escribe el gran jurista Trebacio— se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”.<sup>11</sup>

Agamben explora el asunto de lo profano en términos de su potencial social y político, como un medio para desactivar los aparatos de poder. A diferencia de la “secularización”, que constituye un intento por captar conceptos teológicos en beneficio del poder contemporáneo, un acto de profanación involucra juego: “el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, sin abolirla simplemente”, y abre lo sagrado a un modo de utilización que “no coincide con el consumo utilitario”.<sup>12</sup> Y en efecto, ¿qué implica *The Proposal* sino un desafío a la trascendencia cultural y a las formas actuales de propiedad cultural, un modo de neutralizarlas? Supongo que una de las razones

---

10— “Las estrictas nuevas normas del Vaticano sobre qué se puede y qué no se puede hacer con las cenizas de un difunto”, *BBC-Mundo*, 25 de octubre de 2016, <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37769532>. La publicación de estas reglas es irónicamente posterior a tus acciones, que ocurrieron en un momento donde incluso a efectos canónicos, el destino de las cenizas humanas no estaba especificado cultural o legalmente.

11— Giorgio Agamben, *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 97.

12— *Ibid.*, p 100.

por las que tu pieza ha calado hondo y ha provocado una reacción inmediata es que reúne muchos asuntos polémicos que normalmente son dejados de lado, no solamente el posible comercio entre los muertos y los vivos.

*The Proposal* visibiliza el entramado de problemas capitalistas, afectivos y postcoloniales que están en juego en el modo en que el legado cultural moderno del Sur accede al canon cultural contemporáneo. Asimismo, revela la importancia de la propiedad de archivos y derechos de autor dentro de las nuevas formas de gestión plutocrática y corporativa de la cultura. Una extensión de la economía capitalista en el antiguamente “sagrado” campo de la cultura que, en realidad, ha sido mayoritariamente secularizado al ser absorbido en la esfera de los negocios, una condición histórica que tu obra no descuida someter a reflexión.

Pero más allá de describir esa economía, la pieza la desafía mediante una transgresión, jugando con las formas de lo trascendente, la importancia de los mausoleos y la veneración de los restos mortales de las personas notables. El diamante producido a partir de Barragán generó un objeto fetiche que combina la ilusión de permanencia del diamante con los miedos arcaicos sobre la contaminación y dispersión del cadáver. En última instancia, el modo en que la totalidad de la obra evade la discusión en abstracto de estos temas, interpelando en cambio a instituciones e individuos en particular —sin hacer necesariamente juicios de valor sobre ellos—, le confiere una intensidad emocional que es difícil pasar por alto.

Se trata de un proceso irreversible: un hechizo ha sido lanzado, el anillo sitió un territorio y provocó un debate complejo y por momentos encendido, que tendrá consecuencias a largo plazo en la historia del legado de Luis Barragán. Todo esto, desde luego, implica una transformación. En palabras de Hannah Arendt: “Debido a esta ya existente trama de relaciones humanas [...] la acción no siempre realiza su propósito; pero también se debe a este medio, en el que solo la acción es real, el hecho de que ‘produce’ historias con o sin intención de manera tan natural como la fabricación produce cosas tangibles”.<sup>13</sup>

---

13— Hannah Arendt, *La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 1993, p. 208. [Se corrige aquí un consabido error de

Así que tal parece, querida Jill, que continuarás incitándonos a escribir más cartas. Y dado que ésta se ha alargado ya demasiado, tendré que concluirla aquí diciendo algo así como “gracias”.

Sinceramente,  
Cuauhtémoc

---

la traducción castellana: dice “la acción siempre realiza su propósito” cuando debe decir “la acción no siempre realiza su propósito”. Ver Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 184. N. del T.]

# Epistolary Contribution

CUAUHTÉMOC MEDINA



...being, giving rise to a structure of hetero-  
geneity emerged converging stemming from  
the garden bridge along the highway.

The collective spaces, conceived by  
Barragán as writing plans, are distributed  
along their principal axis: the Viceroy  
Road (Vía Real), which was to have been  
the entrance to a riding club, the Plaza  
Marqués de Villaverde, two partially mod-  
ified, three a great pedestrian entrance,  
and the Belvedere and Campanario posts  
and plaza along Paseo de la Giganta.

**Las Arboledas Junction, 1958-62** As a  
"pioneer" by Luis Barragán for someone  
coming from Mexico City, Barragán de-  
signed an arch and a bridge along the  
highway to Querétaro.

The bridge was originally a simple arch,  
contemporary with gardens and trees to the  
ground, by concrete (and, symbolically),

When it was built, the original form of the  
construction was left off by taking account  
of a work of infrastructure, the concrete  
structure, some painted red on the outside  
and white on the inside, built on the  
bridge and along the highway. The original  
design was modified when the highway  
was widened and the bridge now has five  
arches. The angle of the embankments  
was reduced and extensive mass-produced  
guardrails have replaced the original ones.

**Mar de Cortés, 1968** One of the first attempts  
visible in new approaches from the ex-  
istence in the Red Sea, started at the in-  
tervention of Antonio de los Angeles and  
Alejandro de los Arboledas. Conceived as  
the entrance to a riding club, the wall was  
intended to constitute, by its dimensions  
and formal characteristics, one of the most  
a reference of the development. The base

New York-Mexico City,  
September 2016-March 2017

Dear Jill,

I decided to add yet another letter to the paper trail of written communications, contracts and personal exchanges that are so characteristic of the long, slow development of your project, *The Barragán Archives*. Addressing myself to someone rather than to nobody in particular seems to fit the very personal nature of *The Proposal*, as intimate as it is political: a pursuit of a way of questioning how it is that intimate affects get mixed up with scholarly and economic concerns, in the way we handle a cultural legacy like Luis Barragán's.

As with much of the continuous seduction and hunting process which gives rise to your works, one feels that every step in the work becomes an installment of an epistolary sequence, a chapter in a work in progress growing less from an artist's imagination or workshop than from the movements of a network of respondents stirred by your interventions and provocations. I struggle to find the right words to explain how this evolving mixture of images, appropriations and public dialogues full of gaps and misunderstanding appears to me to be much more related to cultural experience than to the story of the artist's mystifying manufacture of beautiful object-enigmas that, in the classical notion of "the art world," are a source of fascination for "the public." Since letters are a form of writing that entices a response, followed by arguments and stories that always exceed the words of one's correspondent, the idea of an artwork based on real-life exchanges feels to me as corresponding more closely to our collective engagement with art production than the old-fashioned account of the artist as a genius creating in solitude. In a way, your work is very much like Bram Stoker's *Dracula*, in which part of the pleasure comes from the fact that the plot is only partially legible to the individuals, institutions and agents that take part in the exchange of letters, and the privilege of the spectator (and the writer or artist in this case) is to be a fly on the wall, granted the role of acting as a witness to the panorama of the whole. This is, in fact, a major characteristic of the different movements

of the whole comprised by *The Barragán Archives*, which you have been disclosing since 2013: the way each of the chapters or exhibitions of the project addresses a different issue in a sequence, from your exploration of the limitations on usage that copyright law imposes on a legacy like Barragán's, to your research into the architect's penchant for displaying copies of works by artists such as Josef Albers or Clara Porsett, to your development of the different strategies of seduction and negotiation by which you tried to persuade the director of the Barragan Foundation, Federica Zanco, to cede Barragán's intellectual legacy to the public in exchange for a diamond ring made of the ashes of the architect's body.

In that sense, it is rewarding to read the little book that Sternberg Press, along with the Vera List Center and the San Francisco Art Institute, published on occasion of the presentation of *The Proposal* in San Francisco.<sup>1</sup> I felt that those texts, including my own, only added to the veritable "pile of letters" comprising your project, which includes the many emails, contracts and communications underlying the production and research of the work, and the exchanges between you and Federica Zanco, a number of Mexican authorities, and members of Barragán's family. Those letters also ought to include the newspaper articles, inserts and complaints from intellectuals and members of the public who take issue with your work, claiming to 'defend' Barragán's legacy and integrity, along with the reputation of the holders of the archive. There is an energy of writing and thinking that the work provokes, one that goes beyond the specific arguments exchanged and the claims of moral or political truth that the work elicits from the voices caught in its web.

In fact, unlike most forms of artistic production, to a great extent the content of the work consists less of images, objects or artifacts, than of the exchanges conveyed, proposed or forced by means of your practice of negotiation and seduction. Despite their complexity and their centrality to the work, objects are means for affecting, transforming and questioning those relationships. They are transactional objects whose value depends on the significance of their circulation. That value actually increases if their circulation

—

1— Jill Magid, *The Proposal*, edited by Nikolaus Hirsch, Carin Kuoni, Hesse McGraw and Markus Miessen, Berlin, Sternberg Press, 2016.

is prohibited, subject to control or in the case of something like human ashes, apparently withdrawn from the circuit of exchanges among the living. Your work's emphasis on the circulation of value or information and on provoking un-conceived or un-regulated exchanges is right at the surface of the work. Let me just point out one aspect of *The Proposal* that I find extremely important: the way it involves a sort of exchange with the afterworld, consisting in the way you "paid" Barragán's ashes by burying a shiny miniature horse in Barragán's urn as a kind of offering. Similarly, the production of the diamond ring, from that chapter of your work, points to the need of having the right object to convince the so-called Barragan Foundation in Switzerland to exchange the material referent of Barragán's legacy, the archive, for the transfiguration of the architect's mortal remains. Behind this possible exchange lies the notion that both cultural and physical remains are conventionally perceived as incalculable riches.

The constant renegotiation of positions among the different agents involved in *The Proposal*—which, contrary to what has frequently been said, has few commercial elements and relates instead to alternative forms of exchange external to those of the commodity as such—is entirely in keeping with many of your previous projects, which intervene in social circuits defined by exchanges and prohibitions. In that sense, one could easily argue that your art practice corresponds to what anthropologist Alfred Gell once described as a "technology of enchantment" (a technical system that makes it possible for individuals to conceive of themselves as part of complex social wholes). Likewise, your work always mobilizes a certain "enchantment of technology," "casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form."<sup>2</sup> Your projects have a Janus-faced condition: they reveal to their addressees and viewers a set of complex networks of a material, political or affective nature in which they are inscribed by further enmeshing us within those connections.

This tendency to reveal a plot to the participants of the work at the same time that the work enmeshes the viewer or

---

2— Alfred Gell, "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology," (1992), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, edited by Eric Hirsch, London, The Athlone Press, 1999, p. 163.

the participant further into the complexity of the narrative is of course a source of fascination *as well as* fear in relation to the way your work is received. For it also belongs to the lineage of Alfred Gell's theorization of "artworks as traps" in one of the essays that became the foundation of his theory of art as agency.<sup>3</sup> In one of the most original pieces of art theory written in recent decades, Gell likens artworks to hunting traps insofar as they both have a mimetic relationship to their prey (or consumers). That is, instead of resembling the behavior of a hunter, traps function by modeling the behavior of the intended victim. As Gell explains, "Traps are lethal parodies of the animal's *Umwelt*."<sup>4</sup> They operate as texts about the prey's behavior and analogues of the environment, engulfing their victims within "a mechanical analogue to the tragic sequence of hubris-nemesis-catastrophe."<sup>5</sup> Both traps and artworks are able to convey messages and meanings because they embody a network of complex intentionalities within a network of relationships.

In the course of the different operations that you introduce into a specific institution or culture (whether the secrecy of practices in the Dutch intelligence services, or the politics of legacy and the power of archive possession in modern architecture, which implies a reflection on the management of peripheral culture in today's capitalism) you operate as a kind of conceptual hunter who quietly and sometimes cunningly stalks an object of research, waiting for a moment when you can make the right move and capture it. That is the reason your work occasionally has the feel of a "real-life fairy tale." People, including sometimes your subjects and addressees, refer to it in terms of "fiction" because of the eerie sensation involved in taking over and transforming a field of life by means of a play of fascination and paradox. There is a sense in which your method of exploring a certain subject—for instance the consequences of private corporate ownership of a cultural legacy and the

—

3— Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

4— Alfred Gell, "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps", in *The Art of Anthropology*, op. cit., pp. 200-201.

5— *Ibid*, p. 202.

ramifications of the commodification of legacy in terms of erotic or nationalist affect—is to feign a ritual or action (or maybe a spell or the production of a fetish). Later on, this ritual becomes an apparent disturbance of the specific field and the agents that are involved in it, who then start to revolve around the magical object (the diaries of an anthropologist, a woman on a police officer's motorbike or a diamond made of an architect's ashes), unable to escape from its influence. It is not that they become the work itself, but their relationships are affected, and of course it depends to a certain extent on whether or not they react to the transformations provoked by the work's transactions; that is, if their experience of taking part in the transactions in those works becomes illuminating or threatening.

In the case of *The Proposal*, one of the effects of setting a conceptual trap to explore the conditions of social control of cultural legacy (in an era when copyrights and the possession of the archive are more and more significant in our social and cultural transactions) has been that the magical spell of your intervention has indeed provoked a reaction. I am referring to the response expressed by a number of members of the audience and, notably, of the Mexican cultural world, who deplore what they describe as “the desecration” and “profanation” of Barragán's grave.<sup>6</sup> In their approach to the work, they have practically obliterated—or deliberately evaded—its critical implications in relation to the powers involved in the acquisition of Barragán's papers by Vitra and the blatantly corporative control of both scholarly and commercial interests coming from the director of the Barragan Foundation in Switzerland, Federica Zanco.<sup>7</sup> The scandal focuses on the assumption that the horror of the manipulation and transformation of Barragán's ashes into an object prepared for a possible symbolic transaction

---

6—The most exaggerated complaint against the supposedly gothic nature of this profanation has circulated thanks to declarants like the architect and sculptor Fernando González Gortázar. See: Fernando González Gortázar, “La profanación a Luis Barragán,” *Proceso*, August 17th, 2016, available online at <<http://www.proceso.com.mx/451325/profanacion-a-luis-barragan>>.

7— I address this question, which goes beyond the anecdote about the acquisition of the archive as part of a personal relationship, in Cuauhtémoc Medina, “Dead Souls in the Twenty-First Century,” Jill Magid, *The Proposal*, op. cit., pp. 143-154.

is self-evident and universally mandatory, to the point of suggesting the existence of a meta-legal prohibition—a prohibition surpassing any written code,<sup>8</sup> despite the fact that the law, and Mexican law in particular, does not specify any regulation on the management or ownership of a person’s ashes. The emotional response of those who attacked *The Proposal* responded to a religious concern: the ancient popular fear, originating in late antiquity, of not participating in Resurrection at the time of Christ’s Final Judgment because the tomb had been violated and the remains of the body dispersed.<sup>9</sup> One would have thought this fear to have abated with the generalized legitimation of cremation in modern society. Only very recently, after your work on Barragán had already been completed, the Vatican has tried to recover its monopoly over burial grounds by imposing new rules on the management of human ashes.<sup>10</sup>

One must indeed concede that the right way to describe the act of transforming Barragán’s ashes into a means of social negotiation is a “profanation,” but only if we restore this term to its original meaning within the economy of the sacred.

Giorgio Agamben argues that, as Roman jurists perfectly knew, “sacred or religious things” belonged in a certain way to the Gods. Whereas the “consecration” of an object or entity consisted in ritually removing it from the “free use and commerce of men” so that it could not be sold or serve any practical purpose, “profanation” implied its return to the world. “The great jurist Trebatius thus wrote,

—

8— The avalanche of criticisms that cascaded across the pages of the Mexican press was set off by an editorial by Juan Villoro. See Juan Villoro, “Anillo de compromiso,” *Reforma*, August 5th, 2016, published online at <<http://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=94281>>. At the time I responded with an editorial of my own about the trend of making extralegal demands for censorship evinced in that text and many others by claiming that the government of Jalisco should have blocked your work. Cuauhtémoc Medina, “Un anillo embujado,” *Excélsior*, August 19th, 2016, *Expresiones* section, p. 4.

9— Philippe Ariès, *The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes toward Death over the Last One Thousand Years*, second edition, translated by Helen Weaver, New York, Vintage Books, 2008 [1977], pp. 32-33.

10— See the article “Vatican bans cremation ashes scattering in new guidelines,” *BBC*, October 25th, 2016, published online at <<http://www.bbc.com/news/world-europe-37765900>>. Ironically, the publication of these guidelines came only after Magid’s actions, which transpired at a time when even for canonical purposes the destination of human ashes was not culturally or legally specified.

‘In the strict sense, profane is the term for something that was once sacred or religious and is returned to the use and property of men.’”<sup>11</sup> Agamben explores the question of profanity in terms of its political and social potential, as a means to deactivate apparatuses of power. Unlike “secularization,” which constitutes an attempt to capture theological concepts for the sake of contemporary power,<sup>12</sup> an act of profanation involves play: “play frees and distracts humanity from the sphere of the sacred, without simply abolishing it,” opening the sacred to being used in ways that do “not coincide with utilitarian consumption.”<sup>13</sup> Indeed, what does *The Proposal* imply if not a challenge to cultural transcendence as well as to the contemporary forms of cultural property, as a means to neutralize them? I suppose that among the reasons why your piece has touched a nerve and provoked an immediate reaction is the fact that it brings together a number of polemical issues that are normally kept apart, and not only the possible commerce between the dead and the living.

*The Proposal* makes visible the entanglement of capitalist, affective and postcolonial issues involved in the way the modern cultural legacy of the South becomes contemporary canonical culture. Moreover, it reveals the way the possession of archives and copyrights is an important part of the new forms of plutocratic and corporate cultural management, constituting an extension of the capitalist economy into the formerly “sacred” field of culture, which it has mostly secularized by absorbing it into the sphere of business, a historical condition on which your project reflects.

But rather than describing that economy, it challenges it by means of a transgression, playing with forms of transcendence, the significance of mausoleums, and the veneration of the remains of notable men. The diamond produced with Barragán, created a fetish object that combines the diamond’s illusion of permanence and archaic fears about the contamination and dispersal of the corpse. Ultimately,

---

11— Giorgio Agamben, *Profanations*, translated by Jeff Fort, New York, Zone Books, 2007, p. 73.

12— Ibid. p. 77.

13— Ibid. p. 76.

the way the piece as a whole avoids debating these issues in the abstract, interpellating specific institutions and individuals—without necessarily passing judgment on them—gives the whole issue a poignancy that is difficult to avoid.

