

Melanie Smith

Farsa y artificio
Farce and Artifice



MUAC 078

Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de *The Circle of the Lustful* by William Blake—Vortex: Live
Transmission of a Filmed Activation of *The Circle of the Lustful* by William Blake, 2019. Foto—Photo: Rinaldo Sata [Cat. 56]



Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 56]

Publicado con motivo de la exposición *Melanie Smith. Farsa y artificio*, exhibida por primera vez en el MACBA, Museu d'Art Contemporani (18 de mayo al 7 de octubre de 2018), y en el MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (25 de mayo al 6 de octubre de 2019), y el Museo Amparo, Puebla (25 de mayo al 7 de octubre de 2019).

Published on occasion of the exhibition *Melanie Smith. Farce and Artifice*, first exhibited in the MACBA, Museu d'Art Contemporani (May 18 to October 7, 2018), and in the MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (May 25 to October 6, 2019), and the Museo Amparo, Puebla (May 25 to October 7, 2019).

Textos—Texts

José Luis Barrios · UIA

Alejandra Labastida · MUAC

Cuauhtémoc Medina · MUAC, IIE-UNAM

Traducción—Translation

Christopher Michel Fraga

Robin Myers

Daniel Saldaña París

Juan de Sola

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López, Vanessa López García · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero, Ana Xanic López, Vanessa López García · MUAC

Jorge Carrión, Christopher Michel Fraga, Daniel Saldaña París

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistant

Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México
www.muac.unam.mx/publicaciones

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

D.R. © Fundación Amparo I.A.P., 2 Sur 708, Centro Histórico, Puebla, Pue. México. C.P. 72000

ISBN UNAM 978-607-30-1998-9

ISBN Fundación Amparo I.A.P. pendiente

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

Melanie Smith

Farsa y artificio

Farce and Artifice

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Museo Amparo

GPE3D -1 = 61.98



Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Rinaldo Sata [Cat. 56]

Los síntomas de la turbulencia, o si te asomas por el vórtice verás la ciudad espiral	6
The Symptoms of Turbulence: Or, If You Peer into the Vortex, You'll See the Spiral City	14

Alejandra Labastida

Melanie Smith: <i>Farsa y artificio</i>.	22
Quando el humor perfora el imaginario	
Melanie Smith, <i>Farce and Artifice</i>:	32
When Humor Pierces the Imaginary	

José Luis Barrios

Producir la falla. Una conversación con Melanie Smith	98
Producing the Flaw: A Conversation with Melanie Smith	118

Cuahtémoc Medina

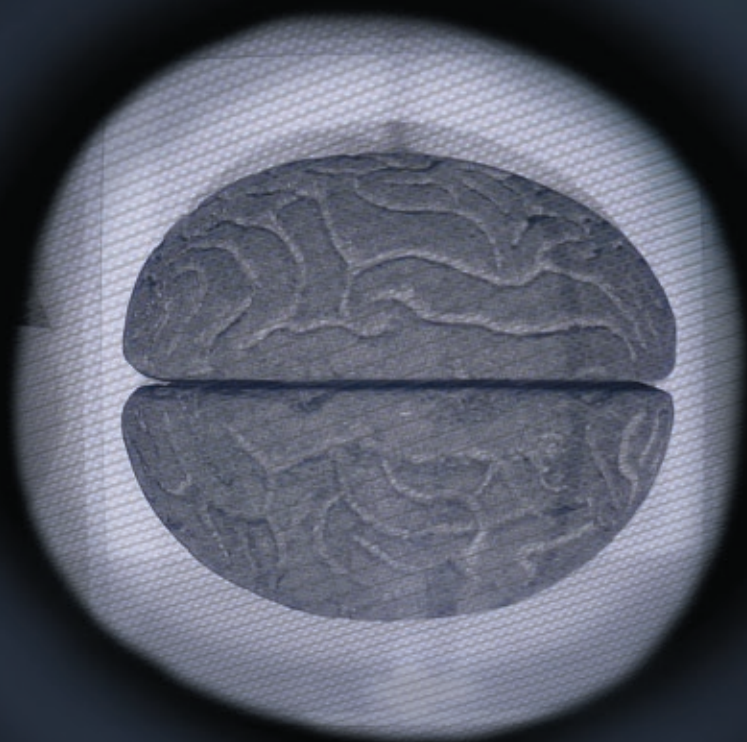
Semblanza	137
Biographical Sketch	

Catálogo	138
Catalog	

Créditos	143
Credits	

Los síntomas de la turbulencia, o si te asomas por el vórtice verás la ciudad espiral

Alejandra Labastida



129 pensamientos sobre sujetos y temas insustanciales—129 Thoughts on Insubstantial Subjects and Matter,
2010-2018. Vista a través de la mirilla—View through the peephole. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 1]

*We have come to a place that describes
sublimely the place we have come to.*

Melanie Smith

Alucinación azul: “¿Puedo acceder a tu localización?” “No”

Siempre es mejor tratar de hablar sobre los colores como si no emanaran de un fenómeno singular.¹ “El color empieza en el punto que ya no se corresponde con la coloración natural”.² La densidad cromática del cuadro *The Circle of the Lustful* (1824-1827), una de las ilustraciones que hizo William Blake para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, alimenta la ecuación de superfluidos de un físico, los aerógrafos de artistas de *body paint* sobre el cuerpo de veintiocho bailarines, los trazos de un mural y un juego de luces (con guiños a la iluminación bisexual).³ Estos, a su vez, alimentan las tomas de seis cámaras de vigilancia para aparecer en la pantalla de una computadora situada a 875 km de distancia. Lo que retorna es la voz de la artista dirigiendo la coreografía de las cámaras de CCTV: *cámara 4 con cuerpo siete...* El nivel de fases y capas de artificio en la obra *Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake* es motivo de celebración. “En el caso del color, a diferencia de otros casos, la falsa conciencia debería ser motivo de celebración”.⁴ Una ilusión sistemática y de múltiples fuentes. Una alucinación. Aunque, podría argumentarse, no muy diferente, en términos cualitativos, del artificio que integramos a nuestra relación con el mundo a partir de los quince días de nacidos, cuando empezamos a ver colores. La diferencia es sólo de grado. De la Revolución industrial hasta nuestros días, ¿cuántas veces se ha recalibrado el umbral de lo que es percibido como una alucinación? Para calcularlo, habría que incluir en la ecuación a la pantalla que produce nuestra existencia híbrida.

1— Maggie Nelson, *Bluets*, Seattle y Nueva York, Wave Books, 2009, p. 20.

2— Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 62.

3— La iluminación bisexual se refiere al uso simultáneo de luz azul, morada y rosa de la bandera bisexual, en clubes nocturnos, cine y televisión.

4— Nelson, *op. cit.*, p. 15.

Como sea, el artificio de Smith es azul. En inglés, el azul refiere a un estado melancólico, y en alemán a uno de embriaguez: los *delirium tremens* eran conocidos como “demonios azules”. No habremos de olvidar que Platón consideraba al color un narcótico tan potente como la poesía. En cualquier caso, al reactivar el cuadro de Blake como una alucinación de la condición actual, Smith no se propone “ni obscurecer ni revelar una verdad, tan solo emitir una radiación”.⁵ Una radiación lo suficientemente extraña como para producir, en quien la reciba, el tipo de porosidad que conduce a experimentar lo indefinido—cargado de sentido. *Salte cuerpo 18*. Lo extraño como la actualización de la mística.⁶

Smith, como es su costumbre, propone un palimpsesto. En éste, el infierno sirve de molde para que cada artista vacíe su época: Florencia de principios del siglo XIV (Dante); el Londres sobrepoblado, insalubre y contaminado de la Revolución industrial (Blake) y las catástrofes actuales (Smith). Es importante la distinción de grado en la precisión de la localización geográfica de Smith en relación a los otros artistas. Es fácil, con la distancia temporal y la ausencia de los autores, sobre-codificar tanto a Dante como a Blake en sus ciudades-realidades. A lo largo de su carrera, Smith ha sido leída constantemente a partir de su condición de europea en Latinoamérica, condición que ahora se ha visto invertida con su regreso a Londres después de décadas viviendo en México: *Al no estar presente en la sala, la voz tiene que recordar constantemente a la cámara 3 que está con ella...* En Smith ha crecido, a través de los años, una fuerte desconfianza en la fertilidad estética de montarse en una condición geopolítica para abordar las catástrofes actuales. Para la artista, el signo no está en una supuesta profundidad conceptual o en la carga geopolítica de una obra, sino en la superficie, en la textura, en el detalle, en la escala: “Para captar el poder hay que llegar hasta las moléculas. No es que no haya Estado, no es que no haya ley, es que son expresiones estadísticas de una agitación de otra naturaleza”. El poder no es asunto de grandes conjuntos, es un asunto de ondas y de corpúsculos.⁷

5— Nelson, *op. cit.*, pp. 56-58, 157.

6— Véase: Elvia Wilk, “The Word Made Fresh: Mystical Encounter and the New Weird Divine”, *e-flux*, núm. 92 (junio de 2018). Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/92/205298/the-word-made-fresh-mystical-encounter-and-the-new-weird-divine/>>.

7— Gilles Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault*, tomo 2, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 32.

El *tableau vivant* tiene su lugar, en la historia de los medios, entre la pintura y el cine. Más allá del contexto de entretenimiento para las élites que lo engendró, ha tenido momentos liminales de interés: sostuvo por un tiempo, por ejemplo, una naturaleza lo suficientemente ambigua como para ser usado en lugares de recreación para escapar de la censura sobre el cuerpo desnudo.⁸ Pero lo que nos interesa en este caso es que el de Smith es una permutación de *tableau vivant* que siempre está en proceso: muestra fragmentos de la pintura construyéndose y reconstruyéndose, pero nunca arriba a un final estático. *Al buscar la toma pedida, la cámara 1 se desvió y sorprendió a los cuerpos descansando detrás de la estructura pero no se detuvo. ¿Puede este proceso convertir retroactivamente a la pintura en un still, es decir, en la red de relaciones que se construyen desde el ahora de la acción? Un still entendido a la manera de Barthes, como un instante embarazado [l'instant pregnant], como un hiperartificio en el que se colapsan pasado, presente y futuro en una sola mirada.*⁹ *Para encontrarse con los cuerpos que tienen enfrente, las cámaras desconfían de su propia mirada, se guían por la pantalla que replica lo que ve la voz a 875 m de distancia, ésa es la mirada que actúa en el espacio...* El fragmento como centro de gravedad. Smith tal vez diría “el detalle”, no el fragmento; un elemento aislado de la narrativa que se libera de referentes concretos y que, usando la micropolítica de las sensaciones, a la vez parodia y disemina.¹⁰ “El ‘movimiento’ que se reputa como esencia del film no sería en absoluto animación, flujo, movilidad, ‘vida’, copia, sino simplemente el armazón en que se distribuyen las permutaciones”.¹¹ *Cámara 3 sobre cuerpos 3 y 4...* De la misma manera, el tiempo no es fluido en las simulaciones científicas; son pasos de tiempo (pero de la simulación que acompaña a este *tableau vivant* hablaremos más adelante).

Se trata de una conversación con la historia del arte a partir de la traducción de una imagen fija del pasado a un presente

—

8— Véase: <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/>>.

9— Sean Carney, *Brecht and Critical Theory. Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 104.

10— Philip Watts, *Roland Barthes' Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 2016, p. 55-56.

11— Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

fragmentado. Al trasladar su cuerpo a otra ciudad para esta conversación, Smith la expande no sólo en el tiempo sino en el espacio. Tal vez, al jugar con geografías y temporalidades distintas que se condensan en un presente desdoblado, lo que se busca está emparentado con la noción de imagen cristal de Deleuze. *De pronto todas las cámaras huyen de los cuerpos y se refugian en el gris...* Así, la artista logra sostener el colapso o sostener el desdoblamiento o, mejor aún, sostener ambos en un centro de indeterminación, en una brecha. “¿Qué pasa entonces cuando aprehendo este desdoblamiento del presente en un cristal de tiempo? [...] Ya no se trata de actuar, sino de estar en la situación del desdoblamiento que corresponde a este desdoblamiento del presente, es decir que a la vez actúo y me miro actuar. Es exactamente la función del cristal de tiempo”.¹²

Smith propone una acción-superficie capaz de alojar múltiples perspectivas simultáneamente (una operación, ya se ha dicho, barroca). *Al cuerpo 1 le gusta descansar en el andamio del pintor, el pintor que nunca nos regresa la mirada... Entran cuerpos 5, 7 y 11...* Esta acción-superficie se extiende en el tiempo, en el espacio y de la escala cuántica a la humana para recusar lo Uno. Una lectura científica de la turbulencia planteada en el vórtice de cuerpos lujuriosos de la acuarela de Blake, una tira cinematográfica hecha de pinturas de contornos emancipados de sus figuras centrales, un contorno hecho mural, la coreografía de cuerpos de un *tableau vivant* en flujo constante, la coreografía de cámaras de CCTV dirigidas a distancia y una música de fondo que invade el espacio cada cierto tiempo: un campo de fuerzas. “El pensamiento de la fuerza ha sido siempre la única manera de recusar lo Uno. No hay fuerza singular. La fuerza es ya una multiplicidad”.¹³

El estilo de ilustración de Blake participaba ya de alguna forma de esta multiplicidad con sus propios palimpsestos simbólicos y con la sincronización de las figuras con el paisaje en una especie de imagen en constante transformación.¹⁴ Al

12— Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1984, pp. 664–665.

13— Gilles Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault*, tomo 2, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 66.

14— Myat Aung, *The Social Hell of William Blake: the Impact of the Industrial Revolution on Blake's Illustrations of Dante's Inferno*, The National Conference on

insertarse en esta genealogía de reinterpretación y actualización, Melanie Smith invoca una sensación de la memoria, al abrir una relación “transhistórica” que circula y retorna, pero no desde un origen. *La voz lejana convoca otras voces: “I hear a new world calling me...”* Smith trabaja a partir de la no necesidad de un centro ni de un origen.

En la operación hay una distancia que extiende lo suficiente el desdoblamiento para hacerlo visible, la distancia-tiempo que tiene que recorrer la voz de Smith desde Puebla hasta la Ciudad de México y la imagen en sentido inverso. *Cámara 1 más cerca, más, cenital...* En un ejercicio como éste, parecería que la localización es importante, pero no es una conversación entre Puebla y la Ciudad de México: en realidad Smith podría estar en Londres o en cualquier lugar del mundo. *Cámara 2 zoom out...* En realidad, es un experimento para incluir la distancia como materia prima de la obra y, a su vez, empezar a pensar una ecología de la imagen en medio de la crisis ambiental planetaria. *Escena completa...*

Los síntomas de la turbulencia, o si te asomas por el vórtice verás la ciudad espiral

A pesar de que se puede observar la turbulencia en muchos fenómenos de la naturaleza, es muy difícil definirla de manera precisa, pues la impredecibilidad es una de sus principales características. Es más fácil hablar de síntomas de turbulencia: agitación o movimiento caótico alrededor de vórtices,¹⁵ cambios espaciotemporales rápidos de presión y velocidad, efecto de mezclado, una vorticidad distribuida irregularmente en tres dimensiones y desorden irreproducible en detalle.¹⁶

—

Undergraduate Research, Asheville, University of North Carolina, abril 7-9, 2016. Disponible en: <<http://www.ncurproceedings.org/ojs/index.php/NCUR2016/article/download/1923/112>>.

15— Un vórtice es un flujo turbulento en rotación espiral con trayectorias de corriente cerradas. Como vórtice puede considerarse cualquier tipo de flujo circular o rotatorio que posee vorticidad. La vorticidad es un concepto matemático usado en dinámica de fluidos que se puede relacionar con la cantidad de circulación o rotación de un fluido. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%B3rtice>>.

16— Véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=fvlowfluAjQ&index=2&list=PLn-rSwwMmY69RxYP3OhB9T2wkJhtaLr-x>>.

Este último punto, ese desorden irreproducible en detalle, es precisamente lo que le interesa a Melanie Smith. En el espacio de la sala de exhibición, la primera capa del palimpsesto es un muro que proyecta el video de una simulación científica. El intento por entender la turbulencia es el intento por entender comportamientos caóticos de fuerzas. Los vórtices están en el centro de este fenómeno, tanto en la escala de los eventos meteorológicos como en la microscópica. El Dr. Roberto A. Zamora Zamora estudia la turbulencia desde el fenómeno cuántico de la superfluidez (un fluido que se mueve sin viscosidad), que aparece en gases atómicos ultrafríos. Para ello, resuelve la ecuación de Gross-Pitaevskii y analiza la evolución de vórtices cuánticos en la fase superfluida. En su colaboración para este proyecto, Smith le ha pedido que utilice dicha ecuación para simular la reconexión de vórtices reinterpretando el cuadro de Blake. El video representa la densidad de un superfluido generada con la escala cromática del cuadro de Blake. La versión de Blake del círculo del infierno de Dante muestra un río de cuerpos que podría corresponder a lo que en física se conoce como una onda de Kelvin, presente en la dinámica de fluidos. Las ondas de Kelvin son uno de los fenómenos fundamentales en la interacción de vórtices, y aparecen cuando estos se reconectan.