This whole process cannot be undone. A spell has been cast, the ring has laid siege to a field and provoked a complex and sometimes heated debate, which will have a long-term impact on the posthumous history of Luis Barragán's legacy. All this, to be sure, is transformative. As Hannah Arendt put it, "It is because of this already existing web of human relationships [...] that action almost never achieves its purpose; but it is also because of this medium, in which action alone is real, that it 'produces' stories with or without intention as naturally as fabrication produces tangible things."<sup>14</sup>

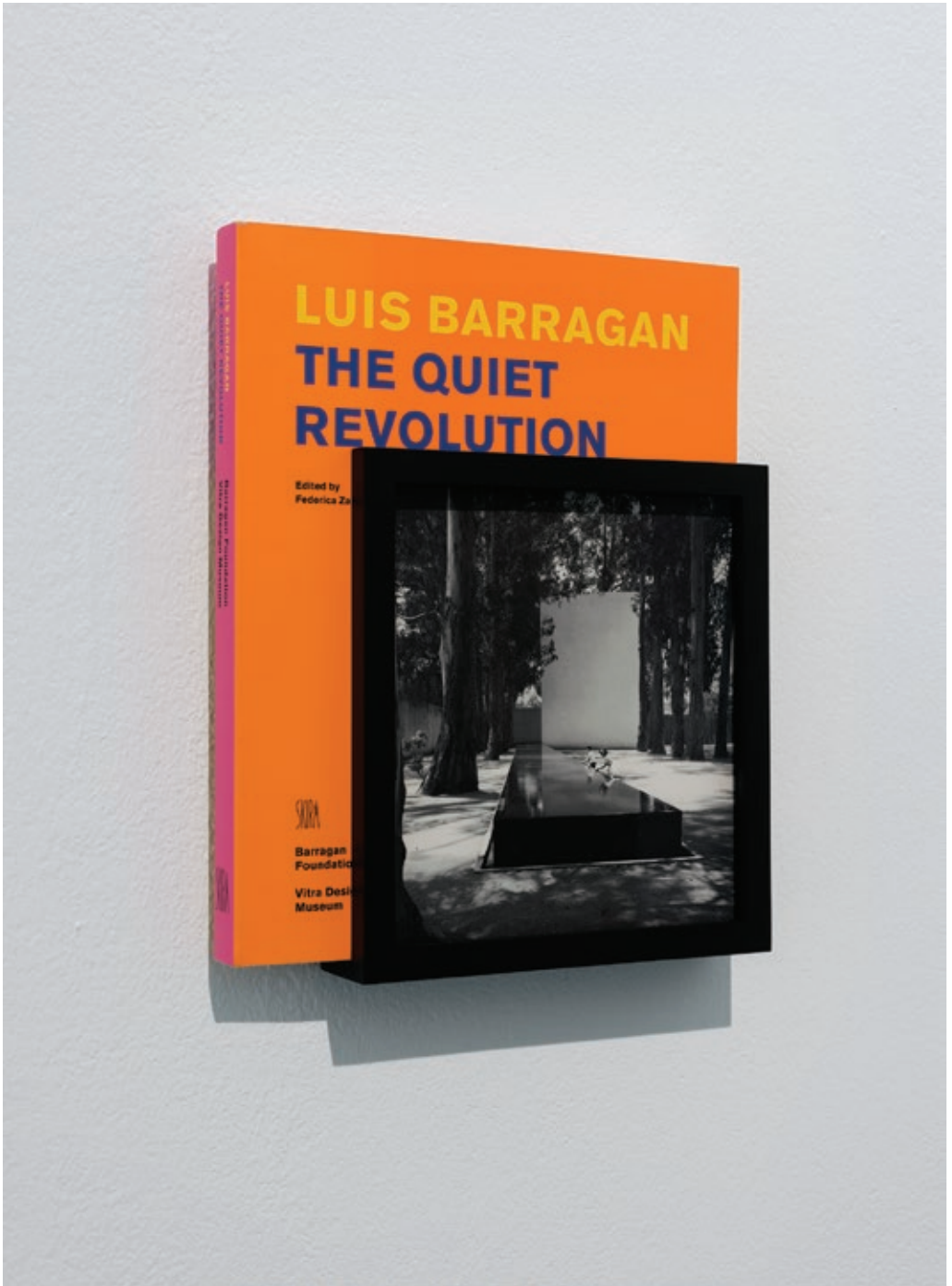
So, dear Jill, it seems that you will continue to make us write more letters! And since this letter has gotten too long, I will have to end it here by saying something like "thank you."

Yours,

Cuauhtémoc

---

14— Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, p. 184.



*El Bebedero en Las Arboledas por Armando Salas Portugal—  
El Bebedero in Las Arboledas by Armando Salas Portugal, 2013 [Cat. 6]* 27

# Correspondencia. De Jill Magid a Federica Zanco

---

JILL MAGID



Vista de la exposición—Exhibition view *Woman with Sombrero*, Yvon Lambert, Paris, 2014

[REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED]

16 de septiembre de 2013

Dr. Arq. Federica Zanco  
Fundación Barragán  
[REDACTED]  
[REDACTED]

Querida Federica Zanco,

Estoy trabajando en un proyecto sobre el legado de Luis Barragán. Quizás recuerdes que te contacté el invierno pasado, a través de Marc Bätting de Art Basel, solicitando tu permiso para visitar la Barragan Foundation. Lamento que no me haya sido posible conocerte ni visitar la Fundación entonces. Ojalá que la publicación sobre el archivo se acerque a su término y que estés satisfecha con el resultado. Espero con gran interés el lanzamiento.

Mientras tanto, tuve la suerte de que la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán me concediera acceso total al archivo personal de Barragán. He pasado algún tiempo en su casa y estudio, leyendo sus cartas, consultando su colección de fotografías y explorando detenidamente su biblioteca. Si bien he llegado a hacerme una idea de Barragán como persona, me gustaría entenderlo mejor en tanto arquitecto.

Me intrigó tu interpretación, en *The Quiet Revolution*, del acercamiento de Barragán a la arquitectura como narrativa, y que llegues incluso a comparar de su obra con la de Proust. Estoy leyendo ahora *Por el camino de Swann* y reflexionando en torno a esa relación. Tu caracterización de la manera teatral, casi litúrgica con que Barragán despliega esas largas, lentas secuencias de espacios mediados por objetos e imágenes de su elección me ha alentado a escribirte nuevamente.

En noviembre tengo una exposición individual en Art in General, en Nueva York, en la que presentaré obras basadas en fotografías y textos del archivo personal de

Barragán. Te escribo para invitarte a curar algunas piezas del archivo profesional de Barragán que se exhiban como parte de la exposición. Me gustaría incluir: una silla Butaca; un boceto del muro pantalla de El Bebedero; un plano de la casa de la Avenida de las Fuentes N° 12, Ciudad de México; la pista de obstáculos en Las Arboledas y Los Clubes; una fotografía de Armando Salas Portugal de El Bebedero de Las Arboledas; una selección, quizás, de las publicaciones coleccionadas por Barragán relacionadas con mujeres o caballos; y cualesquiera notas o cartas en las que discuta sus ideas sobre la luz y la sombra. Pero dado que tú conoces el archivo tan íntimamente, cualquier material que puedas ofrecer es bienvenido.

Si aceptas, te enviaré descripciones de las obras que voy a presentar, así como un plano de la instalación. Podemos ajustar el plano entre las dos a la luz de tu selección.

La exposición se inaugura el 2 de noviembre de 2013. Las obras pueden ser entregadas en cualquier momento antes del 7 de noviembre, que es la fecha para instalarlas. Sería un honor si esa misma tarde, como parte de la bienal de performance Performa 13, aceptaras hacer una visita guiada de la exposición describiendo tu participación en ella.

Espero sinceramente que puedas contribuir a este proyecto. Afectuosamente y con admiración,  
Jill Magid

De: [REDACTED] <[REDACTED]>  
Para: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Fecha: 11/09/2013 1:20:42 PM EDT  
Asunto: re: Your exhibition

Querida Federica Zanco,

Muchas gracias por tu carta. Planeo mandarte algo de la exposición. Espero que lo disfrutes.

Saludos afectuosos,  
Jill Magid

4 de diciembre de 2013

Querida Federica,

Tal y como lo prometí, te mando adjunto un regalo de mi exposición: un ejemplar subrayado de *Climats*, de André Maurois.

Como sabes, en la casa de Tacubaya de Barragán tuve acceso a la correspondencia íntima que sostuvo con distintas mujeres a lo largo de su vida. En sus cartas, muchas de estas mujeres comentaban libros que Barragán les había enviado. Los libros, sobre todo novelas, les llegaban marcados por la pluma del arquitecto. Al responderle a Barragán, ellas mencionaban el título del libro junto con su reacción a éste o a los subrayados y anotaciones de Barragán que habían descubierto en su interior. Quizás Barragán marcaba los libros durante su lectura para comprenderlos, o para crear un diálogo con ellos, o para acordarse de los pasajes del libro a los que quería volver. O quizás estas marcas en realidad iban dirigidas a la mujer que eventualmente las recibiría. Recopilé los títulos en las cartas y compré cada uno de esos libros a fin de leerlos múltiples veces y subrayarlos como me imaginaba que él los habría subrayado.

Quería enviarte mi favorito de entre ellos.

Saludos,  
Jill

*(La carta incluía el ejemplar de la edición de bolsillo de Climats perteneciente a Magid.)*

13 de febrero de 2014

Querida Federica,

Dado que ha pasado un mes desde que nos escribimos por última vez, quizás hayas terminado ya de releer *Climats*. Aunque dudo que haya sido tan satisfactorio en inglés como debe haberlo sido en francés, me encantó ver que lo disfrutaras. Disfruté la imagen de ti leyendo el mismo ejemplar que yo leí, marcado con mis ideas y mis subrayados. Me pregunto cómo esa ojeada a mi diálogo con Maurois afectará, por extensión, el diálogo entre nosotras, así como nuestro diálogo con Barragán.

Estaré en Europa pronto y esperaba que tuviéramos ocasión de conocernos. La próxima exposición de *Woman with Sombrero* tendrá lugar en la Galería Yvon Lambert en París del 14 de marzo al 19 de abril. Estaré en París desde el día 11 hasta la inauguración, a la que me encantaría que asistieras. La mayoría de las piezas de la instalación de *Art in General* viajarán para esta exposición. Dos piezas de mobiliario serán ajustadas a su nuevo contexto francés. Me encantaría darte una visita guiada y tomarme una copa de vino contigo para continuar nuestra conversación en el Marais.

Afectuosamente,  
Jill

*(La carta incluía la invitación para Woman with Sombrero en la Galería Yvon Lambert de París.)*

6 de junio de 2014

Querida Federica,

Insinuaste que quizás podíamos interpretar un cuarteto juntas. Esta es mi sugerencia. Incluí un DVD pero también puedes encontrar el link en YouTube. Sólo busca “Jill Magid Quartet A play for television”. Me inspiré en Samuel Beckett, otro autor al que conoces y que Barragán admiraba. Espero que lo disfrutes.

Cariñosamente,  
Jill

*(La carta incluía un DVD con la pieza para televisión de Magid y un folleto de Quartet, publicado a propósito de su performance en South London Gallery.)*

De: jill magid <[REDACTED]>  
Para: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Fecha: 17/07/2014 a las 9:53 PM  
Asunto: Re: Guadalajara

Querida Federica,

Espero que este email te encuentre en algún lugar exótico, disfrutando tu verano.

Quería mandarte una invitación a mi exposición en el MAZ que se inaugura este domingo. Es una exposición parecida a lo que hice en Art in General y en Yvon Lambert, con unos cuantos elementos nuevos. El museo está situado cerca de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, que iluminan de noche con dos cruces de neón en las torres.

Supe por Antonella en Zurich que Rolf y tú pudieron ver mi exposición en RaebervonStenglin. Me hizo muy feliz saberlo. Espero que la hayan disfrutado, así como también el cuadernillo y el DVD que te envié desde Londres.

Mis mejores deseos desde Guadalajara,  
Jill

*(La invitación para Woman con Sombrero en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ) iba adjunta a este email.)*

El 25/07/14 a las 11:45 AM, "jill magid"

<[REDACTED]> escribió:

Querida Federica,

¡Eres demasiado modesta! Agradezco que te estés tomando tu tiempo con la obra, y me gusta la imagen del *Cuarteto* en una esquina de tu escritorio, esperando tu atención.

En cuanto a tu pregunta por la calidad, no estoy segura de entender exactamente a qué te refieres. ¿Podrías definir qué quieres decir con calidad? Quizás lo más fácil sería que me explicaras en qué parte de la exposición crees que la cuestión de la calidad es confusa o problemática. Una vez que esto quede claro, haré lo posible por responderte bien.

Saludos,

Jill

9 de agosto de 2014

Querida Federica,

Me encantaría ver la película, proyectada en tu mente, de mis pinturas convirtiéndose en “otra cosa”. ¿En qué se convirtieron?, me pregunto yo. Me descubro filmando esa película en mi propia mente, como una colaboración entre tú y yo para producir una imagen que todavía no existe.

Me pregunto si al mencionar a Jasper Morrison estas bas pensando en Albers más como diseñador que como pintor. Es una distinción interesante. Como dijo mi amiga, la historiadora del arte Eva Diaz: Lo fascinante de aproximarse a uno de sus cuadros es que, como a tantos modernistas abstractos, le preocupaba expandir el campo de lo pictórico más allá de los límites de la obra hacia su entorno, lo cual puede ser entendido como diseño ambiental, mientras que simultáneamente le interesaba enfatizar las condiciones materiales específicas que hacen posible la existencia de una “obra”, es decir la condición objetual de la obra de arte. Para Albers, el reverso de la obra, aunque esté escondido mientras el cuadro cuelga de un muro, existe igualmente como parte de la “gestalt” —la formación— del cuadro.

Tienes razón... Al usar las notas de Albers como instrucciones para mi propia pintura me preocupaba algo distinto a Albers, menos el entrenamiento de mi propio desarrollo perceptivo y más la imposibilidad de crear una reproducción “real”. Creo que cuando dices “hecho a la ligera” te refieres a ese inevitable fracaso. Pero, de hecho, Federica, no lo hago a la ligera. En mi intento por reproducirlos, los cuadros —y me atrevo a decir incluso que Albers mismo— se sintieron vivos para mí, obligados a existir en el presente más allá de cualquier nostalgia. Se sintió parecido a lo que imagino que debe haber sido para Albers rastrear la silla de Porset en México para reproducirla luego en Carolina del Norte. Le gustó la silla, así que la copió. Para mí, la belleza reside menos en la precisión de la reproducción que en el acto mismo de hacerla.

Mis mejores deseos desde un porche oscuro,  
Jill

2 de diciembre de 2015

Querida Federica,

Espero que esta carta te encuentre bien. Ha pasado un tiempo desde que nos escribimos por última vez y estoy contenta de tener la ocasión de escribirte de nuevo.

En un viaje reciente a la Ciudad de México tuve el placer de vivir el Día de Muertos. Esa festividad transformó el modo en que percibo la obra de Barragán. Me sorprendió cuan diferente es la percepción de la muerte en México con respecto a cómo se le suele percibir en los Estados Unidos. Visité el Panteón Civil de Dolores y me senté en los escalones concéntricos de la Rotonda de las Personas Ilustres, contemplando un enorme mandala de flores que había en el centro. Vi familias con niños chiquitos decorando tumbas con cempasúchil. El ambiente era ligero y gozoso. Me parecieron más raros los puestos a la entrada del cementerio, en los que vendían cigarros sueltos, refrescos, tortillas sobrecargadas y raspados con gomitas y tamarindo. Vender y consumir comida callejera en un cementerio me pareció perverso, una violación del sacrosanto espacio del panteón. Me di cuenta de mi tendencia a exigir que la muerte sea sombría. Me tuvo que recordar a mí misma que, después del duelo mortuorio, los legados pueden celebrarse.

Cargué con ese sentimiento mientras revisitaba las construcciones de Barragán, incluyendo su casa estudio, donde pasé la mayoría del tiempo. Hice un viaje a Las Capuchinas y compré en la tienda de regalos de la capilla unas galletas hechas con la masa que tanto le gustaba a Barragán —más tarde las coloqué en un platito junto a su cama. Visité San Cristóbal, la Fuente de los Amantes y El Bebedero. Me senté a la orilla del abrevadero vacío de la fuente y miré las sombras de los eucaliptos oscilando en la pintura descascarada del muro pantalla.

Filmé y escribí en casi todos los sitios visitados. Estos métodos de registro me ayudaron a sentirme conectada con esos lugares, más presente en ellos. Cuando podía pedir permiso a los residentes para filmar, lo hacía. Dejé una donación en San Cristóbal. Las monjas me pidieron que no filmara dentro del convento, así que no lo hice, pero compré postales y dejé una contribución de todas formas. Lamenté

no poder filmar a las monjas en la capilla. Así como no puede haber San Cristóbal sin caballos, ni Las Capuchinas sin monjas, no puede haber una representación de Barragán sin su convento.

Amo las fotografías de Armando Salas Portugal de la obra de Barragán. Barragán ejerció una influencia enorme en la producción y edición de esas imágenes, empeñado en presentar su arquitectura de una forma idealizada. En este viaje quise registrar su arquitectura tal y como yo la viví directamente, en su estado actual: envejecida, gastada y a veces descuidada. Me gustaría compartir mi visión de su trabajo, en imágenes fijas y en movimiento, contigo y con el público. Mientras organizo mis ideas en piezas terminadas, me daría un gusto enorme compartir contigo algunos cortes de lo que filmé y fragmentos de mis escritos.

Sería maravilloso seguir en contacto contigo mientras sigo haciendo arte inspirado en el legado de Barragán. Espero conocerte pronto. Por ahora, enviarte cortes puede ser un modo de mantener el contacto y de disfrutar juntas nuestro afecto por Barragán.

Hasta pronto,  
Jill

16 de febrero de 2016

Querida Federica,

Espero que hayas tenido un inspirado comienzo de año. Fue hermoso recibir tu correo justo antes de las vacaciones y leer tu relato personal del Día de Muertos. Tu recuerdo de estar en el interior del convento durante la festividad tuvo un fuerte eco en mí.

Hay un próximo evento en el que espero que podamos finalmente conocernos. Me gustaría invitarte a mi exposición individual en la Kunst Halle Sank Gallen del 4 de junio al 21 de agosto de este año. La exposición continuará mi exploración de Barragán y su legado. Conforme se acerque la fecha te enviaré una invitación formal.

Las inauguraciones, como sabes, suelen estar abarrotadas y ser caóticas. Sería un honor que vinieras a Sankt Gallen el 2 de junio, un día antes de la inauguración pública, para que podamos conocernos en circunstancias más calmadas e íntimas. Hay algo que quiero hablar contigo en persona. Me daría mucho gusto organizar una cena para nosotras dos y hacerte un tour privado de la exposición.

Espero que hasta pronto,  
Jill

*(Carta escrita en el reverso de una tarjeta con la leyenda Save the Date para la exposición The Proposal en la Kunst Hall Sankt Gallen, Suiza.)*

De: Jill Magid <[REDACTED]>  
Para: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Fecha: 21/03/2016 a las 10:31 AM  
Asunto: Hello and checking in on my letter to you

Querida Federica,

Espero que estés bien. Te escribo el primer día de primavera ¡desde un Nueva York cubierto de nieve! Hermoso, aunque inesperado.

Hace unas semanas te mandé una invitación por correo postal. ¿La recibiste? Supe que hace poco diste una conferencia en México, quizás estés de viaje todavía. Espero que te la hayas pasado (o que te la estés pasando) muy bien por ahí. Me hubiera gustado escuchar tu conferencia. Espero saber de ti pronto.

Hasta entonces, mis mejores deseos,  
Jill

El 24/03/2016 a las 10:32 PM Jill Magid

<[REDACTED]> escribió:

Querida Federica,

Me alegra saber que recibiste la invitación, y aunque me desilusiona que no puedas reunirte conmigo en Sankt Gallen el día 2, ¡entiendo que es por una muy buena razón! El nuevo edificio del campus se ve increíble. El diseño de Herzog de Meuron me recuerda a su Parrish Art Museum en Nueva York. Lo he visitado con frecuencia: es un espacio excepcional.