El interés por el caos que emana de una figura espiral —o vórtice— se puede rastrear en la obra de Smith desde *Ciudad Espiral* (2002). El carácter ambivalente de la espiral —su no linealidad, el hecho de que su centro geométrico pueda estar tanto adentro como afuera de su estructura, que contenga movimiento centrípeto y centrífugo a la vez, la relación entre la superficie y la profundidad, etcétera—, permite un juego espaciotemporal que evade el esquema antropocéntrico, periódico y progresivo. Si te asomas por el vórtice verás la ciudad espiral.

Contigo a la distancia

¿Una perspectiva es: a) una interpretación, b) una fuerza en lucha o c) la mentira más favorable para tu subsistencia? En la serie de entrevistas *L'Abecedaire*, Deleuze ofrece una definición de izquierda no como una condición moral sino como un fenómeno de percepción: ser de izquierda consistiría en percibir, primero, el horizonte más lejano al del contexto inmediato del individuo. Tal ejercicio posibilitaría el desarrollo de una postura crítica frente a

enunciaciones y a estados de cosas que privilegian al individuo, lo privado, lo dogmático o lo unidireccional.¹⁷ Lo que interesa rescatar de esta afirmación son las implicaciones políticas que conlleva un cambio de percepción o de escala.

La superficie planteada en *Vórtice...* en realidad se expande a toda la exposición. Al igual que la filmación, las obras se despliegan simultáneamente en dos ciudades diferentes: Puebla y la Ciudad de México. Están conectadas por un sistema de cruce de miradas y referencias a través de mirillas que dan acceso en vivo a la otra sede, haciendo uso de un sistema de circuito cerrado. Un palimpsesto voyerista expandido. Los agujeros de gusano plantean la posibilidad teórica de un atajo en el espacio-tiempo, dos extremos conectados por un conducto. En este caso es un conducto visual: una mirilla a distancia. Cuando digo que al asomarte al vórtice verás la ciudad espiral no es ninguna metáfora. Distintos momentos de la producción de Smith se encuentran en rebotes de instancias y guiños que existen en el universo mental de la artista.

A través de las mirillas, Smith comparte las coordenadas de tiempo y espacio de esos rebotes y de esa perspectiva con el visitante. La manera de estructurar la situación depende de la posición del ojo. Así, la artista invita al espectador a un juego de espejismos sesgados, en el que no está claro desde dónde se emite el signo-significado. Mucho se ha dicho a favor de la noción no occidental de que el punto de vista no crea al objeto sino al sujeto, que conocer es personificar, tomar el punto de vista de lo que es preciso conocer, o más bien, de quien es preciso conocer.¹⁸ Más que para un ejercicio de autovoyerismo en el que la distancia es usada por la artista para voltear hacia sí misma, este mecanismo se plantea como la posibilidad de colocar el ojo del visitante ahí donde se comparte la mirada. Aun así, hay un lugar de poder del que Smith no puede escapar. No hay reciprocidad en el juego: ella determina el punto de vista que permite la mirada sesgada. La inclinación del espejo está dirigida por la voz de la artista, que dice: “*we have come to a place that describes sublimely the place we have come to...*”

Y no habremos de olvidar que el azul del cielo depende de la oscuridad del espacio vacío detrás de él.

17— Véase: <<http://www.editionsmontparnasse.fr/video/6G1ZgX>>.

18— Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, pp. 82-85.

The Symptoms of Turbulence: Or, If You Peer into the Vortex, You'll See the Spiral City

Alejandra Labastida



Melanie Smith y—and **Rafael Ortega**, *Ciudad Espiral*—*Spiral City*, 2002. Vista a través de la mirilla—View through the peephole. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 7]

*We have come to a place that describes
sublimely the place we have come to.*

Melanie Smith

Blue hallucination: “May I access your location?” “No.”

Try, if you can, not to talk as if colors emanated from a single physical phenomenon.¹ “Color begins where it no longer corresponds to natural coloration.”² The chromatic density of the painting *The Circle of the Lustful* (1824–1827), one of the illustrations that William Blake made for Dante Alighieri’s *Divine Comedy*, nourishes a physicist’s equation on superfluids, artists’ airbrushing of body paint onto 28 dancers, the outlines of a mural, and an interplay of light (with a wink to bisexual lighting).³ These, in turn, nourish the footage shot by six security cameras that appear on a computer screen 875 meters away. What returns is the artist’s voice choreographing the CCTV cameras: *camera 4 on body 7...* The level of phases and layers of artifice in the piece *Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of the Circle of the Lustful by William Blake* is cause for celebration. “In the case of color, unlike other cases... false consciousness should be a cause for celebration.”⁴ A symmetrical, multi-source illusion. A hallucination. Although, one could argue, not so qualitatively different from the artifice we incorporate into our relationship with the world once we’re two weeks old, which is when we start to perceive color. It’s simply a difference of degree. How often since the Industrial Revolution has the threshold for what is considered a hallucination been recalibrated? To calculate the number, we would have to bring the screen that produces our hybrid existence into the equation.

Regardless, Smith’s artifice is blue. In English, blue refers to a state of melancholy; in German, a state of inebriation: the *delirium tremens* were known as “blue devils.” We shouldn’t forget that Plato believed color was a narcotic as potent as poetry.

1— Maggie Nelson, *Bluets*, Seattle and New York, Wave Books, 2009, p. 20.

2— Spanish-language version consulted for the original text: Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 62.

3— Bisexual lighting refers to the simultaneous use of blue, pink, and purple light—the colors of the bisexual flag—in nightclubs, film, and television.

4— Nelson, op. cit., p. 15.

In any case, by reactivating Blake's painting as a hallucination of our current circumstances, Smith doesn't intend to "obscure truth or reveal it, she only intends to produce a radiation."⁵ A radiation strange enough to produce, in the viewer, the kind of porousness that prompts an experience of the indefinite/charged with meaning. *Exit body 18*. Strangeness as an update of mysticism.⁶

Smith, as usual, offers us a palimpsest. In this one, hell is a mold into which every artist pours her own era: early 14th-century Florence (Dante); the polluted, unsanitary, overpopulated London of the Industrial Revolution; and our present-day catastrophes (Smith). The distinction of degree is important in fixing Smith's geographic location with respect to other artists. It's easy, given their absence and their temporal distance, to over-encode both Dante and Blake in their respective city-realities. Over the course of her career, Smith has constantly been read vis-à-vis her condition as a European in Latin America. Now that she has returned to London after decades living in Mexico, however, this condition has been inverted. *Since it isn't present in the hall, the voice has to constantly remind camera three that it's there...* Over time, Smith has increasingly mistrusted the aesthetic fertility of situating herself in a particular geopolitical state in order to address contemporary disasters. For this artist, the sign isn't found in the supposed conceptual depth or the geopolitical cargo of a piece, but rather on the surface, in the texture, in the details, in the scale. "To understand power, you have to reach all the way into the molecules. It's not that there is no state, it's not that there are no laws; it's that these are statistical expressions of another kind of agitation altogether." Power isn't a matter of vast sets; it's a matter of waves and corpuscles.⁷

The *tableau vivant* has its place in visual history between painting and film. Beyond the context of entertainment for the elites who produced it, it has enjoyed liminal moments of interest: for a time, for example, its nature remained ambiguous enough

5— Nelson, op. cit., pp. 56–58, 157.

6— See Elvia Wilk, "The Word Made Fresh: Mystical Encounter and the New Weird Divine," *e-flux*, no. 92 (June 2018). Available at: <<https://www.e-flux.com/journal/92/205298/the-word-made-fresh-mystical-encounter-and-the-new-weird-divine/>>.