Desde luego es una sorpresa lamentable que nuestras inauguraciones coincidan, pero espero que podamos encontrar una solución. Había planeado estar en Sankt Gallen la semana previa a mi inauguración para instalar las piezas. La exposición es la culminación de tres años de trabajo sobre el legado de Barragán, y es muy importante que la compartas contigo en persona antes de que se abra al público. Diseñé la obra, en primer lugar, para ti.

A la luz de tus preparativos para el Vitra Design Museum Schauddepôt, puedo adelantar mi instalación para que podamos vernos en la Kunst Halle a cualquier hora del 1º de junio. Estaré encantada de conseguir un coche que te lleve a Basel y de regreso.

Por favor dime si crees que es posible. ¡Espero sinceramente que sí! Si no, ya se nos ocurrirá otro plan.

Mis mejores deseos,  
Jill

El 04/04/2016 a las 12:59 PM, Jill Magid

<[REDACTED]> escribió:

Querida Federica,

Espero que estés bien. Acabo de volver de un breve viaje familiar a L.A. y quería contactar de nuevo contigo. También quería decirte que me da mucha tristeza saber del prematuro fallecimiento de Zaha Hadid. Estoy segura que debes haberla conocido personalmente por su trabajo y por la Estación de Bomberos del campus de Vitra. Recibe mi sincero pésame.

Quería asegurarme que recibiste mi última carta, que te copio más abajo. Como puedes ver, me emocionaba la idea de que me alcanzaras en la Kunst Halle de algún modo. Todavía me emociona, pero si te resulta imposible la breve visita del 1º de junio, estaré encantada de que nos encontremos en Basel, como sugerías. Entiendo muy bien lo caótico que puede ser organizar una exposición; sobre todo, me imagino, si hay que inaugurar un nuevo edificio para albergarla.

Estoy armando ahora mis planes de viaje. ¿Tendrías tiempo de que nos viéramos en Basel en algún momento del domingo 29, lunes 30 o martes 31 de mayo? Por favor avísame y planearé mis viajes y la agenda de mi instalación según lo que me digas. También me encantaría que habláramos por teléfono. Mi número es [REDACTED], o si no mándame por favor un número y una hora para llamarte. Espero recibir noticias tuyas.

Afectuosamente,  
Jill

El 06/04/2016 a las 10:01 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> escribió:

Querida Federica,

Gracias a ti. El martes 31 está perfecto. Puedo llegar a tiempo para que nos veamos en cualquier momento de la tarde. Por favor dime a qué hora te quedaría mejor. ¿Voy a la Barragan Foundation?

Espero nuestro encuentro con ansias.

Mis mejores deseos,

Jill

El 08/04/2016 a las 10:12 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> escribió:

Querida Federica,

Café y pastel juntas en el café de VitraHaus suena encantador. ¿Digamos a la 1pm?

Con ganas de verte,  
Jill

El 11/04/2016 a las 10:20 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> escribió:

Maravilloso, Federica. ¡Nos vemos entonces!

Con afecto

31 de mayo de 2016

Queridísima Federica,

Estoy infinitamente agradecida contigo, pues fuiste tú quien me llevó a Barragán, y fue Barragán quien me trajo de regreso a ti.

Mi interés por ti comenzó con una historia que me contaron y que dice así. Te enamoraste del trabajo de Barragán cuando eras una mujer joven con un doctorado en Arquitectura. Llevaste a México a Rolf, que era tu novio en ese entonces, para que viera su obra. Poco después, Rolf te propuso matrimonio. Tú aceptaste, pero le dijiste que en vez de un anillo de compromiso querías el archivo de Barragán. Rolf aceptó, así que ambos viajaron a Nueva York para comprarlo.

No puedo dar cuenta de la veracidad de esta historia, aunque la he oído muchas veces. Tú y yo sabemos cómo se forman las historias: una parte de verdad y otra de especulación. Entiendo esta historia como una ventana posible a tu vida, tan íntimamente unida a la de Barragán, tal vez en tu intelecto tanto como en tu corazón. Alguna vez me explicaste que te acercas a Barragán como investigadora. Yo me acerco como artista. Pero Luis fue un hombre y un arquitecto que ni tú ni yo conocimos personalmente. Y aunque lo hubiéramos conocido, habría seguido siendo humano e incompleto. Tal y como tú lo has sido para mí.

He disfrutado enormemente nuestra correspondencia a lo largo de los últimos tres años. Gracias a nuestro intercambio he imaginado a Barragán espiándonos desde lo alto de su escalera, vestido con un elegante traje, tal y como aparece fotografiado por Salas Portugal en la página 248 de tu libro. ¿Se burlará de nuestros esfuerzos o estará conmovido? He sopesado esta misma pregunta respecto a tus sentimientos hacia mí. ¿Comprenderás acaso la sinceridad de mis intenciones? Fue mi deseo de conocerlo lo que en un principio despertó mi curiosidad en torno a tu absoluta titularidad sobre su obra y su nombre. Ahora reflexiono sobre la distancia que separa a Barragán de cada una de nosotras. Me pregunto sobre el peso de los cables que nos unen, sobre si éstos tendrán longitudes variables.

En tanto artista, he imaginado cómo sería si una empresa privada comprara los derechos de mi nombre y mi obra una vez que haya muerto. Me aterra pensar que mi identidad y mi autoría puedan ser acaparadas y restringidas a una única interpretación, o que se limite el acceso a mi trabajo. Recuerdo lo que alguna vez me dijo el poeta Fred Seidel, justo después de la publicación de uno de sus tantos libros. Sostuve en mis manos su libro y dije “¡Mira, es tuyo!” “No. —respondió— Ya no lo es”.

Como te escribí antes, Federica, te agradezco por guiarme hasta Barragán. Sólo desearía poder tener acceso a su obra del mismo modo que tú. Cada vez que he tratado de encontrarlo o de representármelo me he topado contigo.

Quiero verlo directamente, tener un encuentro íntimo con el material bruto de su archivo profesional tal y como lo tuve con su archivo personal en Casa Barragán en México, y quiero llegar a mis propias conclusiones —o a nuevas preguntas— a partir de esa experiencia. Teniendo el espacio y la libertad adecuados para ello, hay muchas maneras distintas de explorar el trabajo de un artista. Sólo te pido que me dejes hacerlo. Por favor entiende, Federica. Sé que el archivo profesional pudo haberse dispersado o deteriorado de no ser por ti, del mismo modo que ha sucedido con su arquitectura. No pongo en duda el compromiso que has mostrado hacia el archivo. No llego siquiera a vislumbrar la enorme y dedicada labor con que lo has organizado y preservado. Eso es extraordinario y lo agradezco. Pero también te has convertido en su obstáculo. Tú y sólo tú decides quién tiene acceso a la obra de Barragán y quién no.

Así que con gran admiración por tu trabajo, y con la sincera esperanza de que el archivo que tienes en Suiza se vuelva accesible, te traigo esta propuesta.

Te ofrezco un anillo. Está inspirado en el anillo con el que tú, según la historia de más arriba, negociaste el archivo de Barragán al momento de prometerte en matrimonio. El montaje contiene un diamante en bruto, sintetizado a partir de los restos incinerados del cuerpo de Barragán, y dejado en bruto como las formaciones de roca volcánica en El Pedregal.

Federica: te estoy proponiendo darte a Barragán bajo una forma distinta. Sé que mi oferta es poco ortodoxa. Pero quizás, después de veinte años de investigación y con la

inminencia de la publicación, la cercanía con su cuerpo sea ahora tan relevante para ti como lo ha sido el acceso privado a su cuerpo de trabajo. Si estoy equivocada y no es así, perdóname. Pero por favor considera que mi propuesta se mantiene. Este es un regalo que pide otro regalo a cambio. El anillo estará disponible para ti, y solo para ti, en cuanto estés lista para abrir el archivo al público en México. Alguna vez me confesaste que te has sentido sola en el archivo. Con este anillo que te ofrezco no tendrás que sentirte sola de nuevo. ¿Me dejas ayudarte a compartirlo? Has contribuido tanto hasta ahora.  
Espero tu respuesta.

Con afecto y gratitud,  
Jill

*(Carta entregada personalmente por Magid a Zanco en el VitraHaus Café, al tiempo que le hacía la propuesta del anillo.)*

# Correspondence. From Jill Magid to Federica Zanco



JILL MAGID



Still de trabajo en proceso—Still from work-in-progress film, 2016.

Obra comisionada por Field of Vision como parte de un proyecto mayor con la artista—Commissioned by Field of Vision as part of a larger project in collaboration with the artist. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and LABOR, Mexico City; RaebervonStenglin, Zurich; y—and Galerie Untilthen, Paris. Foto—Photo: Jarred Alterman

[REDACTED]  
Brooklyn, New York 11222  
[REDACTED]  
[REDACTED]

September 16, 2013

Dr. arch. Federica Zanco  
Barragan Foundation  
[REDACTED]  
[REDACTED]

Dear Federica Zanco,

I am working on a project about the legacy of Luis Barragán. You may recall that I reached out to you this past winter via Marc Bättig at Art Basel requesting permission to visit the Barragan Foundation. I was sorry it was not possible for me to meet you or to view the Foundation at that time. I hope that the publication on the archive is nearing its completion and that you are satisfied with the result. I am looking forward to its release.

In the meantime, I have been fortunate enough to receive full access to Barragán's personal archive by the Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán. I have been spending time in his home and studio, reading his letters, browsing through his collection of photographs, and perusing his library. While I am getting a sense of Barragán the man, I want to better understand him as an architect.

In *The Quiet Revolution*, I was intrigued by your interpretation of Barragán's approach to architecture as narrative, even comparing his work to that of Proust. I am reading *Swann's Way* now and reflecting on this relationship. Your depiction of Barragán's theatrical, almost liturgical way of unfolding long, slow sequences of spaces mediated by objects and images of his choosing has inspired me to reach out to you once again.

This November I have a solo exhibition at Art in General in New York in which I will be displaying works that I've made based on photos and texts from Barragán's personal archive. I am writing to invite you to curate a number of pieces from Barragán's professional archive to be displayed

within the show. I hope to include: a Butaca chair; a sketch of the screen wall at El Bebedero; a plan of the house at Avenida de las Fuentes 12, Mexico City; the course of the steeplechase tournament in Las Arboledas and Los Clubes; a photograph of El Bebedero at Las Arboledas by Armando Salas Portugal; a selection, if any, of publications collected by Barragán related to women or horses; and any notes or correspondences in which he discusses his thoughts on light and shadow. But as you know the archive so intimately, I welcome any material you can offer.

If you agree, I will send you descriptions of the works I will present as well as a plan of the installation. We can adjust the plan together in light of your selections.

The show opens November 2, 2013. Works may be delivered anytime before November 7th, when they will be installed. On that evening, as part of the performance biennial Performa 13, I would be honored if you would lead a tour of the exhibition describing your participation within it.

I sincerely hope that you are able to contribute to this project.

With Warmth and Admiration,  
Jill Magid

From: jill magid <[REDACTED]>  
To: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Date: 11/09/2013 at 1:20 PM  
Subject: Re: your exhibition

Dear Federica Zanco,

Thank you kindly for your letter. I am planning on sending you something from the exhibition. I hope you will enjoy it.

With warm regards,  
Jill Magid

December 4, 2013

Dear Federica,

As promised, please find enclosed this gift from my exhibition:  
A marked copy of "Climates" by Andre Maurois.  
As you know, in his home in Tacubaya, I had access to  
Barragan's intimate correspondences with various women  
throughout his life. In these letters, many of the women  
commented on books that Barragan had sent to them. Mainly  
novels, the books had arrived marked by the architect's pen. In  
writing back to Barragan, the women would cite the book's title  
along with a response to it, or to Barragan's underlines and  
notations they'd discovered within it. Perhaps while reading these  
books, Barragan had marked them as a way to understand them,  
or to create a dialogue with them, or to remind himself of the  
moments within them in which he would like to return. Or  
perhaps the marks were always intended for the woman who was  
to eventually receive them. I collected the titles from the letters  
and purchased every one of them, making a point of reading it,  
multiple times and marking the books as I imagined he might.  
I wanted to send you my favorite one.

Yours,

Jill

December 4, 2013

Dear Federica,

As promised, please find enclosed this gift from my exhibition: A marked copy of *Climats* by André Maurois.

As you know, in his home in Tacubaya, I had access to Barragán's intimate correspondences with various women throughout his life. In these letters, many of the women commented on books that Barragán had sent to them. Mainly novels, the books had arrived marked by the architect's pen. In writing back to Barragán, the women would cite the book's title along with a response to it, or to Barragán's underlines and notations they'd discovered within it. Perhaps while reading these books, Barragán had marked them as a way to understand them, or to create a dialogue with them, or to remind himself of the moments within them in which he would like to return. Or perhaps the marks were always intended for the woman who was to eventually receive them. I collected the titles from the letters and purchased every one of them, making a point of reading it, multiple times, and marking the books as I imagined he might.

I wanted to send you my favorite one.

Yours,  
Jill

*(Letter included Magid's paperback copy of Climats by André Maurois.)*

February 13, 2014

Dear Federica,

As a month has passed since we last wrote, you may have already finished re-reading "Climates." While I doubt it was as satisfying in English as it must have been in French, I was delighted to see you were enjoying it. I enjoyed the image of you reading the same copy as I had, marked with my thoughts and emphasis. I wondered how this insight into my dialogue with Maurois might, by extension, affect our own, as well as ours with Barragan.

I will be in Europe soon, and hoping we might have the pleasure to meet. The next showing of 'Woman With Sombrero' will be held at Galerie Yvon Lambert in Paris from March 14 to April 19.

I will be in Paris from the 11<sup>th</sup> through the opening, which I would be thrilled for you to attend. Most of the works from the Art in General installation will be traveling for the exhibition. Two of the furniture pieces will be adjusted for their new context in France. I'd be happy to give you a tour and to continue our conversation over a glass of wine in Le Marais.

Fondly,  
Jill

February 13, 2014

Dear Federica,

As a month has passed since we last wrote, you may have already finished re-reading *Climats*. While I doubt it was as satisfying in English as it must have been in French, I was delighted to see you were enjoying it. I enjoyed the image of you reading the same copy as I had, marked with my thoughts and emphasis. I wondered how this insight into my dialogue with Maurois might, by extension, affect our own, as well as ours with Barragán.

I will be in Europe soon, and hoping we might have the pleasure to meet. The next showing of *Woman with Sombrero* will be held at Galerie Yvon Lambert in Paris from March 14 to April 19. I will be in Paris from the 11th through the opening, which I would be thrilled for you to attend. Most of the works from the Art in General installation will be traveling for the exhibition. Two of the furniture pieces will be adjusted for their new context in France. I'd be happy to give you a tour and to continue our conversation over a glass of wine in the Marais.

Fondly,  
Jill

*(Letter included an invitation for Woman with Sombrero at Galerie Yvon Lambert, Paris.)*

6.6.2014  
New York

Dear Federica,

You suggested that we might play a quartet together. This is my suggestion. I've included a DVD but you can also find the link on YouTube. Simply search JILL MAGID: QUARTET (PLAY FOR TELEVISION). I was inspired by Samuel Beckett, another author as you know that Barragán admired.

I hope you will enjoy it.

Warmly,  
Jill

June 6, 2014

Dear Federica,

You suggested that we might play a quartet together. This is my suggestion. I've included a DVD but you can also find the link on YouTube. Simply search Jill Magid Quartet A play for television. I was inspired by Samuel Beckett, another author you know who Barragán admired.

I hope you will enjoy it.

Warmly  
Jill

*(Letter included DVD with Magid's teleplay Quartet and a leaflet, published on occasion of her performance at South London Gallery.)*

From: jill magid <[REDACTED]>  
To: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Date: 07/17/2014 at 9:53 PM  
Subject: Re: Guadalajara

Dear Federica,

I hope this mail finds you somewhere exotic, enjoying your summer.

I wanted to send you an invitation to my show at MAZ opening this Sunday. It is a similar show as to what I made at Art in General and Yvon Lambert, with a few new elements. The museum is situated close to the Basilica de Nuestra Señora de Zapopan, which is illuminated at night with two blue neon crosses on its towers.

I heard from Antonella in Zurich that you and Rolf were able to see my show at RaebervonStenglin. I was very happy to hear this. I hope you enjoyed it, as well as the leaflet and DVD I sent from London.

Warm wishes from Guadalajara,  
Jill

*(Digital invitation to Mujer con Sombrero at the Museo de Arte de Zapopan (MAZ) was attached to this email.)*

From: jill magid <[REDACTED]>  
To: "Zanco, Federica" <[REDACTED]>  
Date: 07/25/2014 at 11:54 AM  
Subject: Re: Guadalajara

Dear Federica,

You are too modest! I appreciate that you are taking your time with the work, and I like the image of the Quartet sitting on the corner of your desk, waiting for your attention. In terms of your question on quality, I am not sure I understand precisely what you are asking. Could you please define what you mean by quality? What might be easiest is if you could describe to me where you find the question of quality as confusing or problematic in the show. Once this is clear, I will do my best to answer you well.

Yours,  
Jill

August 9, 2014

Dear Federica,

I would love to watch this movie that was playing in your mind of my paintings becoming "something else." What, I wonder, did they become? I find myself filming it in my own mind, like a mutual collaboration of an image that does not yet exist.

I wonder if in bringing up Jasper Morrison you were thinking of Albers more as a designer than a painter? This is an interesting distinction. As my friend and art historian Eva Drey said: The fascinating thing in approaching one of his paintings is that like so many modernist abstractionists he was concerned with expanding the pictorial field beyond the edges of the work into its environment, which can be understood as environmental design, while simultaneously emphasizing the discrete material conditions that make the production of a "work" possible, i.e. the object condition of the artwork. For Albers the backside of the work, though hidden when the painting is hung on a wall, still exists as part of the "gestalt" - the formation - of the painting.

You are right... In using Albers' notes as instructions for my own painting, I was concerned with something other than Albers, less the training of my own perceptual development than the impossibility of creating a "true" reproduction. I think this

inevitable failure is what you meant by "careless." But indeed, Federica, I cared very much. In my attempt to reproduce them, the paintings - dare I say even Albers himself - felt alive to me, forced into the present beyond a sense of nostalgia. It felt close to how I imagined it might have for Albers to trace Prisets' chair in Mexico and reproduce it back in North Carolina. He liked her chair so he copied it. For me, the beauty lies less in the accuracy of his reproduction than the very act of making it.

Warm wishes from a dark porch,

Bill

August 9, 2014

Dear Federica,

I would love to watch this movie that was playing in your mind of my paintings becoming “something else”. What, I wonder, did they become? I find myself filming it in my own mind, like a mutual collaboration of an image that does not yet exist.

I wonder if in bringing up Jasper Morrison you were thinking of Albers more as a designer than a painter? This is an interesting distinction. As my friend and art historian Eva Diaz said: The fascinating thing in approaching one of his paintings is that like so many modernist abstractionists he was concerned with expanding the pictorial field beyond the edges of the work into its environment, which can be understood as environmental design, while simultaneously emphasizing the discrete material conditions that make the production of a “work” possible, i.e. the object condition of the artwork. For Albers the backside of the work, though hidden when the painting is hung on a wall, still exists as part of the “gestalt”—the formation— of the painting.

You are right... In using Albers’ notes as instructions for my own painting, I was concerned with something other than Albers, less the training of my own perceptual development than the impossibility of creating a “true” reproduction. I think this inevitable failure is what you meant by “careless”. But indeed, Federica, I cared very much. In my attempt to reproduce them, the paintings —dare I say even Albers himself— felt alive to me, forced into the present beyond a sense of nostalgia. It felt close to how I imagined it might have for Albers to trace Porset’s chair in Mexico and reproduce it back in North Carolina. He liked her chair so he copied it. For me, the beauty lies less in the accuracy of his reproduction than the very act of making it.

Warm wishes from a dark porch,  
Jill

December 2, 2015 New York

Dear Federica,

I hope this letter finds you very well. It has been a while since we have corresponded, and I am happy to have the opportunity to write to you again.

On a recent trip to Mexico City, I had the pleasure of experiencing the Day of the Dead. The holiday recast how I perceived Barragón's works. I was struck by how differently death is perceived in Mexico than it often is in the United States. I visited the Panteón Civil de Dolores and sat on the concentric steps of the Retonda de las Personas Ilustres, contemplating a huge mandala of flowers at its center. I watched as families with young children decorated graves with marigolds. The atmosphere was light and joyous. Even stranger to me were the concession stands at the cemetery's entrance, which sold loose cigarettes, soda, overloaded tortillas, and sundaes made with gummies, shaved ice, and thick tamarind syrup. Selling and consuming street food in a cemetery felt perverse to me, a violation of the sacrosanct space of the graveyard. I realized my propensity to demand that death be somber. I had to remind myself that, after death is mourned, legacies may be celebrated.

I carried this feeling with me while I revisited Barragón's sites, including his home and studio where I spent the majority of my time. I made a trip to Las Capuchinas

and purchased cookies made with the dough that Barragan loved from the Chapel gift shop - and later placed them on a plate beside his bed. I visited San Cristobal, the Lovers Fountain, and El Bebedero. I sat on the edge of the fountain's empty water trough and watched the shadows of the eucalyptus trees flicker on the peeling paint of the screen wall.

I filmed and wrote about nearly every site I visited. Those methods of recording helped me to feel connected to and present within those places. When I was able to ask permission from residents to film, I did. I left a donation at San Cristobal. The nuns requested that I not record within the convent, so I did not, but bought postcards and left a donation anyway. I was sorry to be unable to film nuns within the Chapel. Just as there is no San Cristobal without horses, or Las Capuchinas without nuns, there can be no representation of Barragan without his convent.

I love Armando Salas Portugal's photographs of Barragan's work. Barragan extended so much influence on the production and editing of those images, striving to present his architecture in idealized form. On this trip, I wanted to record his architecture as I experienced it directly, in its present state: aged, worn, and sometimes unkempt. I would like to share my vision of his work, in still and moving images, with you and also with the public.

As I organize my thoughts into finished works,  
it would give me much pleasure to share with  
you short edits of my film and excerpts of  
my writings.

As I continue making artworks inspired by Banagán's  
legacy it would be wonderful to remain in contact.  
I very much hope to meet you soon. For now, sending you  
edits can be a way of keeping in touch and sharing  
together our affection for Banagán.

Yours,  
Bill

December 2, 2015

Dear Federica,

I hope this letter finds you very well. It has been a while since we have corresponded, and I am happy to have an opportunity to write to you again.

On a recent trip to Mexico City, I had the pleasure of experiencing the Day of the Dead. The holiday recast how I perceived Barragán's works. I was struck by how differently death is perceived in Mexico than it often is in the United States. I visited the Panteón Civil de Dolores and sat on the concentric steps of the Rotonda de las Personas Ilustres, contemplating a huge mandala of flowers in its center. I watched as families with young children decorated graves with marigolds. The atmosphere was light and joyous. Even stranger to me were the concession stands at the cemetery's entrance, which sold loose cigarettes, soda, overloaded tortillas, and sundaes of gummies, shaved ice and thick tamarind syrup. Selling and consuming street food in a cemetery felt perverse to me, a violation of the sacrosanct space of the graveyard. I realized my propensity to demand that death be somber. I had to remind myself that, after death is mourned, legacies may be celebrated.

I carried this feeling with me while I revisited Barragán's sites, including his home and studio, where I spent the majority of my time. I made a trip to Las Capuchinas and purchased cookies made with the dough that Barragán loved from the chapel gift shop— and later placed them on a plate beside his bed. I visited San Cristóbal, the Lovers Fountain, and El Bebedero. I sat on the edge of the fountain's empty water trough and watched the shadows of the eucalyptus trees flicker on the peeling paint of the screen wall.

I filmed and wrote about nearly every site I visited. Those methods of recording helped me to feel connected to and present within those places. When I was able to ask permission from residents to film, I did. I left a donation at San Cristóbal. The nuns requested that I not record within the convent, so I did not, but bought postcards and left a contribution anyway. I was sorry to be unable to film nuns within the chapel. Just as there is no San Cristóbal without horses,

or Las Capuchinas without nuns, there can be no representation of Barragán without his convent.

I love Armando Salas Portugal's photographs of Barragan's work. Barragán exerted so much influence on the production and editing of those images, striving to present his architecture in idealized form. On this trip, I wanted to record his architecture as I experienced it directly, in its present state: aged, worn, and sometimes unkempt. I would like to share my vision of his work, in still and moving images, with you and also the public. As I organize my thoughts into finished works, it would give me much pleasure to share with you edits of my film and excerpts of my writings.

As I continue making artwork inspired by Barragan's legacy, it would be wonderful to remain in contact. I hope to meet you someday soon. For now, sending you edits can be a way of keeping in touch and enjoying together our affection for Barragán.

Until soon,  
Jill

2/16/2016

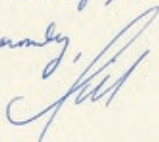
Dear Federica,

I hope you have had an inspired start to the new year. It was lovely to receive your mail just before the holidays, and to read your personal accounts of the Day of the Dead. Your recollections of being inside the concert during the festivities strongly resonated with me.

There is an upcoming occasion on which I hope we will finally meet. I would like to invite you to my solo exhibition at Kunst Halle Sankt Gallen from June 4<sup>th</sup> to August 21<sup>st</sup> of this year. The show will continue my exploration of Barragán and his legacy. As the date approaches, I will send you a formal invitation.

Openings, as you know, can be crowded and chaotic. I would be honored if you would come to Sankt Gallen on June 2<sup>nd</sup>, the day before the public opening, so that we might meet in calmer, more intimate circumstances. There is something I want to discuss with you in person. It would be my pleasure to organize a dinner for the two of us and to lead you on a private tour of the show.

Please let me know if you will be able to join me.

Until soon, warmly,  


February 16, 2016

Dear Federica,

I hope you have had an inspired start to the new year. It was lovely to receive your mail just before the holidays, and to read your personal accounts of the Day of the Dead. Your recollections of being inside the convent during the festivities strongly resonated with me.

There is an upcoming occasion on which I hope we will finally meet. I would like to invite you to my solo exhibition at Kunst Halle Sankt Gallen from June 4th to August 21st of this year. The show will continue my exploration of Barragán and his legacy. As the date approaches, I will send you a formal invitation.

Openings, as you know, can be crowded and chaotic. I would be honored if you would come to Sankt Gallen on June 2, the day before the public opening, so that we might meet in calmer, more intimate circumstances. There is something I want to discuss with you in person. It would be my pleasure to organize a dinner for the two of us and to lead you on a private tour of the show.

Hopefully, until soon.

Jill

*(Letter written on the back of a silk-screened Save the Date card for The Proposal at Kunst Halle Sankt Gallen, Switzerland.)*

From: Jill Magid <[REDACTED]>  
To: Federica Zanco <[REDACTED]>  
Date: 21/03/2016 at 10:31 AM  
Subject: Hello and checking in on my letter to you

Dear Federica,

I hope this finds you very well. I am writing you on the first day of spring from a snow covered New York! Beautiful, but unexpected.

A few weeks ago I sent you an invitation in the mail. Have you received it? I heard you were speaking not long ago in Mexico, and perhaps you are still traveling. I hope you had (or are having) a nice time there. I would have liked to have heard your talk.

I look forward to hearing from you.

My best wishes until then,  
Jill

On 03/24/2016 at 10:32 PM, Jill Magid

<[REDACTED]> wrote:

Dear Federica,

I am happy to hear you received the invitation, and while I am disappointed that you will not be able to join me in Sankt Gallen on the 2<sup>nd</sup>, I understand it is for a very good reason! The new building on campus looks tremendous. Herzog de Meuron's design reminds me of their Parrish Art Museum in New York. I have visited it often—it's an exceptional space.

It is of course an unfortunate surprise that our openings overlap, but I am hopeful we can find a solution.

I had planned to be in Sankt Gallen for the week before my opening to install the exhibition. The show is a culmination of three years of work on Barragán's legacy, and it is very important that I share it with you in person before it opens to the public. I designed the work, firstly, for you.

In light of your preparations for Vitra Design Museum Schaudepôt, I can shift my installation earlier so that we could meet at the Kunst Halle anytime on June 1st. I am happy to provide a car for you to bring you to and from Basel.

Please let me know if this is possible for you. I am sincerely hopeful! Otherwise we will figure out another plan.

My best wishes,  
Jill

On 04/04/2016 at 12:59 PM, Jill Magid

<[REDACTED]> wrote:

Dear Federica,

I hope this finds you well. I am just back from a short trip with my family to LA, and wanted to check back in with you. I also wanted to say I am very sad to hear about the far too early passing of Zaha Hadid. I am sure you must have known her personally through her work and the Fire Station on Vitra's campus. I send you my sincere condolences.

I wanted to make sure you received my last mail, included below? As you can see, I was excited for you to join me at the Kunst Halle, in any way possible. I still am, but if coming shortly on June 1st is not feasible for you, I am happy to meet you in Basel, as you suggested. I am empathetic to how chaotic preparing an exhibition opening is; I am sure it is especially so for introducing a new building to house it.

I am making my travel plans now. Would you have time to meet me in Basel anytime on Sunday May 29th, Monday 30th, or Tuesday 31st? Please let me know and I will plan my travels and installation schedule accordingly. I am also happy to speak by phone. My number is [REDACTED] or please send me a number and time to call you.

I am looking forward to hearing from you.

Warmly,  
Jill

On 04/06/2016, at 10:01 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> wrote:

Dear Federica,

Thank you, as well. Tuesday the 31st sounds perfect. I can arrive in time to meet you anytime after noon. Please let me know when would be best. Shall I come to the Barragan Foundation?

I am very much looking forward.

Warm wishes,  
Jill

On 04/08/2016, at 10:12 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> wrote:

Dear Federica,

Cake and coffee together at VitraHaus café sounds lovely.  
Let's say 1pm?

Looking forward,  
Jill

On 04/11/2016, at 10:13 AM, Jill Magid

<[REDACTED]> wrote:

Wonderful, Federica. See you then!

Warmly

May 31, 2016

Dearest Federica,

I thank you, infinitely, as it was you who led me to Barragán, and Barragán who brought me back to you.

My interest in you began with a story that was told to me like this. You fell in love with Barragán's work while you were a young woman with a PhD in Architecture. You brought Rolf, at the time your boyfriend, to Mexico to see it. Soon after, Rolf proposed marriage. You agreed, but told him that rather than an engagement ring you wanted Barragán's archive. Rolf concurred, and you flew to New York City together to purchase it.

I cannot account for the accuracy of this story, although I heard it many times. We both know how stories form: part truth, part speculation. I welcome it as a possible window into your life, so thoroughly intertwined with Barragán's, perhaps as deeply within your intellect as your heart. You once explained to me that you approach Barragán as a scholar. I do as an artist. But Luis was a man and an architect neither of us ever knew personally. Even if we had, he would remain human, and incomplete. As you have been for me.

Over these past three years, I have thoroughly enjoyed our written exchanges. Throughout them, I have

imagined Barragán peering down at us from the top of his stairs in an elegant suit as he is photographed by Salas Portugal on the 284<sup>th</sup> page of your book. Does he mock our efforts or is he charmed? I've pondered the same about your feelings towards me. Is it possible for you to know the sincerity of my intentions? It was my desire to know him that first intrigued me as to your complete ownership of the rights to his name and work. Now, I contemplate at what lengths you and I, individually, stand from him in our triangle. I wonder about the weight of the lines that connect us, and if their lengths are variable.

As an artist, I have imagined what it would be like for a corporation to purchase the rights to my name and work after I have died. It frightens me that my identity and authorship could be co-opted and restricted to a singular interpretation, or that access to my work would be limited. I am reminded of something the poet Fred Seidel once said to me, after one of his many books of poetry had just been published. I held the book in my hands admiringly and said, Look! It is yours. No, he responded. It no longer is.

As I wrote above, Federica, I thank you for leading me to Barragán. I only wish I could have had access to his work in the way that you have. at each point I have tried to find or represent him I have encountered you.

I want to see him directly, to have an intimate encounter with the raw material of his professional archive as I did with his personal archive at Casa Barragán in Mexico, and, from that experience, come to my own conclusions, or further questions. There are many ways to explore the work of an artist, given the proper space and freedom to do so. I only ask that you let me. Please understand, Federica. I know that, without you, the professional archive may have been dispersed or deteriorated, in the same way much of his architecture has. I do not question the care or commitment you have shown the archive. I cannot fathom the vast and thorough undertaking you have made in organizing and preserving it. This is extraordinary, and I am grateful. But you have also become its obstacle. It is you alone who permits access to Barragán's work, or denies it.

And so it is with great admiration for your work, and my heart-felt hope that the archive in Switzerland will be made accessible, that I come to you with this proposal.

I offer you a ring. It is inspired by the ring that you, according to the story above, negotiated with for Barragán's archive at the moment of your engagement. The mounting holds a diamond in the rough, grown from the cremated remains of Barragán's body, and left raw as the lava rock formations at El Pedregal.

Federica, I am proposing to give you Barragán, in another form. I know my offer is unorthodox. But maybe, after twenty years of research and with your forthcoming publication, proximity to his body is as relevant to you now as private access to his body of work has been. If I am wrong, and if it is not, forgive me. But please know my proposal stands. This is a gift which requests a gift in return. The ring will always be available to you, and to you alone, whenever you are ready to open the archive to the public in Mexico. You once confided to me that you have been lonely down in the archive. With this ring I propose that you needn't feel alone anymore. Will you let me help you share it? You have contributed so much already.

I await your response.

With affection and gratitude,

Bill

May 31, 2016

Dearest Federica,

I thank you, infinitely, as it was you who led me to Barragán, and Barragán who brought me back to you.

My interest in you began with a story that was told to me like this. You fell in love with Barragán's work while you were a young woman with a PhD in Architecture. You brought Rolf, at the time your boyfriend, to Mexico to see it. Soon after, Rolf proposed marriage. You agreed, but told him that rather than an engagement ring you wanted Barragán's archive. Rolf concurred, and you flew to New York City together to purchase it.

I cannot account for the accuracy of this story, although I heard it many times. We both know how stories form: part truth, part speculation. I welcome it as a possible window into your life, so thoroughly intertwined with Barragán's, perhaps as deeply within your intellect as your heart. You once explained to me that you approach Barragán as a scholar. I do as an artist. But Luis was a man and an architect neither of us ever knew personally. Even if we had, he would remain human, and incomplete. As you have been for me.

Over these past three years, I have thoroughly enjoyed our written exchanges. Throughout them, I have imagined Barragán peering down at us from the top of his stairs in an elegant suit as he is photographed by Salas Portugal on the 284th page of your book. Does he mock our efforts or is he charmed? I've pondered the same about your feelings towards me. Is it possible for you to know the sincerity of my intentions? It was my desire to know him that first intrigued me as to your complete ownership of the rights to his name and work. Now, I contemplate at what lengths you and I, individually, stand from him in our triangle. I wonder about the weight of the lines that connect us, and if their lengths are variable.

As an artist, I have imagined what it would be like for a corporation to purchase the rights to my name and work after I have died. It frightens me that my identity and authorship could be co-opted and restricted to a singular interpretation, or that access to my work would be limited. I am reminded of something the poet Fred Seidel once said to me, after one of

his many books of poetry had just been published. I held the book in my hands admiringly and said, Look! It is yours. No, he responded. It no longer is.

As I wrote above, Federica, I thank you for leading me to Barragán. I only wish I could have had access to his work in the way that you have. At each point I have tried to find or represent him I have encountered you.

I want to see him directly, to have an intimate encounter with the raw material of his professional archive as I did with his personal archive at Casa Barragán in Mexico and, from that experience, come to my own conclusions, or further questions. There are many ways to explore the work of an artist, given the proper space and freedom to do so. I only ask that you let me. Please understand, Federica. I know that, without you, the professional archive may have been dispersed or deteriorated, in the same way much of his architecture has. I do not question the care or commitment you have shown the archive. I cannot fathom the vast and thorough undertaking you have made in organizing and preserving it. This is extraordinary, and I am grateful. But you have also become its obstacle. It is you alone who permits access to Barragán's work, or denies it.

And so it is with great admiration for your work, and my heartfelt hope that the archive in Switzerland will be made accessible, that I come to you with this proposal.

I offer you a ring. It is inspired by the ring that you, according to the story above, negotiated with for Barragán's archive at the moment of your engagement. The mounting holds a diamond in the rough, grown from the cremated remains of Barragán's body, and left raw as the lava rock formations at El Pedregal.

Federica, I am proposing to give you Barragán, in another form. I know my offer is unorthodox. But maybe, after twenty years of research and with your forthcoming publication, proximity to his body is as relevant to you now as private access to his body of work has been. If I am wrong, and if it is not, forgive me. But please know my proposal stands. This is a gift which requests a gift in turn. The ring will always be available to you, and to you alone, whenever you are ready to open the archive to the public in Mexico. You once confided to me that you have been lonely down in the archive. With this ring I propose that you needn't feel

alone anymore. Will you let me help you share it? You have contributed so much already.

I await your response.

With affection and gratitude,

Jill

*(Letter given to Zanco by Magid at the VitraHaus Café, at the time of Magid's proposal of the ring.)*

# En las moradas de Barragán

---

CHRISTOPHER FRAGA



*Homenaje—Homage*, 2014. Vista de Instalación—Installation  
view at RaebervonStenglin, Zürich. Foto—Photo: Gunnar Meier

“El Artista residirá en el Museo a partir de las 18:00 horas del día 29 de octubre de 2015, hasta las 08:00 horas del día 3 de noviembre de 2015, mientras éste está cerrado por motivo del Día de Muertos. Durante este período, habitará el Museo transitando sus espacios y ocupando sus cuartos sin restricción alguna”.<sup>1</sup> Eso estipulaba el acuerdo firmado por Jill Magid (“El Artista”) y Catalina Corcuera, representante de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, organización que dirige la Casa Estudio Luis Barragán (“El Museo”) en la Ciudad de México.