7— Spanish-language version consulted for the original text: Gilles Deleuze, *El poder: Curso sobre Foucault*, vol. 2, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 32.

for it to be used in recreational places to evade censorship of the naked body.⁸ But what interests us here is that Smith's permutation of the *tableau vivant* is always a work in progress: it reveals fragments of the painting being constructed and deconstructed, but it never reaches a static conclusion. *Searching for the missing shot, camera one strayed from its course and stumbled upon the bodies resting behind the structure, but it didn't stop.* Can this process retroactively turn painting into a still frame—that is, into the web of relationships built in the action's here-and-now? A still frame understood in Barthesian terms as a pregnant moment [*l'instant pregnant*], as a hyper-artifice in which past, present, and future all collapse into a single gaze⁹. *To meet the bodies in front of them, the cameras mistrust their own gaze and are guided by the screen that reproduces what the voice sees 875 meters away; this is the gaze that acts in this space...* Fragment as center of gravity. Smith might say "detail," not fragment: an isolated element of the narrative that frees itself of concrete references and both parodies and disseminates through the micropolitics of sensation.¹⁰ "... The 'movement' regarded as the essence of film is not animation, flux, mobility, 'life,' copy, but simply the framework of a permutational unfolding..."¹¹ *Camera 3 on bodies 3 and 4...* In the same way, time isn't fluid in scientific simulations; these are steps of time (but we'll talk shortly about the simulation that accompanies this *tableau vivant*).

What we find, then, is a conversation with art history via the translation of a still image of the past into a fragmented present. In transferring her body to another city for this conversation, Smith expands it—not only in time, but also in space. Perhaps, in playing with different geographies and temporalities that are condensed in an unfolded present, she is looking for something related to the Deleuzian notion of the crystal-image. *Suddenly all cameras flee from the bodies and hide in the gray...* Thus, the artist manages to sustain the collapse, or to sustain the

8— See <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/>>.

9— Sean Carney, *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*, New York, Routledge, 2005, p. 104.

10— Philip Watts, *Roland Barthes' Cinema*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 55–56.

11— Roland Barthes, op. cit., p. 66.

unfolding—or, better yet, to sustain both in a center of indeterminacy, in a rift. “What happens, then, when I arrest this unfolding of the process in a time-crystal?... It is no longer a matter of acting, but rather of being in the situation of the unfolding that corresponds to this unfolding of the present; that is, I both act and watch myself act. This is the exact function of the time-crystal.”¹²

Smith proposes an action/surface that can harbor multiple perspectives simultaneously (a baroque operation, as has already been said). *Body 1 likes to rest on the painter’s scaffold, the painter who never looks back at us... Enter bodies 5, 7, and 11.* This action-surface stretches out in time and space, extending from the quantum scale to the human one, in rejection of the One. A scientific reading of the turbulence contained in the vortex of lustful bodies we find in Blake’s watercolor, a film strip painted with contours emancipated from their central figures, a contour-turned-mural, the choreography of a *tableau vivant*’s bodies in constant flux, the choreography of CCTV cameras directed from afar, the background music invading the space every so often: “The thought of force has always been the only way to reject the One. There is no singular force. Force is already a multiplicity.”¹³

In a sense, the style of Blake’s illustration was already participating in this multiplicity: with its own symbolic palimpsests, and with the synchronization between the figures and the landscape in a kind of constantly-transforming image.¹⁴ Inserting herself into this genealogy of reinterpretation and updating, Melanie Smith invokes a feeling of memory when she opens up a “transhistoric” relationship that circles and returns—but not from a specific point of origin. *The distant voice summons other voices: “I hear a new world calling me...”* Smith’s starting point is the non-need for a center or an origin.

—

12— Spanish-language version consulted for the original text: Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1984, pp. 664–665.

13— Spanish-language version consulted for the original text: Gilles Deleuze, *El poder: Curso sobre Foucault*, vol. 2, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 66.

14— Myat Aung, *The Social Hell of William Blake: The Impact of the Industrial Revolution on Blake’s Illustrations of Dante’s Inferno*, National Conference on Undergraduate Research, Asheville, University of North Carolina, April 7–9, 2016. Available at: <<http://www.ncurproceedings.org/ojs/index.php/NCUR2016/article/download/1923/112>>.

This operation contains a distance that extends the unfolding far enough to make it visible: the distance/time that Smith's voice must travel from Puebla to Mexico City and the image in reverse ... *camera 1, closer, closer, zenithal...* In this kind of exercise, location might seem important. But it isn't a conversation between Puebla and Mexico City: Smith could just as easily be in London or anywhere else in the world ... *camera 2, zoom out...* In the end, this is an experiment that seeks to include distance as a raw material in the piece—and, in turn, to start devising an ecology of the image in the middle of our planetary environmental crisis ... *complete scene...*

The symptoms of turbulence: or, if you peer into the vortex, you'll see the spiral city

While turbulence can be observed in many natural phenomena, it is difficult to define in precise terms; after all, unpredictability is one of its primary characteristics. It's easier to talk about the symptoms of turbulence: the agitation or chaotic motion around vortices,¹⁵ rapid spatial/temporal changes in pressure and speed, a mixing effect, a vorticity distributed unevenly across three dimensions, and a disarray impossible to reproduce in detail.¹⁶

This final point—the disarray that can't be reproduced in detail—is exactly what interests Melanie Smith. In the exhibition hall, the first layer of the palimpsest is a wall projecting the video of a scientific simulation. The attempt to understand turbulence is the attempt to understand the chaotic behavior of forces. Vortices are right at the heart of this phenomenon, on the scale of both meteorological events and microscopic occurrences. Dr. Roberto A. Zamora Zamora studies turbulence via the quantum phenomenon of superfluidity (a fluid that moves without viscosity), which appears in ultracold atomic gases. To do so, he solves the Gross-Pitaevskii equation and analyzes the evolution

15— A vortex is a turbulent flow that moves in spiral rotation with closed current pathways. Any kind of circular or rotational flow that possesses vorticity can be considered a vortex. Vorticity is a mathematical concept used in fluid dynamics that can be related to the quantity of a fluid's circulation or rotation. Available at: <<https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%B3rtice>>.

16— See <<https://www.youtube.com/watch?v=fvlowfluAjQ&index=2&list=PLn-rSwwMmY69RxYP30hB9T2wkJhtaLr-x>>.

of quantum vortices in the superfluid phase. For his contribution to this project, Smith asked him to use said equation to simulate the reconnection of vortices in reinterpreting Blake's watercolor. The video represents the density of a superfluid produced with the painting's color scale. Blake's version of the Dantean circle of hell shows a river of bodies that might correspond to what is known in physics as a Kelvin wave, which is present in fluid dynamics. Kelvin waves are among the fundamental phenomena in the interaction of vortices; they appear when the vortices reconnect.

We can trace Smith's interest in the chaos that emanates from a spiral figure—or vortex—all the way back to her piece *Spiral City* (2002). The spiral's ambivalent nature—its non-linearity, the fact that its geometric center can be both inside and outside its structure, the fact that it contains centripetal and centrifugal movement at the same time, the relationship between surface and depth, etc.—enables a form of spatial/temporal play that evades the progressive, periodical, anthropocentric schema. If you peer into the vortex, you'll see the spiral city.

Together from afar

Is a perspective *a)* an interpretation, *b)* a resisting force, or *c)* the most auspicious lie for your survival? In the interview series *L'Abécédaire*, Deleuze defines "the left" not as a moral condition, but rather as a phenomenon of perception: to be "from the left" would mean perceiving, first of all, the farthest horizon from the individual's immediate context. This exercise would enable him or her to develop a critical stance in response to utterances and states-of-things that privilege the individual, private, dogmatic, or unidirectional realms.¹⁷ What is compelling to extricate from this statement are the political implications entailed by a change of scale or perception.

The surface presented in *Vórtice...* actually spreads out into the entire exhibition. Like the film, the pieces are deployed simultaneously in two different cities: Puebla and Mexico City. They are connected by a system of cross-gazes and cross-references through peepholes that grant access to the other location in real time, making use of a closed-circuit system. An expanded

17— See <<http://www.editionsmontparnasse.fr/video/6G1ZgX>>.

voyeuristic palimpsest. Wormholes offer the theoretical possibility of a shortcut in the space-time continuum, of two extremes connected by a conduit. A visual conduit, in this case: a distant peephole. When I say that you'll see the vertical city when you peer into the vortex, this is no metaphor. Different points in Smith's opus are found in ricochets of moments and winking hints that exist in her mental universe.