“El Artista tendrá permiso de sentarse o recostarse en sillones, sillas y otros muebles, y de abrir puertas y armarios”. Y así lo hizo. En la guía que escribió durante su estancia en la ex residencia del célebre arquitecto mexicano, Magid apunta que la lana de los almohadones del sofá le picaba en la piel. La calidad táctil de esta observación —la sensación de la lana de un ser muerto en la piel de un ser vivo— es significativa pues sitúa el acto de habitar el espacio doméstico de Barragán en el cuerpo vivo y sensible de Magid. La silla de madera que amuebla el cuarto de huéspedes era tan dura que resultaba incómoda; en las noches el aire del cuarto se enfriaba a un grado también incómodo. Habitar el espacio del arquitecto implicaba entrar en contacto con las texturas, las superficies y el clima dentro de los cuales él vivió.

“El Artista puede utilizar el Museo durante la noche, así como los servicios de la cocina y los baños de las habitaciones, para su uso personal”. Y así lo hizo. El diario de Magid registra que tuvo que desechar por lo menos un tampón en un basurero debajo del escritorio. Esta referencia aparentemente abyecta a la menstruación también es significativa, pues sirve como un recordatorio potente, tanto en lo físico como en lo simbólico, de que el propio cuerpo de la artista —al igual que el cuerpo de toda mujer que haya tenido hijos— ha servido como una vivienda temporal. Al coincidir con el Día de Muertos, la experiencia de la menstruación de Magid también servía como un índice visual de

---

1— Todas las citas del acuerdo entre Magid y la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, así como las de la guía de Magid, vienen de Jill Magid, “The Guidebook: A Guide to Casa Barragán”, *The White Review*, 19 de febrero de 2017, pp. 71-99.

la síncope de ritmos corporales humanos: el ritmo circadiano de despertarse y dormir, conectado a su vez a ciclos metabólicos sincronizados con el giro de la Tierra en su eje; el ritmo mensual de la ovulación; el ciclo vital de nacer y morir.

Según empiezan a sugerir todos estos detalles íntimos, la breve estancia de Magid en el hogar de Luis Barragán es un caso particularmente literal de las varias maneras en que la artista ha buscado habitar la multiplicidad de espacios que el arquitecto dejó. En efecto, uno podría incluso atreverse a decir que, en su trabajo reciente, Magid ha buscado refinar el acto mismo de habitar para convertirlo en un conjunto de prácticas artísticas. Al hacerlo, ha mapeado algunos de los límites entre encarnación y performance, entre espacio privado y público, entre patrimonio tangible e intangible.

Antes de sentarse en donde se sentaba Barragán, y de comer en donde comía Barragán, y de dormir en donde Barragán dormía, la artista ya se había sumergido en el archivo personal del arquitecto, administrado por la misma fundación con la que, más adelante, negociaría su estancia en Casa Barragán. Ahí encontró una serie de cartas que el arquitecto recibió de algunas de las mujeres con las que trató en su vida. *Dearest Federica* [*Querida Federica*] (2013) es un intento de reactivar los deseos del difunto Barragán mediante la recitación de una versión editada de una carta de amor que él había dirigido a otra mujer, carta que Magid desvía hacia una nueva destinataria. La Federica del título de la pieza es, desde luego, Federica Zanco, la investigadora especializada en Barragán y actual directora de la Barragan Foundation (registrado así, sin el acento), figura en torno a la que giran muchas de las obras de esta exposición.<sup>2</sup>

Al presentarse como firmante de la carta de Barragán, Magid busca habitar la posición, ya vacía, del

---

2— La relación de Zanco con respecto al archivo profesional de Barragán se ha discutido acaloradamente en los últimos meses. El reporte más extenso aparece en el artículo de Alice Gregory sobre el desarrollo de *The Proposal* (2016), un proyecto de Magid. Véase Alice Gregory, “Body of Work”, *The New Yorker*, 1 de agosto de 2016, pp. 26-33. Para una revisión concisa de algunas de las posturas claves que surgieron durante la controversia sobre el proyecto, véase Othiana Roffiel, “Polvo, ceniza y arte”, *Artishock: Revista de arte contemporáneo*, 1 de diciembre de 2016, disponible en línea en <<http://artishockrevista.com/2016/12/01/polvo-ceniza-arte/>>.

arquitecto difunto como un sujeto vivo y deseante. Cuando llega al término del mensaje que Barragán destinó al objeto de su deseo, Magid deja que su propio deseo ocupe el primer plano, elaborando abundantemente la misiva del arquitecto página tras página. “Envíame un retrato de cuerpo entero en el que estés parada frente a tu biblioteca, con la espalda contra los libreros”, ruega a Zanco. “Envíame una fotografía de ti en Las Arboledas, exprimiendo el agua de una cantimplora de cuero y recibiendo el líquido fresco en tu boca”. Magid le pide a Zanco que recree algunos de los retratos que encontró en el archivo personal de Barragán. Es decir, le pide que la acompañe en el acto de re-habitar los deseos de Barragán. De esta manera, *Dearest Federica* convierte en una práctica artística el proceso psicodinámico de *Besetzung* —término psicoanalítico que suele traducirse al castellano como “catexis” o “invertimiento”, ninguno de los cuales capta el sentido espacial y casi militar de “ocupación” libidinal que resuena en el alemán.<sup>3</sup> Mediante esta práctica, el deseo mismo se vuelve una especie de materia escultural que Magid puede movilizar para sus propios fines.

La re-ocupación artística que ha hecho Magid del espacio afectivo que habitaba el arquitecto desborda la biblioteca de éste. *Side by Side They Looked into the Books as into a Double Mirror, Seeing Each Other's Faces as well as Their Own* [Hombro a hombro miraban los libros como si fueran un doble espejo, viendo la cara del otro así como la propia] (2013) constituye un intento de re-trazar los movimientos de las manos y los ojos de Barragán mientras hojeaba las páginas de sus libros. En la correspondencia que encontró en el archivo personal del arquitecto, Magid descubrió que éste tenía la costumbre de regalar ejemplares de sus libros a las mujeres con las que se escribía, ejemplares repletos de notas al margen y otras huellas de su propia lectura. Magid adquirió ejemplares de todos los libros mencionados en las cartas, los leyó y los marcó con notas y subrayados suyos. Su favorito de entre estos libros fue *Climats* (1928), de André Maurois, una novela que narra las relaciones del

---

3— Sobre el uso freudiano del término, véase la entrada para *catexis* en Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario del psicoanálisis*, traducido por Fernando Gimeno Cervantes, Buenos Aires, Paidós, 1990 [1967], pp. 49-53.

protagonista con dos mujeres distintas.<sup>4</sup> Magid envió su propia copia anotada del libro a Zanco, quien a su vez respondió diciendo que el trío formado por Barragán, Zanco y Magid se había convertido en un cuarteto al incluir a Maurois. Poco después, esta observación se convirtió en el impulso detrás de *Quartet* (2014), en el que la voz de Magid serviría otra vez como un sustituto de cuerpos ausentes —en este caso, los de los cuatro intérpretes del telefilme *Quad* (1982), de Samuel Beckett, que tomó como base para la escenificación y los elementos estructurales de su propio performance. Quizás no resulte sorprendente que las acotaciones pronunciadas por Magid resuenen con el lenguaje jurídico de los varios contratos y acuerdos que proliferaron a lo largo de la producción de *The Barragán Archives*. “El Artista entra a la Fundación, realiza su recorrido y se une con el Arquitecto. Juntos realizan sus recorridos y se unen con el Autor. Los tres juntos realizan sus recorridos y se unen con el Archivista. Los cuatro juntos realizan sus recorridos”. La descripción que hace Magid de sus trayectorias entrelazadas anticipa la intrincada red de intercambios que ha empezado a unir a los cuatro protagonistas.

La exploración que hace Magid del espacio doméstico y afectivo que ocupara Barragán no progresó sin toparse con obstáculos. Tal como la artista indica con la inclusión de la pieza *My Letter of September 16, Your Letter of September 16* [*Mi carta de 16 septiembre, tu carta de 16 septiembre*] (2013), buena parte del legado tangible e intangible de Barragán ha sido acordonada como propiedad privada mediante la institución de los derechos de autor. La tableta que vemos en la pieza muestra el primer mensaje electrónico que Zanco envió a Magid (unos meses antes de recibir la copia de *Climats* enviada por la artista). El mensaje concluye con una advertencia cordial pero potente: “Si bien tienes todo el derecho de mostrar objetos y documentos originales de cualquier colección, confío en que estarás consciente de las posibles implicaciones de cualquier reproducción en términos de derechos de autor [...]”.

---

4— Existen varias ediciones de este libro en castellano. La editorial mexicana Diana publicó una de éstas en 1946, bajo el título *Climas de amor*, traducido por Jacinto Ramos.

Al optar por reproducir esta advertencia, Magid exhibe enfáticamente su propia deferencia hacia dichas implicaciones. Pero este gesto también conlleva una operación topológica compleja: si el mensaje de Zanco funge como una especie de letrero que dice “Prohibido el paso”, la tableta luminosa de *My Letter of September 16* sirve para marcar el límite entre la obra de Magid y la propiedad privada de Zanco. Al traer esta línea limítrofe al espacio de su propia exposición, Magid se asegura de que *The Barragán Archives* se vea condicionada en su totalidad por la fuerza realizativa de la advertencia.<sup>5</sup> Mediante la presentación de su propia deferencia frente al aviso de Zanco, la artista convierte los límites invisibles regulados por los derechos de autor en una forma de expresión que puede ser sometida a la intervención artística. E intervenirla es precisamente lo que hace Magid.

Las intervenciones de Magid son evidentes, sobre todo, en una serie de obras que generó al trabajar con un libro sobre el que la propia Zanco ejerce los derechos de autor: *Luis Barragán: The Quiet Revolution* (2001).<sup>6</sup> Cuando Zanco hizo que Magid tomara en cuenta las posibles consecuencias de reproducir imágenes protegidas por derechos de autor, incluyendo las fotografías de Armando Salas Portugal de la obra de Barragán, también afirmó que la artista tenía “todo el derecho de mostrar objetos y documentos originales de cualquier colección”. Confiando en su palabra, Magid opta por mostrar varios ejemplares del libro de Zanco (como en *Las Arboledas Junction 1958-60* y *Plan of the House at Avenida de las Fuentes 12*, entre otros), razonando que los libros en sí no son reproducciones, sino *readymades*.

En *Luis Barragán Alphabet / Vitra Futura* (2013), por el contrario, vemos la confluencia de dos procedimientos distintos pero relacionados. El lado izquierdo del díptico es producto de otro intento de habitar los espacios dejados por Barragán, en este caso al re-trazar, de una manera literal, los movimientos de la mano del arquitecto. Magid

---

5— Me refiero al concepto de realizatividad desarrollado en J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós, 1971 [1962].

6— Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Milán, Skira, 2001.

reconstruyó la mayor parte de la escritura de Barragán al trazar las letras que aparecen en las partes inferiores de sus planos arquitectónicos, algunos de los cuales fueron reproducidos (de manera legal) en el libro de Zanco. El lado derecho del díptico proporciona las letras del alfabeto que Magid no pudo encontrar. Si las examinamos de cerca, vemos que cada letra impresa va acompañada por un contorno leve en grafito. Las letras están impresas en Futura, una tipografía libre de derechos en los Estados Unidos, mientras que los contornos corresponden a una versión protegida de este tipo de letra. Esta segunda versión pertenece a Vitra, la compañía suiza de mobiliario que ha albergado el archivo profesional de Barragán desde 1995, cuando lo adquirió el director ejecutivo de la empresa, Rolf Fehlbaum.<sup>7</sup> El espacio en blanco entre los contornos de Vitra Futura y las letras impresas en Futura ofrece una manera más de visibilizar el límite sobre el que el mensaje de Zanco advertía a Magid.

Las prácticas de habitar y trazar también son equiparadas en *Butaca Chair, after Josef Albers, after Luis Barragán, after Clara Porset* [*Silla butaca, a partir de Josef Albers después de Luis Barragán, a partir de Clara Porset*] (2014) y en *Tracing Albers' Chair* [*Trazando la silla de Albers*] (2014). Al igual que el resto de la serie *Homage* [*Homenaje*], estas obras pueden entenderse como performances de una suerte de política arriesgada, que lleva la situación hasta el límite del territorio presidido por Zanco sin infringirlo. Esto no es una bravuconada por parte de Magid tanto como un firme recordatorio de que al propio Barragán le eran familiares ciertas formas de consumo e intercambio que desbordaban el cumplimiento estricto de las leyes que protegen la propiedad intelectual. Éstas y otras piezas de la serie *Homage* buscan reactivar el espíritu del don materializado en la butaca, que conecta a Magid con Albers, a éste con Barragán, a éste a su vez con Clara Porset y a ella con la tradición vernácula mexicana de diseño en la que se inspiró inicialmente.

Las obras más recientes de Magid se han alejado un poco de los límites que Zanco sigue vigilando. Si bien los contratos jurídicamente vinculantes juegan un papel

---

7— Véase Alice Gregory, *op. cit.*, pp. 28-31 para un resumen de esta historia.

prominente en varias de las piezas asociadas con la nueva etapa de *The Barragán Archives*, el trazado cuidadoso que hace Magid de los límites de los derechos de autor ha dado lugar a una exploración más vigorosa de modos de intercambio que no son mediados por la forma mercancía. Magid ha intentado incluso entablar una relación de intercambio con el espíritu mismo de Barragán, inspirándose en prácticas populares de devoción religiosa en América Latina con *Tapete de flores* (2016) y su serie inacabada de *Ex-Votos* (2016). Según señalaba el antropólogo Marcel Mass en su tratado clásico sobre el don:

Uno de los primeros grupos de seres con los que los hombres debieron contraer contratos y que, por definición, estaban allí para contraer contratos con ellos eran, ante todo, los espíritus de los muertos y los dioses. En efecto, ellos son los verdaderos propietarios de las cosas y los bienes de este mundo. Era con ellos con quienes era más necesario hacer intercambios y más peligroso no hacerlo. Pero, a la inversa, era con ellos con quienes era más fácil y seguro el intercambio. El objetivo de la destrucción sacrificial es precisamente el de ser una donación que necesariamente debe ser devuelta.<sup>8</sup>

Expuesta a la intemperie en el patio del MUAC, *Tapete de flores* es una ofrenda efímera al espíritu del difunto, una renovación de la relación de intercambio que Magid buscó iniciar al dejar un exvoto en la forma de un caballo de plata, el cual pesaba un poco más de medio kilo, a cambio de una masa equivalente de las cenizas del arquitecto.

Desde entonces, estas cenizas se han convertido en la pieza central del controvertido proyecto *The Proposal [La propuesta]* (2014-2016). En 2015 Magid contrató a la compañía suiza Algordanza para que las transformara en un diamante azul de 2.02 quilates, el cual ofreció en donación

---

8— Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, traducido por Julia Bucci, Madrid, Katz, 2009 [1923-24], pp. 99-100. Elizabeth Povinelli también ha desarrollado un análisis de *The Proposal* en términos de la teoría maussiana del don. Véase Elizabeth A. Povinelli, “As if in a Perpetual Chain... The Gift and the Soul in a Mexican Diamond”, en *Jill Magid: The Proposal*, editado por Nikolaus Hirsch, Carin Kuoni, Hesse McGraw y Markus Miessen. Berlín, Sternberg Press, 2016, pp. 29-51.

a Federica Zanco a cambio de que ésta haga accesible el archivo profesional de Barragán a quienes deseen consultarlo. Según escribió Magid en otra carta a Zanco, exhibida en *The Archivist Vitrine* [*La vitrina de la archivista*] (2016), “Este es un regalo que pide otro regalo a cambio. El anillo estará disponible para ti, y solo para ti, en cuanto estés lista para abrir el archivo al público en México”.<sup>9</sup>

Al momento de esta publicación, Zanco no ha aceptado el intercambio propuesto por Magid. Su rechazo se indica en la exposición mediante un pedestal vacío que ha sido reservado para *Ex-Voto: The Miracle of the Legacy* [*Ex-Voto: El milagro del legado*], pieza que Magid producirá sólo si Zanco acepta la propuesta. La ofrenda ausente señala un futuro incierto, evidenciando la precariedad de la propuesta de la artista.<sup>10</sup> Al igual que en *Auto Portrait Pending* [*Auto retrato pendiente*] (2005), obra que funge como preámbulo de esta exposición, existe un tiempo límite implícito —si bien indefinido— al cabo del cual la incertidumbre que acompaña a estos dos proyectos se resolverá de un modo u otro. *Auto Portrait Pending* está a la espera de la muerte de Magid; en ese momento, también sus cenizas serán transformadas en un diamante. Del mismo modo, si se muere Zanco antes de aceptar la propuesta de Magid, *The Miracle of the Legacy* jamás habrá acontecido.

Con estos dos proyectos, la temporalidad en sí se vuelve una dimensión clave del trabajo de Magid. El diamante en que devino Barragán y el diamante en que se convertirá Magid señalan también hacia un futuro indefinido, pero es un futuro que durará más que la memoria viva de ambos.<sup>11</sup> Convertidos en diamantes, Barragán y Magid

---

9— En *Jill Magid: The Proposal*, *op. cit.*, p. 192.

10— Por lo tanto, tal vez los análisis futuros del proyecto de Magid tendrán que tomar en cuenta el intento de la artista de crear, de una manera retroactiva, lo que el filósofo J. L. Austin nombró las condiciones de fortuna para que este acto realizativo tenga éxito. Del mismo modo en que un matrimonio es jurídicamente vinculante sólo bajo ciertas condiciones sociales y políticas (condiciones que varían, desde luego, conforme la geografía e historia del caso particular), la propuesta de Magid implica un conjunto de condiciones que ella misma tenía que cumplir. Véase J. L. Austin, *op. cit.*, “Conferencia II” y *passim*.

11— Mi entendimiento de la durabilidad de los diamantes deriva de Steven B. Shirey y James E. Shigley, “Recent Advances in Understanding the Geology of

durarán más que toda construcción hecha por Barragán. Durarán más que los derechos de autor que protegen tanto la obra del arquitecto como la de la artista. Durarán más que todos sus herederos legales. Durarán más que los entes políticos que defienden la propiedad privada, las organizaciones internacionales que designan ciertos sitios como patrimonio mundial y las economías globales que otorgan valor de cambio tanto a las gemas preciosas como a las obras de arte contemporáneo. Durarán más que las teologías que postulan la eternidad del alma. Durarán más que la especie humana, y que todas las demás especies vivas también. Durarán más que el hidrógeno que alimenta nuestro Sol. Convertidos en diamantes, Luis Barragán y Jill Magid muy probablemente seguirán inalterados físicamente en unos cinco mil millones de años, cuando el Sol se expanda y se convierta en una gigante roja y toda el agua de la Tierra hierva. La estructura cristalina de un diamante sintetizado es, sin comparación, la construcción más duradera en la que Barragán haya habitado.

---

Diamonds”, *Gems and Gemology*, 49.4 (invierno de 2013), disponible en línea en <<https://www.gia.edu/gems-gemology/WN13-advances-diamond-geology-shirey>>.

# In Barragán's Dwelling Places

---

CHRISTOPHER FRAGA



Vista general de la exposición—General view of the exhibition *Ex-voto*  
en—at: LABOR, Ciudad de México. Foto—Photo: Ramiro Chaves

“The Artist will reside at the Museum from 6pm October 29th, 2015 to 8am November 3rd, 2015, while it is closed to the public in observance of the Day of the Dead. Throughout this period, she will inhabit the Museum, moving through its spaces and occupying its rooms, without restriction.”<sup>1</sup> So stipulated the agreement signed by Jill Magid (“The Artist”) and Catalina Corcuera, the representative of the Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, which oversees the Casa Estudio Luis Barragán (“The Museum”) in Mexico City.

“The Artist will be allowed to sit or recline in armchairs, chairs, and other furniture, and to open doors or closets.” And so she did. The guidebook that Magid wrote during her stay at the celebrated Mexican architect’s former residence notes that she found the wool on the pillows adorning his couch to be itchy. The tactility of this observation—the feel of once-living wool on now-living skin—is significant in that it situates the act of inhabiting Barragán’s domestic space in Magid’s living, perceiving body. The wooden chair in Barragán’s guest room was uncomfortably hard; the room itself became uncomfortably cold at night. Inhabiting the architect’s space meant coming into contact with the textures, surfaces, and climate within which he had lived.

“The Artist may use the Museum for the night, as well as the services of the kitchen and the bathrooms of the rooms, for her personal use.” And so she did. Magid’s journal records that she had to dispose of at least one tampon in a wastebasket under the desk. This apparently abject reference to menstruation is significant, too, in that it serves as a physical and symbolical potent reminder that the artist’s own body—like the bodies of all women who have borne children—has also served as a temporary dwelling place. Coinciding with the Day of the Dead, Magid’s experience of menstruation also served as a visual marker of the syncopation of human bodily rhythms: the circadian rhythm of wakefulness and sleep, tied to daily metabolic cycles that are themselves biologically

—

1— All quotations from the agreement between Magid and the Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, as well as those from Magid’s guidebook, are taken from Jill Magid, “A Guide to Casa Barragán,” *The White Review*, February 19th, 2017, pp. 71-99.

synchronized with the Earth's rotation about its axis; the monthly rhythm of ovulation; the life cycle of birth and death.

As these intimate details already begin to suggest, Magid's brief stay in Luis Barragán's home is a particularly literal instance of several different ways in which she has sought to inhabit the variety of spaces that the architect has left behind. Indeed, one might even go so far as to say that in her recent work she has sought to refine the act of inhabitation itself into a set of interrelated artistic practices. In doing so, she has mapped out some of the boundaries between embodiment and performance, private and public space, tangible and intangible heritage.

Before she ended up sitting where Barragán sat, eating where Barragán ate and sleeping where Barragán slept, she had already immersed herself in his personal archive, overseen by the same foundation with whom she would later negotiate her stay at Casa Barragán. There she encountered a collection of letters the architect had received from some of the women in his life. *Dearest Federica* (2013) is an attempt to reactivate the deceased Barragán's desire by way of reciting an edited version of a love letter he had written to another woman and redirecting it toward a new recipient. The Federica in question is of course Federica Zanco, the Barragán scholar and current director of the Barragan Foundation (registered thus, without the accent mark) around whom many of the works in this exhibition turn.<sup>2</sup>

Standing in as the signatory of Barragán's letter, Magid seeks to inhabit the deceased architect's now-vacant position as a living, desiring subject. As she reaches the closing of Barragán's message to his paramour, Magid lets her own desire take over, elaborating liberally on the architect's missive page after page. "Send me a full body portrait where you are standing before your library with your back pressed

---

2— Zanco's relationship to Barragán's professional archive has been hotly debated in recent months. The most extensive account appears in Alice Gregory's article about the development of Magid's 2016 project, *The Proposal*. See Alice Gregory, "Body of Work," *The New Yorker*, August 1st, 2016, pp. 26-33. For a concise overview of some of the key positions taken in the ensuing controversy, see Othiana Roffiel, "Dust, Ashes and Art," translated by Christopher Michael Fraga, in *Art Journal*, 2017.

up against the bookshelves,” she implores Zanco. “Send me a photograph of you at Las Arboledas, squeezing forth water from a leather canteen, catching the cool liquid in your mouth.” Magid is asking Zanco to re-enact some of the portraits that she found in Barragán’s personal archive. That is, she is asking Zanco to join her in the act of re-inhabiting Barragán’s desire. *Dearest Federica* thus makes an artistic practice out of the psychodynamic process of *Besetzung*—usually translated as either “cathexis” or “investment,” both of which miss the spatial and almost military sense of libidinal “occupation” implied by the German.<sup>3</sup> Through this practice, desire itself becomes a kind of sculptural material that Magid can mobilize to her own ends.

This artistic re-occupation of the affective space once inhabited by the architect spills over into his library. *Side by Side They Looked into the Books as into a Double Mirror; Seeing Each Other’s Faces as Well as Their Own* (2013) constitutes an attempt to retrace the movements of Barragán’s hands and eyes as he turned the pages of his books. In the correspondence that Magid found in the architect’s personal archive, she discovered that he had a habit of giving women copies of his books, complete with marginalia and other traces of his own reading. Magid acquired copies of all the books that were mentioned in these letters, read them, and marked them up with her own underlining and marginalia. Her favorite of these was *Climats* (1928) by André Maurois, a novel about one man’s relationships to two different women.<sup>4</sup> Magid sent her own marked-up copy of the book to Zanco, who responded by noting that the trio formed by Barragán, Zanco and Magid had become a quartet that also included Maurois. Shortly thereafter, this observation would become the impetus for *Quartet* (2014), in which Magid’s voice would again serve as a stand-in for absent bodies—in this case, those of the four players in Samuel Beckett’s teleplay *Quad* (1982), on which she had modeled the staging

---

3— On Freud’s use of the term, see the entry for cathexis in Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, translated by Donald Nicholson-Smith, London, The Hogarth Press, 1973, pp. 62-65.

4— This book has recently been republished in a new English-language translation. André Maurois, *Climats*, translated by Adriana Hunter, New York, Other Press, 2012.

and structural elements of her own performance. Unsurprisingly, perhaps, Magid's stage directions resonate with the legal language of the many contracts and agreements that have proliferated throughout the production of *The Barragán Archives*. "The Artist enters at the Foundation, completes his or her course, and is joined by the Architect. Together they complete their courses and are joined by the Author. Together all three complete their courses and are joined by the Archivist. Together all four complete their courses." Magid's description of their interwoven trajectories also anticipates the intricate web of exchanges that have begun to unite the four players.

Magid's exploration of the affective and domestic space that Barragán once occupied was not without constraints. As she indicates with the piece *My Letter of September 16, Your Letter of September 16* (2013), much of Barragán's tangible and intangible legacy has effectively been cordoned off as private property through the institution of copyright law. The tablet included in the piece displays the first email that Zanco ever sent to Magid (a few months before she had received the artist's copy of *Climats*). The message concludes with a polite but potent warning: "While you are of course fully entitled to display objects and original documents from any collection, I trust you would make yourself aware of the possible copyright implications of any sort of reproduction [...]."

In electing to reproduce this warning itself, Magid makes a point of displaying her own deference to said implications. But this gesture also entails a complex topological operation: if Zanco's message acts as a kind of "No Trespassing" sign, the glowing tablet in *My Letter of September 16* serves to mark the boundary between Magid's work and Zanco's private property. Importing this boundary marker into her own exhibition space, Magid ensures that its performative force can be seen as conditioning all of *The Barragán Archives*. By presenting us with her own deference to Zanco's warning, she has turned the invisible boundaries enforced by copyright law into a form of expression that can be subjected to artistic intervention. And this is precisely what Magid does.

Her interventions are most clearly evident in a group of pieces that Magid generated by engaging with a book to which Zanco herself holds the copyright, namely *Luis*

*Barragán: The Quiet Revolution* (2001).<sup>5</sup> In warning Magid about the possible consequences of reproducing copyrighted images, including photographs of Barragán's work that had been taken by Armando Salas Portugal, Zanco had also reaffirmed that the artist was "fully entitled to display objects and original documents from any collection." Taking Zanco at her word, Magid has opted to display various copies of Zanco's book (as in *Las Arboledas Junction 1958-60* and *Plan of the House at Avenida de las Fuentes 12*, inter alia), reasoning that the books themselves are readymades rather than reproductions.

In *Luis Barragán Alphabet / Vitra Futura* (2013), by contrast, we see the confluence of two different but related procedures. The left side of the diptych is the product of another attempt to inhabit the spaces that Barragán has left behind, this time by literally re-tracing the movements of the architect's hand. Magid has partially reconstructed Barragán's handwriting by tracing the letters that appear on the bottoms of his architectural plans, some of which were reproduced (lawfully) in Zanco's book. The right side of the diptych supplies the letters of the alphabet that Magid was unable to collect in Barragán's own hand. Examining them closely reveals that each printed letter is accompanied by a faint outline in pencil. These letters have been printed in Futura, a typeface that is unprotected by copyright in the US, while the outlines correspond to a copyrighted version of this typeface owned by Vitra, the Swiss furniture company that has housed Barragán's professional archive since Vitra CEO Rolf Fehlbaum acquired it in 1995.<sup>6</sup> The white space between the outlines in Vitra Futura and the printed letters in Futura offers another way of making visible the boundary about which Zanco's email had warned Magid.

Practices of inhabitation and tracing are also paired in *Butaca Chair, after Josef Albers, after Luis Barragán, after Clara Porset* (2014) and *Tracing Albers' Chair* (2014). Like the rest of Magid's *Homage* series, these pieces could be seen as performances of a kind of artistic brinkmanship, coming right up to the edge of the territory over

---

5— Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Milan, Skira, 2001.

6— See Alice Gregory, op. cit., pp. 28-31 for an overview of this history.

which Zanco presides without actually trespassing on it. This is less a show of bravado on Magid's part than a firm reminder that Barragán himself was no stranger to forms of consumption and exchange that overflowed the strict legal observance of intellectual property rights. These and other pieces in the *Homage* series all aim at reactivating the spirit of the gift embodied in the Butaca chair, which leads from Magid back to Albers, from him back to Barragán, from him back to Clara Porset, and from her back to the vernacular Mexican design tradition from which she drew her initial inspiration.

Magid's more recent work has backed away somewhat from the boundaries that Zanco continues to patrol. Although legally binding contracts play a prominent role in many of the pieces associated with the latest phase of *The Barragán Archives*, Magid's careful tracing of the limits of copyright law have given way to a more vigorous exploration of modes of exchange that go unmediated by the commodity-form. In fact, she has even attempted to enter into an exchange relationship with the spirit of Barragán himself, drawing on popular Latin American devotional practices with *Tapete de flores [The Offering]* (2016) and her as-yet unfinished series of *Ex-Votos* (2016). As the anthropologist Marcel Mauss observed in his classic treatise on gift exchange,

One of the first groups of beings with which men had to enter into contract, and who, by definition, were there to make a contract with them, were above all the spirits of both the dead and of the gods. Indeed, it is they who are the true owners of the things and possessions of this world. With them it was most necessary to exchange, and with them it was most dangerous not to exchange. Yet, conversely, it was with them that it was easiest and safest to exchange. The purpose of destruction by sacrifice is precisely that it is an act of giving that is necessarily reciprocated.<sup>7</sup>

—

7— Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, translated by W. D. Halls, New York, W. W. Norton, 1990 [1950], p. 16. Elizabeth Povinelli has also developed an analysis of *The Proposal* in terms of Mauss' theory of the gift. See Elizabeth A. Povinelli, "As if in a Perpetual Chain... The Gift and the Soul in a Mexican Diamond," *Jill Magid: The Proposal*, edited

Exposed to the elements in the patio of the MUAC, *Tapete de flores* is an ephemeral offering to the spirit of the deceased, a renewal of the gift relationship that Magid sought to initiate when she made a votive offering of a small silver horse weighing a little over half a kilo in exchange for an equivalent measure of the architect's ashes.

These ashes have since become the highly controversial centerpiece of *The Proposal*. In 2015 Magid contracted the Swiss company Algordanza to transform them into a 2.02-carat blue diamond, which she has offered as a gift to Federica Zanco on the condition that the latter make Barragán's professional archive openly accessible to those who wish to consult it. As Magid wrote in another letter to Zanco, on display in *The Archivist Vitrine* (2016), "This is a gift which requests a gift in return. The ring will always be available to you, and to you alone, whenever you are ready to open the archive to the public in México."<sup>8</sup>

As of this writing, Zanco has not accepted Magid's proposed exchange. Her refusal is indexed in the exhibition by an empty pedestal that has been reserved for *Ex-Voto: The Miracle of the Legacy*, which Magid will only produce if Zanco should change her mind. The missing offering thus points toward an uncertain future, making apparent the precariousness of Magid's proposal.<sup>9</sup> As with *Auto Portrait Pending* (2005), the piece that serves as a preamble to this exhibition, there is an implied albeit indefinite time limit after which the uncertainty that haunts these two projects will be resolved, one way or another. *Auto Portrait Pending* awaits Magid's own death, at which point her cremated remains, too, will be transformed into diamond. Likewise, should Zanco die

—

by Nikolaus Hirsch, Carin Kuoni, Hesse McGraw and Markus Miessen, Berlin, Sternberg Press, 2016, pp. 29-51.

8— In *Jill Magid: The Proposal*, op. cit., p. 192.

9— Future analyses of Magid's project may thus have to take into account the means by which the artist sought to retroactively create what philosopher J. L. Austin identified as the "conditions of felicity" for this performative act to be successful. Just as a marriage can only be legally binding under certain social and political conditions (which vary, of course, both geographically and historically), Magid's proposal implies a set of conditions that she then had to fulfill. See J. L. Austin, *How To Do Things with Words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, lecture II and passim.

without accepting Magid's proposal, *The Miracle of the Legacy* will never have come to pass.

With these two projects, temporality itself becomes a key dimension of Magid's work. The diamond that Barragán became and the diamond that Magid will become also point toward an indefinite future, but one that will outlast all living memory of either of them.<sup>10</sup> As diamonds, Barragán and Magid will outlast everything Barragán ever built. They will outlast the copyrights on both his work and hers. They will outlast all of their legal heirs. They will outlast the political entities that guarantee property rights, and the international organizations that designate particular sites as world heritage, and the global economies that bestow exchange value on both precious gemstones and works of contemporary art. They will outlast the theologies that postulate the eternity of the soul. They will outlast the human species, and every other earthly species. They will outlast the hydrogen that fuels our Sun. As diamonds, Luis Barragán and Jill Magid will very likely be physically unchanged some five billion years from now, when the Sun expands into a red giant and all the water on Earth boils away. The crystal structure of an artificially made diamond is incomparably the most durable construction in which Barragán has ever dwelled.

---

10— My understanding of the durability of diamonds derives from Steven B. Shirey and James E. Shigley, "Recent Advances in Understanding the Geology of Diamonds," *Gems and Gemology*, 49.4, Winter 2013, available online at <<https://www.gia.edu/gems-gemology/WN13-advances-diamond-geology-shirey>>.



Arriba—Top: *Ex-Voto: Milagro de la familia—Ex-Voto: Miracle of the Family*, 2016.  
Foto—Photo: Ramiro Chaves. Cortesía LABOR, Ciudad de México [Cat. 11]

Abajo—Bottom: *Ex-Voto: Milagro del gobierno— Ex-Voto: Miracle of the Government*,  
2016. Foto—Photo: Ramiro Chaves. Cortesía LABOR, Ciudad de México [Cat. 14]

# LÍNEA DE TIEMPO

---

**1902**

---

Nace Luis Barragán en Guadalajara.

**1980**

---

Barragán recibe el Premio Pritzker de Arquitectura.

**1981**

---

**20 de marzo**

Barragán firma un testamento dejando su obra y derechos de autor a su socio, Raúl Ferrara, y encargando al arquitecto Ignacio Díaz Morales y a otros dos comisionados que donen su biblioteca a una institución dedicada a la arquitectura.

**1988**

---

**22 de noviembre**

Muere Barragán en su casa de la Ciudad de México. Sus restos incinerados son enterrados en una cripta familiar en el Cementerio del Mezquitán, Guadalajara.

**1993**

---

**24 de abril**

Muere Ferrara. Su viuda, Rosario Uranga, hereda el archivo profesional de Barragán.

## **1994**

—  
Se establece el museo Casa Luis Barragán, propiedad de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (FATLB) y el Gobierno del Estado de Jalisco. Entre el acervo de la FATLB se encuentra el archivo personal de Barragán y su biblioteca.

## **1995**

—  
Tras un supuesto intento fallido por vender el archivo profesional en México, Uranga se lo da en consignación al galerista Max Protetch en Nueva York.

Rolf Fehlbaum, dueño y presidente de la empresa suiza de mobiliario Vitra, compra a Max Protetch el archivo profesional por aproximadamente 2.5 millones de dólares. Fehlbaum se lo obsequia, supuestamente, a su entonces prometida, Federica Zanco, como regalo de bodas.

## **1996**

—  
Se inaugura la Barragan Foundation, dirigida por Zanco, en la oficina central de Vitra, en una locación inaccesible al público.

## **1997**

—  
La Barragan Foundation adquiere los negativos y las fotografías de Armando Salas Portugal relacionadas con la arquitectura y el diseño del paisaje de Barragán, adquiriendo también los derechos sobre dichas obras.

## **1998**

### **24 de septiembre**

Fehlbaum y su hermano Raymond presentan una solicitud de marca registrada por “Luis Barragan” (sin acento) en los Estados Unidos.

**2000**

—

**1 de febrero**

La marca registrada es aceptada en los Estados Unidos.

**2001**

—

Zanco edita y publica *Luis Barragan: The Quiet Revolution*.

**2002**

—

Los restos mortales de Barragán son trasladados a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres en Guadalajara.

**2004**

—

La UNESCO añade Casa Luis Barragán a su Lista de Patrimonio Mundial.

**2012**

—

La artista Jill Magid visita Casa Luis Barragán y escucha la historia del controversial legado de Barragán.

**2013**

—

**30 de enero**

Magid se encuentra con Hugo Barragán Hermosillo en Guadalajara para discutir su idea de *The Proposal*. Barragán Hermosillo acepta ayudar a condición de que también su familia se muestre de acuerdo.

**31 de enero**

Zanco le niega acceso a la Barragan Foundation a Magid, quien quería hacer investigación con vistas a una exposición individual en Art Basel Parcour.

**22 a 27 de abril**

Magid explora el archivo personal de Barragán en Casa Luis Barragán.

**13 a 16 de junio**

Magid presenta *Der Trog* en Art Basel Parcours, con curaduría de Florence Derieux.

**16 de septiembre**

Por medio de una carta, Magid invita a Zanco a colaborar con ella en su próxima exposición individual, en Art in General, Nueva York.

**25 de septiembre**

Por medio de un correo electrónico, Zanco declina la invitación de Magid, advirtiéndole que el archivo profesional se encuentra bajo la protección de ProLitters Copyright Society y que la reproducción de su contenido es contraria a la ley.

**31 de octubre**

En un correo electrónico, Zanco felicita a Magid por su próxima exposición in Art in General, anotando que la obra de Magid en torno a Barragán fomenta un diálogo —a distancia— con su propio trabajo.