Through the peepholes, Smith shares the time-space coordinates of these ricochets and this perspective with her audience. The situational structure depends on the position of the eye. In this way, the artist invites the viewer to join a game of biased mirages, in which it isn't clear where the sign/signified are being issued from. Much has been said in favor of the non-Western concept that the point of view creates the subject, not the object; that to know is to personify, to take up the perspective of what must be known. Or, better put, of whom must be known.¹⁸ More than as an exercise of self-voyeurism in which the artist uses distance to turn and look at herself, this mechanism is presented as an opportunity for the visitor to place his eyes where the gaze is shared. Even so, Smith can't escape from a certain site of power. There is no reciprocity in this game: she determines the point of view that allows for the biased gaze. The mirror's inclination is directed by the voice of the artist herself, who says: "We have come to a place that describes sublimely the place we have come to..."

And we shall not forget that the blue of the sky depends on the darkness of the empty space behind it.

18— Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, pp. 82–85.

Melanie Smith: *Farsa y arteificio*. Cuando el humor perfora el imaginario

José Luis Barrios



María Elena, 2018. Foto—Photo: Julien Devaux. Cortesía de la—Courtesy of the
Galerie Peter Kilchmann, Zúrich—Zürich. Colección Rocío y Boris Hirmas [Cat. 43]

Max. El Esperpento. [...]

Max. Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Don Latino. ¡Estás completamente curda!

Max. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. Don Latino. ¡Miau! ¡Te estás contagiando! Max. España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia*, escena 12

El chiste y su relación con el inconsciente sigue siendo la obra más incontrovertible por ser la más transparente donde: el efecto del inconsciente nos es demostrado hasta los confines de su finura; y el rostro que nos revela es el mismo del espíritu en la ambigüedad que le confiere el lenguaje, donde la otra cara de su poder regio es la “agudeza”, por la cual su orden entero se anonada en un instante [...] donde su dominación sobre lo real se expresa en el reto del sinsentido, donde el humor, en la gracia malvada del espíritu libre, simboliza una verdad que dice su última palabra

Jacques Lacan, *Seminario sobre “La carta robada”*

En una escena artística sobreexpuesta y con una alta visibilidad como es la mexicana, sin duda la pertinencia de una producción, más allá de que la defina el mercado, tiene que ver con procesos más complejos de investigación por parte de los creadores. Un corpus de obra sobrevive a la demanda inmediata del consumo en virtud de la capacidad que posea el artista de profundizar su modo de mirar, así como por su inteligencia para cuestionar su propia producción —en función tanto de ella misma, como de perspectivas amplias que le permitan alimentar su *pathos* estético. Es sobre estos aspectos de investigación artística y de profundización estética en la producción de Melanie Smith (Reino Unido, 1965) que me enfocaré en las siguientes páginas. Su exposición antológica *Farsa y artificio*, es un excelente motivo y pretexto para hacerlo, no sólo porque esta exhibición recoge obra producida desde inicios de la década del 2000, sino porque, tal y como fue concebida, la selección de piezas atiende a la investigación artística, estética y conceptual que Melanie Smith ha realizado en la últimas dos décadas. La propuesta de lectura que hace Tanya Barson parte de anacronismos y

palimpsestos que se van superponiendo a través de todas las piezas que conforman la exhibición, algo muy propio de la obra de Melanie Smith.

Unido a lo anterior, el abordaje curatorial —y este es otro de los aciertos de *Farsa y artificio*— se construye a partir de un ejercicio arqueológico-afectivo del trabajo de la artista. Dicha arqueología, además de mostrar el tratamiento que le da Smith a distintos valores artísticos o temáticos (la abstracción, lo urbano, el color, el cuerpo, la naturaleza, etc.), pone a flote los registros estéticos de la intensidad y la tensión como una constante en toda su obra.¹ Estos registros, cabe añadir, no son sólo sensibles y formales, sino también pulsionales, y es a partir de ellos que Smith ha elaborado su lectura genealógica de la Modernidad y la Historia del arte occidental. Para decirlo de otra manera, lo que se pone en acción a través de la totalidad de las obras que conforman la exposición, es el modo en que Melanie Smith ha explorado la pulsión histórica de la modernidad en su excentricidad y extravagancia.²

Sin embargo, no se puede reducir su mirada al momento de fascinación eurocéntrica o colonialista de una extranjera llegada a México, y tampoco pueden buscarse similitudes o analogías fáciles con artistas de su generación migrados a este país en esos años.³ Cualquiera que sea el acercamiento al trabajo de Melanie Smith, no debe perderse de vista su formación artística en Inglaterra (BA in Fine Arts, University of Reading), pero sobre todo por la distancia irónica presente en casi la totalidad de su producción. Esta doble condición le otorga una singularidad importante: la del humor como momento crítico en su trabajo. Además, algo que se hace evidente en *Farsa y artificio*, es el modo en que Smith socava el imaginario de modernidad occidental —entendiendo *socavar* como la excavación de algo por debajo hasta dejarlo sostenido en falso.

1— Aquí los conceptos de *intensidad* y *tensión* están entendidos en el sentido en que Deleuze los propone. Véase: Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

2— Aquí excentricidad y extravagancia son una forma de enfatizar la relación del deseo de occidente y el modo de construir su objeto del deseo (el otro) como exceso.

3— Fueron muchos los artistas que por esos años y por distintas razones se mudaron a vivir a la Ciudad de México; entre ellos, Francis Alÿs, Thomas Glassford o Santiago Sierra. Esta migración de artistas a la Ciudad de México fue determinante en la definición de la escena del arte contemporáneo en el país.

El vigor de la producción de Melanie Smith, tras el *boom* que supuso en su momento de alta visibilidad del arte contemporáneo de México durante la última década del siglo XX y el primer lustro del siglo XXI, tiene que ver con su capacidad de “conjurar” la tentación contextualista y presentista de la poética, la estética y la retórica de la producción artística del país en esos años. Sustentada en una suerte de hiperbolización figurativista del Otro posindustrial tercermundista, dicha estética sucumbió en su pura preocupación por el presente. Sin duda una ironía y una paradoja: ¿Cómo ser globales y no morir en el intento? Como sea, vista en perspectiva, la obra de Melanie Smith, en su conjunto, es una operación de socavamiento arqueológico del imaginario del deseo del Otro por el entusiasmo de la globalización.

No es gratuito que la pieza que le da nombre a la exposición (*Farsa y artificio*, 2006) sea un escenario —construido mediante la sobreposición de tablas con distintos motivos de decoración, que van desde palmeras hasta la muestra de acabado fabril del material (un aglomerado de madera) asentados sobre una tarima plateada con focos alrededor— que sirve como lugar para presentar el video de una “güerita” (quizá la propia artista) intentando torpemente aprender a bailar salsa en pareja. El revés de dicho escenario, al mismo tiempo, soporta otro monitor (colocado de manera *obscena*: fuera de escena) donde se observa el performance cuasi sadomasoquista que ejecuta una estríper en un cuartucho de hotel de bajos fondos. En algo que pudiera parecer un retablo, pero que sobre todo evoca un *display* de alguna tienda de materiales del centro de la Ciudad de México, la videoinstalación, tal y como está colocada en la exposición, nos da la clave de lectura del trabajo de Melanie Smith: el punto donde el absurdo y el disparate se conjugan para des/ensamblar las formas, los objetos, los contextos, los conceptos, y hasta en un sentido fuerte, la misma historia del arte.

Lejos de ser un arte híbrido, posmoderno, *kitch* popular, neobarroco —lugares comunes de lectura del arte mexicano—, considero que buena parte del arte producido en México hoy en día tiene que ver con investigaciones más complejas que algunos artistas han hecho desde hace al menos diez años. Más allá de la alteridad y la exotización, el punto donde ahora se encuentra el desarrollo de la globalización, en la cual México es un cruce fundamental (corredores industriales, rutas de narcotráfico, migración indocumentada, etc.), significa que la lógica del deseo del capital ya no se explica tan sólo por su modos de

reterritorializarse en los entusiasmos y terrores heterotópicos, sino por el modo en que produce desbordamientos de los órdenes binarios del discurso y la efectuación del poder dominantes. Las formas de violencia social y política generalizada, la expropiación de los cuerpos y de la naturaleza a partir de las formas de explotación de la economía sustractiva, no son asuntos regionales. Si la utopía global fue el telón de fondo sobre el que el múltiple singular, el otro y la diferencia se desarrollaron como categorías artísticas, estéticas y políticas del arte de finales del siglo xx y principios del xxi (el género, la multiculturalidad, la diversidad), a casi dos décadas de inicio del milenio, el entusiasmo por la alteridad y la diferencia —quizá último reducto afectivo de la política de lo sublime de la modernidad— ha dejado de ser la emoción estética que gobierna la imaginación del arte.

En todo caso, lo que habría que tener en cuenta es que, pasadas más de dos décadas del momento de la segunda internacionalización del arte contemporáneo de México,⁴ se observan al menos dos cuestiones que, desde mi perspectiva, explican el significado de la producción del arte de México en la escena global, más allá del contexto donde tuvo su comienzo. Primero, el hecho de que esa exotización de la cultura urbana mexicana, vista en cifra benjaminiana, ha resultado ser la proyección fantasmagórica de la ruina del futuro. (Fantasmagoría que, como se observa años después en sociedades más desarrolladas económicamente, ha producido ese despertar en sus formas de existencia actual: crisis económicas generalizadas, regresiones nacionalistas y fundamentalistas, inseguridad y violencia social, etc.). En otras palabras, la precarización generalizada de la vida y sus expresiones, de una u otra forma, fueron “soñadas” por la distopía global de las ciudades mexicanas de finales del siglo xx. Del mismo modo en que los pasajes abandonados de París en el siglo xix fueron los espectros de lo que pasaría en Europa a principios del siglo xx, así lo ha sido la Ciudad de México para el siglo xxi.⁵

El segundo aspecto tiene que ver con la contradicción interna que la propia producción artística contemporánea de México ha configurado. Si, en buena medida, el sentido contemporáneo del

4— Esto en el entendido que el primer gran momento de internacionalización del arte fue el del muralismo y la escuela mexicana de pintura, dominante durante las primeras décadas del siglo xx.

5— Véase mi ensayo: “México. Capital del siglo xxi”, *Fractal* 40, enero-marzo de 2006. Disponible en: <<http://www.mxfractal.org/F40Barrios.htm>>.

arte gestado en el México de la última década del siglo xx y la primera del xxi, vio en su presente la ruina del futuro de la globalización, es el distanciamiento de esa mirada en la producción reciente la que propicia una relectura a contrapelo de la Historia —no sólo de la modernidad artística, sino de la Modernidad como categoría epocal, lo que también explica la pertinencia estético-política de ciertas producciones artísticas contemporáneas, que iniciaron en México y que aún guardan vigencia, más allá del entusiasmo posmoderno por lo “local-global”.

Habría que entender la poética de Melanie Smith desde este horizonte de crisis de la globalización. Vista con la perspectiva de dos décadas de producción, lo que se muestra en sus obras tempranas —como *Ciudad Espiral* (2002)— es algo que llamaré estética de lo “imposible formal”.⁶ Pulsión imposible que, en un primer momento, habrá que pensar como una apuesta por mantener abierto el vacío que sostiene la imposibilidad de la forma en cualquiera de sus derivas: la figura, el marco, el encuadre, el trazo, etc. Acaso por ello, la exposición *Farsa y artificio* es una síntesis y sistematización material y discursiva, donde el des/ensamblaje define las condiciones de “posibilidad imposible” de una ocupación del vacío por el devenir figura de la forma y viceversa. Contemplados desde este grado cero, quizá sean inteligibles los tránsitos por diversos medios materiales y técnicos, así como los distintos registros discursivos con los que trabaja Melanie Smith.

Para la artista, la utilización de distintos soportes y medios no es un mero recurso, sino la manera en que ha investigado la “imposibilidad” como límite y desbordamiento. En este sentido, habría que pensar su trabajo como un tránsito que va de un medio al otro, de un soporte al otro, de un lenguaje al otro (pintura, video, instalación...). En un viaje de ida y vuelta o, mejor, en “otra vuelta de tuerca”, según fórmula lacaniana (esto es: el punto donde aquello que se repite, se repite en tanto es presa de un significante imposible de ser apresado o dicho por la repetición), el soporte no es un simple medio porque es una “otra vuelta de tuerca” que pone en vilo la representación. Esta puesta

6— Lo “imposible formal” es una formulación conceptual en forma de paradoja que se propone como contracategoría al concepto de “condición de posibilidad” de lo bello, tal y como la estética moderna, nacida con Kant, lo definió. “Lo bello” en Kant descansa en condiciones *a priori* de reglas que definen lo bello: armonía, equilibrio, etcétera. Véase: Emmanuel Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

en vilo no significa sino que el desplazamiento, la sobreposición y la excedencia del límite (forma, marco, encuadre, figura) son fuerzas y pulsiones.

Pensemos por ejemplo en piezas como *Estadio Azteca. Proeza maleable* (video, 2010), *Irreversible/ilegibilidad/inestabilidad* (instalación, 2012), en la serie de piezas que se desprende del proyecto de *Fordlandia* (2014) o en *María Elena* (video, pinturas, 2018); en todas ellas, la relación entre formato, forma, figura, materia, discurso y relato es codeterminada por la manera en que cada uno de estos elementos pulsiona sobre el otro. No se trata de que una línea abstracta sea índice de una figura, por ejemplo; se trata más bien de la supervivencia de la una a través de la otra: una extraña relación entre afección, espectro y símbolo. Me refiero a la perturbadora y paradójica relación que se produce a causa de un punto imposible de conjunción; una abertura/fractura del ensamble que abre una zona de indefinición del devenir de la forma. Esta sobreposición es un palimpsesto de fuerzas que pasan por los signos que vuelven como potencias y fuerzas.

Este palimpsesto —como suele definirlo la artista— de figuras-fuerzas o, si se quiere, esta *figuralidad* (según conceptos utilizados por Deleuze y Lyotard), funciona como la estructura genealógica a partir de la cual Melanie Smith dibuja/edita/monta sus piezas. El hecho de que en ciertas obras trabaje en torno a las críticas políticas del presente, mientras que en otras lo haga en torno a la relación con la Historia del arte como potencia crítica y política del presente, más allá del *pathos* estético que casi todas sus obras comparten, hace evidentes las líneas de reflexión sobre las que trabaja. Trabajos relacionados con la pintura de iglesias barrocas mexicanas (Iglesia de Tlacoahuaya) o de pintura del renacimiento temprano europeo (Bruegel y el Bosco) son ejemplo de esto.

Las obras anteriores a 2010 tienen en común al menos dos características estructurales: la primera, relacionada con la tensión material; la segunda, con el índice temporal. En esta primera tipología de obra relacionada con el presente social y político (*Ciudad Espiral*, 2002-2004; *Exhuberancia naranja*, 1995; o *Bulto*, 2011) explora la tensión entre materialidad y tiempo, así como la afección del objeto en tanto potencia crítico-política de la modernidad. De ahí que su trabajo, al menos en este registro, guarde relación con las ideas de heterotopía y distopía referidas a contextos bien definidos: la Ciudad de México, Lima...

Estadio Azteca. Proeza maleable es la pieza donde mejor se define lo que más arriba enuncié como “otra vuelta de tuerca”. En este video la artista aborda de manera evidente y radical la tensión dialéctica entre Historia del arte y crítica política. A partir de esta pieza podemos hablar cabalmente del concepto de figurabilidad en la producción de Melanie Smith. Si buena parte de la obra anterior tiene que ver con el modo en que la forma y el plano son desformados-transformados, a partir *Estadio Azteca. Proeza maleable* lo que se trastoca radicalmente es la relación entre cuerpo (figura) y marco. Este video activa la tensión dialéctica entre figura (cosas, objetos, motivos) y montaje (ensamblaje, instalación, edición). Lo que permite esta estrategia artística es distender, vía la imagen-movimiento, el instante de lo pictórico, anudar la memoria de la Historia del arte con los cuerpos y las fuerzas. Hace caer la figura en su síntoma, sostiene la forma en la vida... de ahí, quizá, el humor, el absurdo, la sátira y el sarcasmo.