**2 de noviembre a 21 de diciembre**

Magid presenta *Woman with Sombrero* en Art in General, Nueva York, con curaduría de Anne Barlow.

**3 de noviembre**

“Un tira y afloja con el legado del arquitecto: Homenaje a Luis Barragán molesta a Vitra, titulares del copyright”, de Randy Kennedy, aparece como artículo de fondo en el *New York Times*.

**18 de noviembre**

Magid le envía a Zanco su ejemplar anotado de *Climats*, novela de André Maurois.

## 2014

—

### 10 de enero

En un correo electrónico dirigido a Magid, Zanco especula con la idea de que su diálogo se expanda para convertirse en un cuarteto, incluyendo a Barragán y al autor André Maurois.

### 14 a 19 de marzo

Magid presenta *Woman with Sombrero* en Yvon Lambert, París.

### 25 de abril a 7 de junio

Magid presenta *Homage* en RaebervonStenglin, Zúrich.

### 16 de mayo

Magid presenta su obra para televisión *Quartet* en la South London Gallery con curaduría de Anna Gritz, en respuesta al correo electrónico de Zanco del 10 de enero.

### 31 de mayo

Zanco y Fehlbaum visitan *Homage* en RaebervonStenglin.

### 2 de junio

Mediante carta, Hugo Barragán Hermosillo le presenta a varios miembros de su familia la idea de Magid para *The Proposal*.

### 6 de junio

Magid le envía a Zanco su obra para televisión *Quartet*.

### 18 de julio a 9 de agosto

Magid y Zanco intercambian correos electrónicos en torno a sus respectivas percepciones de la calidad.

### 19 de julio

Magid invita a 18 miembros de la familia Barragán, incluyendo a Hugo Barragán Hermosillo, a una visita preliminar de *Mujer con Sombrero* en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ). Posteriormente, profundiza en la explicación de la idea que tiene para *The Proposal* a los miembros de la familia, quienes acceden unánimemente a apoyarla.

## **21 de julio a 9 de noviembre**

Magid presenta *Mujer con Sombrero* en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ), Guadalajara, con curaduría de Viviana Kuri.

## **2015**

—

### **6 de enero**

Magid propone un proyecto a Arabella González, presidenta de la FATLB, consistente en dormir en Casa Luis Barragán durante una semana como parte de un intento por “convertir el museo en una casa nuevamente, mediante la reinstalación de un cuerpo en ella”.

### **15 de abril**

Magid se reúne en Guadalajara con Myriam Vachez, Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, para discutir *The Proposal*. Vachez indica que se debe pedir el permiso correspondiente a las autoridades municipales.

### **22 de abril**

Hugo Barragán Hermosillo envía una carta oficial al Ingeniero Ramiro Hernández, presidente municipal de Guadalajara, solicitando “una cantidad simbólica de cenizas de la Rotonda”. Dos días después, la carta es reenviada al Licenciado J. Jesús Lomelí Rosas, Secretario General del Ayuntamiento de Guadalajara.

### **23 de abril**

Se redacta una primera versión del “Acuerdo de la Familia”, entre Magid, Hugo Barragán Hermosillo, Alfredo Vázquez Barragán y otros miembros de la familia Barragán.

### **8 de mayo**

La solicitud de la familia Barragán de exhumar las cenizas de la Rotonda es presentada ante el Congreso del Estado de Jalisco.

### **12 de mayo**

El Lic. J. Jesús Lomelí Rosas concede permiso para retirar cenizas de la Rotonda.

### **10 de julio**

Tras un mes de negociaciones, Magid y la familia Barragán consiguen la versión oficial en español del “Acuerdo de la Familia”, perfilando la obra de arte y expresando el enérgico deseo de la familia de que el archivo profesional de Barragán regrese a México.

### **23 de septiembre**

525 gramos de las cenizas de Barragán son retirados de la Rotonda y entregados a Magid por los familiares de Barragán.

### **30 de septiembre**

Magid entrega las cenizas a Algordanza AG, un fabricante de diamantes conmemorativos en Chur, Suiza.

### **29 de octubre a 3 de noviembre**

Magid duerme en Casa Barragán mientras ésta se encuentra cerrada por el Día de Muertos. Durante ese periodo, escribe *A Guide to Casa Barragán*.

### **2 de diciembre**

Magid le escribe una carta a Zanco sobre su experiencia en el Día de Muertos y la filmación de la arquitectura de Barragán.

### **21 de diciembre**

Zanco responde a Magid por email con sus propios recuerdos relativos al Día de Muertos.

## **2016**

—

### **2 de febrero**

Magid le envía a Zanco una invitación para la exposición de *The Proposal* en la Kunst Halle Sankt Gallen.

### **29 de marzo**

Algordanza termina el diamante azul, sin cortar, de 2.02 quilates, hecho exclusivamente a partir de los restos de Barragán.

### **6 y 7 de abril**

Via email, Zanco y Magid hacen planes para reunirse en el Vitrahaus Café el 31 de mayo.

### **22 de abril**

Magid presenta el diamante ante miembros de la familia Barragán en Guadalajara.

### **29 de abril**

El diamante es montado en un anillo diseñado por Phoebe y Annette Stephens de Anndra Neen en la Ciudad de México.

### **31 de mayo**

En el Vitrahaus Café, Magid le propone a Zanco, quien va acompañada por Felhbaum, que comparta el archivo profesional de Barragán con público mexicano a cambio del anillo con el diamante.

### **4 de junio a 21 de agosto**

Magid presenta *The Proposal* en la Kunst Halle Sankt Gallen, en Suiza, con curaduría de Giovanni Carmine.

### **7 de julio**

Zanco le envía un correo electrónico a Magid diciéndole que Magid la ha convertido en un personaje de ficción, y que su existencia real es irrelevante para el proyecto de Magid, así como es innecesaria su participación en él.

### **1 de agosto**

El artículo “El arquitecto que se convirtió en un diamante”, escrito por Alice Gregory, aparece en *The New Yorker*, detonando una respuesta mediática internacional.

### **23 de julio a 3 de septiembre**

Magid presenta *Ex-voto* en LABOR, Ciudad de México.

### **9 de septiembre a 10 de diciembre**

Magid presenta *The Proposal* en el San Francisco Art Institute y en McBean Galleries, en San Francisco, con curaduría de Hesse McGraw.

# TIMELINE

---

**1902**

---

Luis Barragán is born in Guadalajara.

**1980**

---

Barragán receives the Pritzker Architecture Prize.

**1981**

---

March 20

Barragán signs a will bequeathing his work and copyrights to his business partner, Raúl Ferrara, and asks architect Ignacio Díaz Morales and two other commissioners to bequeath his library to an institution devoted to architecture.

**1988**

---

November 22

Barragán dies in his home in Mexico City. His cremated remains are interred in the family vault at Mezquitán Cemetery, Guadalajara.

**1993**

---

April 24

Ferrara dies. His widow, Rosario Uranga, inherits Barragán's professional archive.

## 1994

—  
Casa Luis Barragán is established as a museum, co-owned by the Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (FATLB) and the Government of the State of Jalisco. Holdings of the FATLB include Barragán's personal archive and library.

## 1995

—  
After Uranga allegedly tries and fails to sell the professional archive in Mexico, she consigns it to gallerist Max Protetch in New York.

Rolf Fehlbaum, owner and CEO of Swiss furniture company Vitra, buys the professional archive for approximately \$2.5 million from Max Protetch. Fehlbaum allegedly gifts it to his then-fiancée, Federica Zanco, as a wedding present.

## 1996

—  
The Barragan Foundation, directed by Zanco, is inaugurated at Vitra headquarters, in a publicly inaccessible location.

## 1997

—  
The Barragan Foundation acquires Armando Salas Portugal's negatives and photographs relating to Barragán's architecture and landscape design, along with the rights to them.

## 1998

—  
September 24

Fehlbaum and his brother Raymond submit an application to trademark Luis Barragan (sans accent) in the United States.

## 2000

—

February 1

Fehlbaum's US Trademark application is accepted and registered.

## 2001

—

Zanco edits and publishes *Luis Barragan: The Quiet Revolution*.

## 2002

—

Barragán's remains are transferred to La Rotonda de los Jaliscienses Ilustres [Rotunda of the Illustrious Jaliscans] in Guadalajara.

## 2004

—

UNESCO adds Casa Luis Barragán to its World Heritage List.

## 2012

—

Artist Jill Magid visits Casa Luis Barragán and is told the story of Barragán's controversial legacy.

## 2013

—

January 30

Magid meets Hugo Barragán Hermosillo in Guadalajara to discuss her idea for *The Proposal*. Barragán Hermosillo agrees to help on the condition that his family also supports the project.

January 31

Zanco denies Magid access to the Barragan Foundation for research toward a solo exhibition at Art Basel Parours.

April 22–27

Magid explores Barragán's personal archive at Casa Luis Barragán.

June 13–16

Magid presents *Der Trog* at Art Basel Parcour, curated by Florence Derieux.

September 16

Via letter, Magid invites Zanco to collaborate with her on her upcoming solo exhibition at Art in General in New York.

September 25

Via email, Zanco declines Magid's offer, warning her that the professional archive is protected by ProLitteris Copyright Society and reproduction of its contents is unlawful.

October 31

Via email, Zanco congratulates Magid on her upcoming show at Art in General, remarking that Magid's work on Barragán is fostering a dialogue—at a distance—with her own.

November 2–December 21

Magid presents *Woman with Sombrero* at Art in General, New York, curated by Anne Barlow.

November 3

“Tug of War Stretches Architect's Legacy: Luis Barragán Homage Tweaks Vitra, the Copyright Owners” appears as a feature story by Randy Kennedy in the *New York Times*.

November 18

Magid sends Zanco her marked-up copy of *Climats*, a novel by André Maurois.

**2014**

—

January 10

Via e-mail to Magid, Zanco speculates that their dialogue might expand to become a quartet including Barragán and author André Maurois.

March 14–April 19

Magid presents *Woman with Sombrero* at Yvon Lambert, Paris.

April 25–June 7

Magid presents *Homage* at RaebervonStenglin, Zurich.

May 16

Magid performs a new teleplay *Quartet*, at South London Gallery curated by Anna Gritz, in response to Zanco's email from January 10.

May 31

Zanco and Fehlbaum visit *Homage* at RaebervonStenglin.

June 2

By mail, Hugo Barragán Hermosillo introduces Magid's idea for *The Proposal* to members of his family.

June 6

Magid sends Zanco her teleplay *Quartet*.

July 18–August 9

Magid and Zanco exchange emails about their perceptions of quality.

July 19

Magid invites eighteen members of the Barragán family, including Hugo Barragán Hermosillo, to preview *Mujer con Sombrero* at the Museo de Arte de Zapopan (MAZ). Afterwards, she elaborates on her idea for *The Proposal* to the family members, who unanimously agree to support it.

July 21–November 9

Magid presents *Mujer con Sombrero* at Museo de Arte Zapopan (MAZ), Guadalajara, curated by Viviana Kuri.

**2015**

—

January 6

Magid proposes a project to Arabella González, president of FATLB, to sleep at Casa Luis Barragán for one week in an attempt to “turn the museum into a house again by returning a body to it.”

**April 15**

Magid meets with Myriam Vachez, Minister of Culture of the Government of the State of Jalisco in Guadalajara to discuss *The Proposal*. Vachez informs her that the appropriate permit should be requested from the Municipal authorities.

**April 22**

Hugo Barragán Hermosillo sends an official letter to engineer Ramiro Hernández, Municipal President of Guadalajara, requesting “a small symbolic amount of ashes from the Rotonda.” Two days later, the letter is forwarded to Grad. J. Jesús Lomelí Rosas, Secretary General of Guadalajara.

**April 23**

The first version of “The Family Agreement” is drafted between Magid and Hugo Barragán Hermosillo, Alfredo Vázquez Barragán, and other members of the Barragán family.

**May 8**

The Barragán family’s request to exhume ashes from the Rotonda is heard before the Congress of the State of Jalisco.

**May 12**

Grad. J. Jesús Lomelí Rosas grants permission to remove ashes from the Rotonda.

**July 10**

After a month of negotiations, Magid and the Barragán family cosign the official Spanish version of “The Family Agreement,” which outlines the artwork, and expresses the family’s strong desire that Barragán’s professional archive return to Mexico.

**September 23**

525 grams of Barragán’s cremated ashes are removed from the Rotonda and given to Magid by the Barragán family members.

**September 30**

Magid delivers the ashes to Algordanza AG, a maker of memorial diamonds, in Chur, Switzerland.

October 29–November 3

Magid sleeps at Casa Barragán while it is closed during the Day of the Dead. During this period, she writes *A Guide to Casa Barragán*.

December 2

Magid writes a letter to Zanco about her experience of the Day of the Dead and filming Barragán's architecture.

December 21

Zanco responds to Magid by email with her own recollections about the Day of the Dead.

**2016**

—

February 2

Magid sends Zanco a Save the Date card for *The Proposal* at Kunst Halle Sankt Gallen.

March 29

Algordanza completes a blue, uncut, 2.02 carat diamond made solely from Barragán's remains.

April 6–7

Via email, Zanco and Magid plan to meet at VitraHaus Café on May 31.

April 22

Magid presents the diamond to members of the Barragán family in Guadalajara.

April 29

The diamond is set into a ring designed by Phoebe and Annette Stephens of Anndra Neen in Mexico City.

May 31

Magid proposes to Zanco, who is accompanied by Felhbaum, at the VitraHaus Café, requesting that she share Barragán's professional archive with the public in Mexico in exchange for the diamond ring.

June 4–August 21

Magid presents *The Proposal* at Kunst Halle Sankt Gallen, Switzerland, curated by Giovanni Carmine.

July 7

Zanco emails Magid that Magid has transformed her into a fictional character, that her real self is irrelevant to Magid's project, and that her actual participation is unnecessary.

August 1

"The Architect Who Became a Diamond," written by Alice Gregory, appears as a feature in *The New Yorker*, triggering an international media response.

July 23–September 3

Magid presents *Ex-voto* at LABOR, Mexico City.

September 9–December 10

Magid presents *The Proposal* at San Francisco Art Institute, San Francisco, curated by Hesse McGraw.

### JILL MAGID

(Bridgeport, Connecticut, Estados Unidos, 1973) El trabajo de Jill Magid está profundamente arraigado a su experiencia vivida, explorando y borrando las fronteras entre arte y vida. A través de una práctica basada en el performance, Magid ha iniciado relaciones íntimas con diversas organizaciones y estructuras de autoridad.

La artista explora las tensiones emocionales, filosóficas y legales entre el individuo y las instituciones “protectoras”, como las agencias de inteligencia o la policía. Para trabajar junto a grandes organizaciones, Magid hace uso de las peculiaridades institucionales, las lagunas sistémicas que le permiten ponerse en contacto con la gente “en el interior”. Su trabajo tiende a caracterizarse por las dinámicas de la seducción, de manera que las narrativas resultantes a menudo toman la forma de una historia de amor. En la práctica de Magid, se siguen las reglas de compromiso con una institución al pie de la letra—a veces hasta el punto del absurdo.

Con exposiciones individuales en instituciones de todo el mundo, incluyendo el Tate Modern, Londres; el Whitney Museum of American Art, Nueva York; el Berkeley Museum of Art, California; el Tate Liverpool; el Stedelijk Museum Bureau de Ámsterdam; la galería Yvon Lambert, París y Nueva York; Gagosian Gallery, Nueva York; y la Security and Intelligence Agency of the Netherlands.

Ha recibido premios de Fonds Voor Beeldende Kunsten y de la Netherland-American Foundation Fellowship Fulbright Grant, y ha participado en las Bienales de Liverpool, Bucarest, Singapur, Incheon, Gotemburgo y Performa. Es Asociada de Arte, Diseño y el programa de Dominio Público en la Escuela de Graduados de Diseño de la Universidad de Harvard. En 2013 obtuvo una beca en el Vera List Center para el Arte y la Política; y es profesora adjunta en el Cooper Union. Asimismo Magid es autora de cuatro novelas. En 2016, Sternberg Press publicó *The Proposal* como parte de su serie Critical Spatial Practice. Su obra se encuentra en colecciones del Whitney Museum of American Art, la Fundación Jumex y el Walker Art Center, entre otros.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

---

### JILL MAGID

(Bridgeport, Connecticut, Estados Unidos, 1973) Jill Magid's work is deeply ingrained in her lived experience, exploring and blurring the boundaries between art and life. Through her performance-based practice, Magid has initiated intimate relations with a number of organizations and structures of authority.

She explores the emotional, philosophical, and legal tensions between the individual and "protective" institutions, such as intelligence agencies or the police. To work alongside or within large organizations, Magid makes use of institutional quirks, systemic loopholes that allow her to make contact with people "on the inside." Her work tends to be characterized by the dynamics of seduction, the resulting narratives often taking the form of a love story. It is typical of Magid's practice that she follows the rules of engagement with an institution to the letter—sometimes to the point of absurdity.

With solo exhibitions at institutions around the world including Tate Modern, London; Whitney Museum of American Art, New York; Berkeley Museum of Art, California; Tate Liverpool; Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam; Yvon Lambert, Paris and New York; Gagosian Gallery, New York; and the Security and Intelligence Agency of the Netherlands.

She has received awards from the Fonds Voor Beeldende Kunsten and the Netherland-American Foundation Fellowship Fulbright Grant, and has participated in Manifesta, the Liverpool, Bucharest, Singapore, Incheon, Gothenburg, Performa Biennials, and the Oslo Architecture Triennial. She is an Associate of the Art, Design and the Public Domain program at the Graduate School of Design at Harvard University, and was a 2013-15 fellow at the Vera List Center for Art and Politics. An adjunct teacher at Cooper Union. Magid is the author of four novellas. In fall 2016, Sternberg Press published *The Proposal* as part of its Critical Spatial Practice series. Her work is included in collections of the Whitney Museum of American Art, Fundacion Jumex, and the Walker Art Center, among others.

# CATÁLOGO

## CATALOGUE

Todas las piezas que se enlistan en este catálogo son cortesía de la artista, a menos que se especifique lo contrario.—All the pieces are courtesy of the artist unless otherwise noted.