Si el “estilo”, como afirma Merleau-Ponty, es el esquema carnal con el que el artista dibuja su quiasmo con el “mundo”, en el caso de Melanie Smith tal quiasmo tiene que ver con el modo en que el ojo y el cuerpo se colocan en la potencia de lo que se levanta para hurgar en la imposibilidad lógica y en la indeterminación estética. Se trata, pues, de una obra que trabaja con la lógica de lo imposible, y que lo hace a partir del hecho de que pueden existir dos mundos posibles al mismo tiempo y en el mismo instante, a condición de que no se correspondan. Esto es, puede existir la incorrespondencia entre la forma y la potencia en su puro *conatus*.⁷ En el punto donde el gesto nunca coincide con la forma, la figura y el sentido, ahí se levanta y persiste la poética y la lógica del disparate. Una poética que lejos de producir lo monstruoso y lo feo, como lo piensa la estética de la belleza (Kant), produce lo torpe y lo aberrante: justo lo que está en falta respecto al ideal de lo bello.

Sin embargo, aquí lo que está en falta respecto al objeto o el ideal de lo bello no busca ser suturado por metáfora alguna, en un afán de restituir la función simbólica del arte. Más bien se trata sostener la falla en tanto tal. Lo que las obras de Melanie Smith sostienen es el puro semblante, es decir el gasto inútil del gesto que no busca significación. Aquello que no llega al signo

7— *Conatus* de acuerdo a Spinoza es el “modo” en que la esencia persiste en la existencia. Véase: Baruch Spinoza, *Ética*, Buenos Aires, Aguilar, 1975.

y al símbolo (la representación), sino que sólo hace cuerpo, que hace síntoma. Obras como *Falsedad y farsa* (2018) nos hablan del punto donde ninguna forma termina de dar cuenta de lo que hay, y lo que producen al hacerlo es una suerte de absurdo risible, que lejos de resolverse por el lenguaje, se resuelve por el cuerpo y su indeterminación.

Como lo observa Lacan respecto al chiste: “La primera cosa es extinguir la noción de lo bello. Nosotros no tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia que se trata, a fundar sobre el chiste. Un chiste no es bello. No se sostiene sino por un equívoco o, como lo dice Freud, por una Economía”.⁸ Si algo define el trabajo de Melanie Smith, más allá de las mediaciones discursivas, figurativas y formales sobre las que sostiene su poética, es el hecho de que está relacionado, respecto a su inteligibilidad, con el equívoco. De ahí todos los conceptos con los que intentamos aproximarnos a su trabajo: absurdo, paradójico, paródico, disparatado, irónico, esperpéntico.

El sarcasmo de las formas y en las formas y los materiales, la torpeza de los cuerpos, el desbordamiento delirante de las figuras y los símbolos: todos estos elementos en constelación, tal y como propone *Farsa y artificio*, pueden cifrarse en el concepto de chiste. Desde mi perspectiva, la radicalidad del discurso estético de Melanie Smith descansa en el hecho de que el Significante se instala en el lapsus de la forma-figuralidad, es decir, en el punto donde el significado no pasa o, si se quiere, se distrae de lo simbólico para mostrar no un sinsentido, sino un fuera de sentido.

Un síntoma, según el psicoanálisis, es un saber que no se sabe sabido. Este supuesto saber que no se sabe consiste en el punto donde lo simbólico siempre es un equívoco ante lo Real: un absurdo más allá del sinsentido. Acaso por ello el símbolo de la Patria es imposible (*Estadio Azteca*), el volumen escultórico es torpe (*Bulto*) y los cuerpos son fragmentos que devienen en puro gasto inútil (*Falsedad y farsa*). Para terminar, justo en el punto intermedio entre la comedia mimética de los Monty Python y la comedia maquínica de Charles Chaplin, podríamos pensar la farsa y el artificio en la producción de Melanie Smith.

8— Jacques Lacan, Seminario 24 (1976-1977, 03/05/77), *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (inédito), citado en Hayde Estela Iglesias, “El chiste en la última enseñanza de Lacan”. Disponible en: <<https://www.aacademica.org/000-035/641>>.

Un análisis aparte merece la activación *Vortex...*, realizada a partir del grabado en torno a la lujuria que William Blake hiciera sobre el segundo círculo del infierno de la *Divina Comedia* de Dante. Si ya en *los tableaux vivants* sobre Bruegel y el Bosco la reducción al disparate se realiza en el punto intermedio entre la comedia mimética de los Monty Python y la comedia maquínica de Charles Chaplin, en la activación que hace Smith del grabado de Blake se profundizan y se tensan las relaciones entre acción, escena y grabación, al punto que la “composición” en su conjunto deviene en una imagen-tiempo pura. Si para Deleuze la imagen-tiempo descansa en el vagabundeo de la cámara, al punto de sólo resolverse en sus *devenir toma* (duración interna) —ahí donde este *devenir toma* se desmultiplica o se desensambla en varias cámaras y cada una de ellas sostiene un tiempo puro de la mirada sobre la superficie-cuerpo (una boca, un trasero, un seno)—, entonces lo que tenemos es una coincidencia entre pulsión y tiempo; es decir, el erotismo de la superficie.

Distender una escena durante dos horas y media, incluyendo las fallas técnicas y el cansancio de los actores a través de la dirección a distancia de seis cámaras, no sólo significa un riesgo mayor, sino que supone, sobre todo, mostrar que la mirada y el encuadre a distancia es una forma radical del punto del colapso de todos los sentidos, el hiato de lo mirado en lo táctil, de lo táctil en lo auditivo. Encuadres, entradas y salidas de cuerpos a escena, primeros planos en devenir puro, inacción... En suma, estos instantes-superficie, ¿no son quizá la fuerza que le corresponde al erotismo? Hacer del arte y la literatura el índice de una sensación es lo que Melanie Smith ha logrado, sin duda, al trabajar con el tiempo puro expandido de la videoinstalación: en el punto donde coincide la duración del estado de cosa, la afección, con los encuadres físicos saturados y con el despliegue espacial en multicanal, lo que obtenemos es un bloque sensorial de tiempo puro en la superficie: una imagen tiempo pura de la lujuria.

Melanie Smith, *Farce and Artifice: When Humor Pierces the Imaginary**

José Luis Barrios

* This English translation was completed with support from the Dirección de Investigaciones of the Universidad Iberoamericana.



Melanie Smith, *Ciudad Espiral—Spiral City*, 2002. En colaboración—in collaboration with Rafael Ortega. Vista de la exposición—Exhibition view of *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, Museo Amparo, Puebla, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo [Cat. 7]

Max. *Esperpento*. [...] The ultraists are a bunch of fakes. Goya was the inventor of *Esperpentism*. Classical heroes have taken a stroll along Gato alley.

Don Latino. —You're a total Kurd!

Max. Classical heroes reflected in those concave mirrors manifest *esperpento*. The tragic sense of Spanish life can only be rendered through an aesthetic that is systematically deformed. Don Latino. Meow! You're contagious!

Max. Spain is a grotesque deformation of European civilization.

Ramón del Valle-Inclán¹

Jokes and Their Relation to the Unconscious remains the most unchallengeable of [Freud's] works because it is the most transparent; in it, the effect of the unconscious is demonstrated in all its subtlety. And the visage it reveals to us is that of wit [*l'esprit*] in the ambiguity conferred on it by language, where the other face of its regalian power is the witticism [*pointe*], by which the whole of its order is annihilated in an instant—the witticism [...] in which its domination of reality [*réel*] is expressed in the challenge of nonmeaning, and in which the humor, in the malicious grace of the free spirit [*esprit libre*], symbolizes a truth that does not say its last word.

Jacques Lacan²

In an overexposed, highly visible art scene like the one in Mexico City, the relative importance of an artist's body of work—aside from whatever the market indicates—surely has something to do with the complexity of the research processes in which the artist engages. An œuvre endures beyond immediate consumer demand by virtue first of an artist's ability to develop a deeper way of seeing, and secondly of her ability to question her own work—as a function both of her own intellectual endowments and of adopting a broad perspective that enables her to fuel her aesthetic pathos. In this essay I address these aspects of artistic

—

1— Scene 12 from *Bohemian Lights* [translation modified and expanded from Robert Lima, *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Suffolk, Tamesis, 2003, p. 139. *Esperpento* is a neologism coined by Valle-Inclán, and is regarded as a Spanish forerunner to the theater of the absurd. —Trans.]

2— Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," in *Écrits*, Bruce Fink (trans.), New York, W. W. Norton, 2006, p. 223.

investigation and aesthetic development in the work of Melanie Smith (United Kingdom, 1965). Her retrospective exhibition *Farce and Artifice* is an excellent reason and pretext for doing so, not only because this exhibition brings together work produced since the early 2000s, but also because the selection of pieces was conceived as a way to take stock of the artistic, aesthetic, and conceptual investigation that Melanie Smith has carried out in the last two decades. Apropos of Smith's own way of working, Tanya Barson's curatorial interpretation makes use of anachronisms and palimpsests, the layers of which are superimposed atop each other across the pieces that make up the exhibition.