**1. *Autorretrato pendiente—Auto Portrait Pending, 2005***

Anillo de oro con el ajuste vacío, caja del anillo, contratos corporativos y privados—Gold ring with empty trim, ring box, corporate and private contracts

Dimensiones variables—Variable dimensions

**2. *Bandeja de Tequila—Tequila Tray, 2016***

Edición de 15, *La cena familiar*—Edition of 15, *The Family Dinner set*

Lava, cerámica con barniz de oro y bronce, cristal—Lava, ceramic with gold and bronze glaze, cristal

Medidas variables—Variable dimensions

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR

**3. *Barragan®*, 2016**

Neón—Neon

78.7 × 7.6 cm

**4. *Der Trog*, 2013**

Modelo arquitectónico—Architectural model

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía de—Courtesy of Yvon Lambert, Paris y—and RaebervonStenglin, Zurich

**5. *Durmiendo en la Casa Barragán—Sleeping in Casa Barragán*, 2017**

Activación de texto en sala y revista—In situ text activation and magazine

Publicado en—Published in *The White Review*, no. 19, Febrero—February 2017, pp. 99-127

Medidas variables—Variable dimensions

- 6.** *El Bebedero en Las Arboledas por Armando Salas Portugal—El Bebedero in Las Arboledas by Armando Salas Portugal*, 2013  
Libro y marco—Book and frame  
30.5 × 24.1 × 4.8 cm
- 7.** *El entronque de Las Arboledas 1958-60—Las Arboledas Junction 1958-60*, 2013  
Libro y marco—Book and frame  
24.13 × 17.78 × 2.85 cm
- 8.** *El Pedregal: piedra de lava—El Pedregal: Lava Rock*, 2014  
Página de libro enmarcada—Framed book page  
29.8 × 22.9 cm  
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 9.** *El Pedregal: puerta—El Pedregal: Gate*, 2014  
Libro y marco—Book and frame  
47 × 29.8 cm  
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 10.** *Estudio para Homenaje al cuadrado Menos es Más, 1964, a partir de Josef Albers—Study for Homage to the Square Less is More, 1964, After Josef Albers*, 2014  
Óleo sobre masonite—Oil on masonite  
60.96 × 60.96 cm
- 11.** *Estudio para el Homenaje al Equilibrante cuadrado, 1962, a partir de Josef Albers—Study for Homage to the Square Equilibrant, 1962, After Josef Albers*, 2014  
Óleo sobre masonite—Oil on masonite  
60.96 × 60.06 cm
- 12.** *Ex-Voto: Milagro de la Familia—Ex-Voto: Miracle of the Family*, 2016  
Pintado por—Painted by Daniel Vilchis  
Óleo sobre estaño, madera y acrílico—Oil on tin, wood and acrylic  
9.84 × 11.68 × 3.46 cm  
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR

**13.** *Ex-Voto: Milagro del caballo—Ex-Voto: Miracle of the Horse*, 2016

Óleo sobre estaño, madera y acrílico—Oil on tin, wood and acrylic

9.84 × 11.68 × 3.46 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR

**14.** *Ex-Voto: Milagro del diamante—Ex-Voto: Miracle of the Diamond*, 2016

Pintado por—Painted by Daniel Vilchis

Óleo sobre estaño, madera y acrílico—Oil on tin, wood and acrylic

9.84 × 11.68 × 3.46 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR

**15.** *Ex-Voto: Milagro del gobierno—Ex-Voto: Miracle of the Government*, 2016

Pintado por—Painted by Daniel Vilchis

Óleo sobre estaño, madera y acrílico—Oil on tin, wood and acrylic

9.84 × 11.68 × 3.46 cm

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and LABOR

**16.** *Ex-Voto: Milagro del legado—Ex-Voto: Miracle of the Legacy*, 2016

Madera y acrílico—Wood and acrylic

9.84 × 11.68 × 3.46 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR

**17.** *Facistol*, 2013

Madera y comunicaciones digitales e impresas entre Jill Magid y Federica Zanco—Wood and digital and printed communications between Jill Magid and Federica Zanco

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and gallery LABOR

**18.** *Homenaje al cuadrado, 1965, a partir de Josef Albers—Homage to the Square, 1965, after Josef Albers*, 2014

Óleo sobre masonite—Oil on masonite

60.96 × 60.96 cm

**19.** *Homenaje (no autorizado) Proporción, Casa Barragán—Homage (unlicensed) Ratios, Casa Barragán*, 2014

Impresión Letterpress sobre papel—Letterpress print on paper  
30 × 26 cm

- 20. *Tapete de flores—The Offering*, 2017**  
 Flores artificiales, flores naturales, serrín teñido, sal, pegamento—  
 Artificial flowers, natural flowers, tinted sawdust, salt, glue  
 Dimensiones variables—Variable dimensions
- 21. *La propuesta—The Proposal*, 2014-2016**  
 Diamante de 2.02 quilates, azul, sin cortar, con la inscripción  
*Soy sinceramente tuyo*, anillo de plata, caja del anillo,  
 documentos relacionados—2.02 carat diamond, blue, uncut, with  
 the inscription *I am wholeheartedly* [*Soy sinceramente tuyo*], silver  
 ring, ring box, related documents  
 Dimensiones variables—Variable dimensions
- 22. *Las Arboledas: pared—Las Arboledas: Wall*, 2014**  
 Página de libro, marco—Book page, frame  
 16.2 × 11.6 × 1.1 cm  
 Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 23. *Las novias—The Brides*, 2014**  
 4 serigrafías sobre lienzo—silkscreens on canvas  
 50.8 × 50.8 × 2 cm 50.8 × 50.8 × 2 cm  
 Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 24. *La vitrina de la artista—The Artist Vitrine*, 2016**  
 Documentos—Documents  
 Medidas variables—Variable dimensions
- 25. *La vitrina de la familia—The Family Vitrine*, 2016**  
 Documento—Document  
 Medidas variables—Variable dimensions
- 26. *La vitrina del archiverista—The Archivist Vitrine*, 2016**  
 Facsímil de la carta de propuesta a Federica Zanco (4 páginas)—  
 Facsimile of the letter of proposal to Federica Zanco (4 pages)  
 Medidas variables—Variable dimensions
- 27. *Las sombras de los eucaliptos en El Bebedero—The Shadows  
 of the Eucalyptus Trees at El Bebedero*, 2013**  
 Película 16mm—16mm film  
 9'  
 Cortesía de—Courtesy of Yvon Lambert, Paris

- 28.** *Luis en su escritorio—Luis at his Desk*, 2014  
Página de libro enmarcada—Framed book page  
29.8 × 22.9 cm  
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 29.** *Mi carta del 16 de septiembre, tu carta del 16 de septiembre—My Letter of September 16, Your Letter of September 16*, 2013  
2 cartas—letters, 21.6 × 28 cm  
Plataforma—Platform, Tablet, 11.434 × 5 cm
- 30.** *Notas sobre colores para pinturas—Notes on Colors for Paintings*, 2014  
Notas y dibujos sobre papel—Notes and drawings on paper  
Medidas variables—Variable dimensions
- 31.** *Plano de la casa en Avenida de las Fuentes 12, Ciudad de México—Plan of the House at Avenida de las Fuentes 12 Mexico City*, 2013  
Libro y marco—Book and frame  
30.5 × 24.1 cm
- 32.** *Reserva la fecha—Save the Date*, 2016  
Serigrafía sobre cartón—Silkscreen print on board  
22.86 × 30.48 cm
- 33.** *Quartet*, 2014  
Performance e instalación—Performance and installation  
Medidas variables—Variable dimensions
- 34.** *Querida Federica—Dearest Federica*, 2013  
80 diapositivas, proyector de diapositivas, audio—slides, slide projector, audio  
Dimensiones variables—Variable dimensions
- 35.** *Querido Josef—Dear Josef*, 2014  
Lapiz sobre mylar—Pencil on mylar  
34.3 × 28 cm

- 36.** *Silla butaca, a partir de Josef Albers después de Luis Barragán, a partir de Clara Porset—Butaca Chair, after Josef Albers after Luis Barragán after Clara Porset, 2014*  
Piel y madera—Leather and wood  
68.5 × 63 cm
- 37.** *Silla butaca miniatura Vitra—Vitra Miniature Butaca Chair, 2013*  
C-print digital  
110 × 96 cm
- 38.** *Trazando la silla de Albers—Tracing Albers' Chair, 2014*  
HD Video  
4' 58"
- 39.** *Una copia del Homenaje en Casa Barragán (amarillo)—  
A Copy of the Homage at Casa Barragán (yellow), 2016*  
Serigrafía—Silkscreen print  
116.5 × 116.5 cm  
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist and LABOR
- 40.** *Hombro a hombro miraban los libros como si fueran un doble espejo, viendo la cara del otro así como la propia—Side by Side They Looked into The Books as into a Double Mirror, Seeing Each Other's Faces as well as Their Own, 2013-en curso*  
Libros marcados y mesa—Marked books and table  
Dimensiones variables—Variable dimensions
- 41.** *Vitra Futura/Futura y alfabeto Luis Barragán—Vitra Futura/  
Futura and Luis Barragán Alphabet, 2013*  
Díptico—Dyptych  
Lápiz sobre mylar—Pencil on mylar  
52 × 67 cm
- 42.** *La exhumación—The Exhumation, 2016*  
Video HD—HD video  
6' 7"  
Edición 2/5, con 2 P/A—Edition 2/5, with 2 A/P

## CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

### EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

**Cauhtémoc Medina**

**Alejandra Labastida**

Coordinación de producción

—Production Coordination

**Joel Aguilar**

**Salvador Ávila Velazquillo**

**Adalberto Charvel**

**Cecilia Pardo**

Programa pedagógico

—Pedagogical Program

**Luis Vargas Santiago**

**Mónica Amieva**

**Eliza Mizrahi**

Coordinación de colecciones

—Collections Coordination

**Julia Molinar**

**Juan Cortés**

**Claudio Hernández**

**Elizabeth Herrera**

Procuración de fondos—Fundraising

**Gabriela Fong**

**María Teresa de la Concha**

**Josefina Granados**

**Alexandra Peeters**

Comunicación—Media

**Carmen Ruiz**

**Ekaterina Álvarez**

**Francisco Domínguez**

**Ana Cristina Sol**

Servicio social—Interns

**Carola Berjón**

**Ana García**

**Alejandra González Díaz**

Curador en jefe—Chief Curator

**Cauhtémoc Medina**

## RECONOCIMIENTOS

---

JILL MAGID

Reconozco que esta exposición, y cada una de las obras que hay en ella, es debida a otros.

Reconozco que una obra de arte también puede ser una herramienta de negociación.

Reconozco que las obras de arte que cuestionan el poder o el *status quo* son propuestas válidas de una forma de vida diferente.

Reconozco que el poder es un conjunto de relaciones que puedo entablar con otros.

Reconozco que arte y ficción no son sinónimos, y que investigación no es sinónimo de no ficción. Ambos acercamientos son subjetivos; ambos revelan diferentes aspectos de sus objetos de estudio, así como de los sujetos que los estudian.

Reconozco que, en tanto autora de una obra de arte, soy responsable de ella.

Reconozco que las fundaciones sin fines de lucro, en tanto que receptoras de dinero proveniente de los impuestos (es decir público), tienen una responsabilidad hacia el público de hacerse accesibles y hacer accesibles sus acervos.

Reconozco que una función de las instituciones artísticas es apoyar y proteger a los artistas y sus obras, y que hacerlo es su trabajo.

Reconozco que hacer uso de las leyes existentes y de los protocolos de gobierno en la producción de una obra de arte no constituye una colaboración con dichas instancias, sino una representación de ellas.

Reconozco que visibilizar la ley por medios artísticos es una manera de interrogarla.

Reconozco que la criminalización de instituciones que apoyan el arte o el proceso de producir arte conduce a una sociedad intolerante frente a la expresión libre y creativa.

Reconozco que es difícil hacerse cargo de un archivo.

Reconozco que es difícil producir una obra de arte.

Reconozco que aquellos que hacen sugerencias a una artista sobre cómo modificar su obra están intentando colaborar con ella como colegas.

Reconozco que el llamado a censurar una obra de arte (a través de su destrucción o de la presión social y política) refleja un intento por restaurar el *status quo* que la aparición de dicha obra de arte había perturbado.

Reconozco que la perturbación del *status quo* es una función de la obra de arte.

Reconozco que publicar una obra de arte no es un acto de ensalzamiento propio sino un acto de gran vulnerabilidad.

Reconozco que los artistas traen al mundo una obra de arte (como los arquitectos un edificio) para que otros se relacionen con ella, y que el mayor homenaje que los artistas y el público pueden ofrecer a otros artistas es relacionarse con su trabajo.

Reconozco que autoría y propiedad no son sinónimos.

Reconozco que una vez que publico (hago pública) una obra de arte, ya no es solamente mía.

Reconozco que las obras de arte son transformaciones irrevocables de los materiales que han sido usados en su fabricación.

Reconozco que la proximidad física a la materialidad de los dibujos de un artista es muy poderosa, pedagógicamente, para ayudar a otros artistas, estudiantes e investigadores a entender el poder que pueden ejercer al sostener un lápiz y trazar una línea.

Reconozco que toda obra de arte es aditiva.

Reconozco que compartir un archivo no implica renunciar a él.

Reconozco que es imposible controlar la narrativa de los objetos que creamos, poseemos o intentamos proteger.

Reconozco que el *copyright* puede ser usado para controlar el discurso alrededor de la obra de arte que pretende proteger.

Reconozco que el *copyright* no es “un derecho inevitable, divino o natural que le confiere a los autores la total propiedad de sus creaciones. Más bien está diseñado para estimular la actividad y el progreso en las artes para el enriquecimiento intelectual del público”.<sup>1</sup>

Reconozco el peligro de privilegiar los derechos de propiedad al extremo de fomentar la censura. Si los titulares de los derechos de una imagen tienen control absoluto sobre el contexto en el que esa imagen es reproducida, entonces también tendrán derecho de veto sobre las críticas, al ser capaces de sustraer el objeto de su interpretación.<sup>2</sup>

Reconozco que *The Proposal* no es una pieza de joyería, sino una obra de arte cuya forma contiene, entre otros materiales, un anillo con un diamante.

Reconozco que los cuerpos, como los legados, son porosos.

Reconozco que mi *Barragán Archive* es uno solo entre un número infinito de posibles archivos sobre el artista y arquitecto Luis Barragán.

Reconozco que el trabajo artístico es un regalo.

—

1— De acuerdo con el juez de Tribunal de Distrito de los Estados Unidos Pierre Leval, citado por Marsha Buskirk en *Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use Author(s)*, Martha Buskirk, *October*, Vol. 60, The MIT Press, pp. 82-109.

2— *Ibid.*

# ACKNOWLEDGMENTS

---

JILL MAGID

I acknowledge that this exhibition, and each of the works within it, is indebted to others.

I acknowledge that an artwork can also be a tool for negotiation.

I acknowledge that artworks that question power or the status quo are valid proposals for a different way of living.

I acknowledge that power is a set of relations I can enter into with others.

I acknowledge that art is not synonymous with fiction, and that scholarship is not synonymous with nonfiction. Both approaches are subjective; both reveal different aspects of their subjects, as well as the subjects who are studying them.

I acknowledge that as the author of an artwork I am responsible for it.

I acknowledge that non-profit foundations, as recipients of tax (public) money, have a responsibility to the public to make themselves, and their holdings, accessible.

I acknowledge that a function of art institutions is to support and protect artists and their work, and that to do so is their job.

I acknowledge that making use of existing law and government protocol in the production of an artwork does not constitute a collaboration with either but an enactment of both.

I acknowledge that making the law visible through artistic means is a way to interrogate it.

I acknowledge that criminalizing institutions that support art or the artmaking process makes for a society that is intolerant of free and creative expression.

I acknowledge that it is difficult to care for an archive.

I acknowledge that it is difficult to make artwork.

I acknowledge that those who make suggestions to an artist on how she might alter her artwork are attempting to collaborate with her as fellow artists.

I acknowledge that a call to censor an artwork (by destruction or through social or political pressure) reflects an attempt to return to the status quo that the appearance of the artwork has disturbed.

I acknowledge that the disturbance of the status quo is a function of the artwork.

I acknowledge that publishing an artwork is not an act of self-aggrandizement but one of great vulnerability.

I acknowledge that artists put artworks (and architects put buildings) into the world to be engaged with by others, and that the greatest homage artists and the public can offer other artists is to engage with their work.

I acknowledge that authorship and ownership are not synonymous.

I acknowledge that once I publish (make public) an artwork, it is no longer mine alone.

I acknowledge that artworks are irrevocable transformations of the materials that have been used to make them.

I acknowledge that physical proximity to the materiality of an artist's drawings is pedagogically very powerful in helping other artists, students, and researchers to understand the power they can wield when holding a pencil and drawing line.

I acknowledge that all artwork is additive.

I acknowledge that it is impossible to control the narrative of objects we create, own, or attempt to protect.

I acknowledge that copyright can be used to control the discourse surrounding an artwork it is meant to protect.

I acknowledge that copyright, is not “an inevitable, divine, or natural right that confers on authors the absolute ownership of their creations. It is designed rather to stimulate activity and progress in the arts for the intellectual enrichment of the public.”<sup>1</sup>

I acknowledge the danger in privileging property rights to a degree that could foster censorship. If the copyright holders of images are allowed absolute control over the context in which the images are reproduced, they will also be granted a power of veto over criticism by being able to withhold the object of interpretation.<sup>2</sup>

I acknowledge that *The Proposal* is not a piece of jewelry but an artwork whose form contains, among other materials, a diamond ring.

I acknowledge that bodies, like legacies, are porous.

I acknowledge that my *Barragán Archive* is one of an infinite number of possible archives on the artist and architect Luis Barragán.

I acknowledge that artwork is a gift.

---

1— According to United States District Court Judge Pierre Leval. As quoted by Marsha Buskirk in *Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use Author(s)*, Martha Buskirk, *October*, Vol. 60 (Spring, 1992), The MIT Press, pp. 82-109.

2— Ibid.

## AGRADECIMIENTOS

---

## ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Jill Magid. Una carta siempre llega a su destino. Los Archivos Barragán.*

---

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Jill Magid. A Letter Always Arrives at Its Destination. The Barragán Archives.*

**JILL MAGID UNA CARTA SIEMPRE LLEGA A SU DESTINO. LOS ARCHIVOS BARRAGÁN** se terminó de imprimir y encuadernar el 27 de abril de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Talpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

---

**JILL MAGID A LETTER ALWAYS ARRIVES AT ITS DESTINATION. THE BARRAGÁN ARCHIVES** was printed and bound in April 27th, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Talpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 1,000 copies.

---

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—Secretary General

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Dr. César Iván Astudillo Reyes**  
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary  
of Community Service

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Counsel

## COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

A través de una práctica artística que es a la vez visual, textual, y performativa, Jill Magid forja relaciones íntimas dentro de las estructuras burocráticas, al seducir y negociar con la autoridad para replantear la complejidad, la intimidad potencial, y lo absurdo de nuestra relación con las instituciones y el poder.

*Una carta siempre llega a su destino. Los Archivos Barragán, Jill Magid* reunifica los caminos divergentes de los archivos personal y profesional del arquitecto Luis Barragán, envolviendo las intersecciones complejas entre lo psicológico y lo judicial, la autoría y la propiedad, el cuerpo humano y el cuerpo de trabajo. Con este proyecto, el MUAC abre el debate político y ético sobre las condiciones presentes y futuras de la transferencia de la cultura patrimonial de un modelo de estado-nación a uno de entidades corporativas.

---

Through an artistic practice that is at once visual, textual and performative, Jill Magid forges intimate relationships within bureaucratic structures, seducing and negotiating with the authority in order to reframe the complexity, potential intimacy and absurdity of our relations with institutions and with power.

*A Letter Always Arrives at Its Destination. The Barragán Archives, Jill Magid* brings together the divergent strands of the personal and professional archives of the Architect Luis Barragán, encompassing the complex intersections between the psychological and the judicial, between authorship and property, and between the human body and the body of work. With this project, the MUAC opens up a political and ethical debate on the current and future conditions of the transferal of cultural heritage from a model of the nation-state to one of corporate institutions.

---

27.04.2017-08.10.2017

Salas 4 y 5—Rooms 4 & 5

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)



museo universitario  
arte contemporáneo