The curator made another insightful choice in *Farce and Artifice* by staging an affective archaeology of the artist's work. In addition to showcasing Smith's treatment of different artistic or thematic values (abstraction, the city, color, the body, nature, etc.), this approach reveals the aesthetic registers of intensity and tension as recurrent features throughout the artist's entire oeuvre.³ It is worth adding that these registers are not only sensible and formal but also instinctual [*pulsionales*],⁴ and that Smith has mobilized all of them in her genealogical reading of the Modernity and History of Western art. In other words, the works that make up this exhibition activate the different ways in which Melanie Smith has explored the historical drive [*pulsión*] of modernity in its eccentricity and extravagance.⁵

Her viewpoint cannot be reduced to a foreigner's Eurocentric or colonialist fascination with Mexico, nor to facile resemblances to or analogies with other artists from her generation who

3— The concepts of intensity and tension are meant here in Deleuze's sense. See Gilles Deleuze, *Pintura: El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007. [This volume does not correspond to any previous publications in French, nor to another published translation in English. It consists of transcriptions and translations of the course Deleuze taught at the Université de Paris VIII – Vincennes from March 31 to June 2, 1981. —Trans.]

4— [The author makes frequent use of the psychoanalytic concept of *pulsión*, the conventional Spanish translation of Freud's term, *Trieb*. This has been rendered in English as "drive" as well as "instinct." I have retained the Spanish term in brackets in order to underscore the psychoanalytic bases of the author's text. —Trans.]

5— My use of the notions of eccentricity and extravagance is meant to emphasize the relationship between the West's desire and the way of constructing its object of desire (the other) as excess.

migrated here around the same time.⁶ However one approaches Melanie Smith's work, one cannot forget her artistic training in England (having earned a BA in Fine Arts from the University of Reading), which is apparent primarily in the ironic distance that characterizes almost all of her work. This dual condition as an English-trained artist in Mexico grants her something unique: namely, the critical role that humor plays in her work. Something else that becomes evident in *Farce and Artifice* is the way in which Smith undermines the imaginary of Western modernity—"undermining" in the sense of excavating something from below to the point of leaving it standing only in appearance.

In the wake of the boom that brought heightened visibility to contemporary art in Mexico from the 1990s to the early 2000s, the abiding vigor of Melanie Smith's work relates to its capacity to "conjure away" the temptations of presentism and contextualization associated with the poetics, aesthetics and rhetoric of artistic production in this country during the boom years. Supported by a sort of figurativist hyperbolization of the Third-World post-industrial Other, this aesthetics buckled under its total fixation on the present. This presented an irony and a paradox: how to be global without dying in the attempt? Whatever the answer to that question may be, seen in perspective, Melanie Smith's body of work as a whole constitutes an archaeological undermining of the imaginary of the Other's desire through the enthusiasm of globalization.

It is no accident that the piece from which this exhibition takes its name (*Farce and Artifice*, 2006) is a stage—consisting of a stack of boards featuring different decorative motifs, ranging from palm trees to a piece of particle board, resting on a silver-plated dais studded with light bulbs—which serves as a setting in which to present a video of a "güerita" (a "white girl," perhaps the artist herself), clumsily trying to learn how to salsa dance with a partner. Backstage ("ob-scenely" placed *behind* the scene) a video projection shows a quasi-sadomasochistic performance by a stripper in a grimy, low-rent hotel. In a format that somewhat resembles a retable, but that more accurately evokes the storefront display of a materials store in downtown Mexico City, the video installation, as it is mounted in the exhibition, gives us the

6— There were a number of artists who, for different reasons, moved to Mexico City during those years, including Francis Alÿs, Thomas Glassford, and Santiago Sierra. This artistic migration to Mexico City was decisive in the formation of the country's contemporary art scene.

key to reading Melanie Smith's work: it is to be found at the point where the absurd and the nonsensical [*disparate*] are combined in order to dis/assemble the forms, objects, contexts, and concepts of art—and even, in a strong sense, the history of art itself.

Far from being a hybrid, postmodern, popular/kitsch, neo-baroque art—to evoke some of the commonplaces by which Mexican art is understood—much of the art produced in Mexico today, as I see it, involves more complex investigations that a number of artists have been carrying out for the past ten years or more. The current phase of globalization—in which Mexico serves as an important crossroads, with its industrial corridors, drug trafficking routes, undocumented migration, etc.—has moved beyond otherness and exoticization. This means that capital's logic of desire is no longer explicable simply in terms of its ways of reterritorializing itself in heterotopic enthusiasms and terrors. On the contrary, it is better explained by the way in which it causes the dominant binary orders of discourse and the effectuation of power to spill over their own limits. The forms of generalized social and political violence, combined with the expropriation of bodies and of nature through the extractive economy's modes of exploitation, are not regional matters. If a global utopia was the backdrop upon which the singular multiple, the other, and difference were developed as art's aesthetic and political strategies at the turn of the millennium (e.g., in terms of gender, multiculturalism, diversity), nearly two decades later the enthusiasm for otherness and difference—perhaps the last affective redoubt of modernity's politics of the sublime—has ceased to be the aesthetic emotion that reigns over the imagination of art.

In any case, now more than two decades after the second phase of the internationalization of contemporary art in Mexico,⁷ we must bear in mind that we can pose at least two questions that, from my perspective, explain the meaning of the production of art in Mexico on the global stage, beyond the context where it originated. The first of these is the fact that the exoticization of urban culture in Mexico, seen in a Benjaminian light, has become the phantasmagorical projection of the ruins of the future. (As can be observed years later in economically more developed societies, this phantasmagoria has produced that awakening

7— The first phase of art's internationalization coincided with muralism and the Mexican School of painting in the first decades of the twentieth century.

in its current forms of existence: generalized economic crises, nationalist and fundamentalist regressions, insecurity and social violence, and so on.) In other words, the generalized precarization of life and its expressions were in one way or another “dreamt” by the global dystopia of Mexican cities at the close of the twentieth century. Just as the Paris Arcades had been abandoned in the nineteenth century only to become the specters of what was to happen in Europe in the early twentieth century, so has Mexico City itself been for the twenty-first century.⁸

The second question has to do with an internal contradiction that has been shaped by contemporary artistic production in Mexico itself. Whereas much of the contemporary meaning of the art that arose in Mexico during the 1990s and early 2000s saw the ruins of globalization’s future in its own present, the fact that more recent production distances itself from such a viewpoint invites us to re-read, against the grain, the History not only of artistic modernity, but of Modernity as an epochal category. This further explains the political and aesthetic relevance of certain contemporary artistic productions that began in Mexico and still have enduring validity, quite apart from postmodern enthusiasm for the “glocal.”

Melanie Smith’s poetics must be understood in relation to the crisis of globalization. Seen in hindsight after two decades of subsequent work, early pieces like *Spiral City* (2002) reveal what I will call an aesthetics of the *formal impossible*:⁹ an impossible drive [*pulsión*] that must be understood first as an attempt to keep open the void that underwrites the impossibility of form in any of its derivatives: figure, frame, framing, stroke, etc. Perhaps this is why the exhibition *Farce and Artifice* is a material and discursive synthesis and systematization in which dis/assembly defines the conditions of “impossible possibility” of occupying the void by the becoming-figure of form and vice versa. Viewed from this origin point, Melanie Smith’s movements across different media

—

8— See my essay “México: Capital del Siglo XXI,” *Fractal* 40 (January–March 2006), available online at <<http://www.mxfractal.org/F40Barrios.htm>>.

9— The “formal impossible” is a conceptual formulation in the form of a paradox that I pose as a counter-category to the concept of the “condition of possibility” of the beautiful as it was defined by modern aesthetics, starting with Kant. “The beautiful” in Kant rests on a priori conditions of rules that define it: harmony, balance, etc. See Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

and techniques become more understandable, as do the different discursive registers in which she works.

For the artist, using different physical media is not a question of mere resources. On the contrary, it is how she has investigated “impossibility” as limit and overflow. In this sense, we must understand her work as a movement that goes from one medium to another, from one technique to another, from one language to another (painting, video, installation...). On a round trip journey—or rather, in “another turn of the screw,” to cite Lacan’s formula (which is to say, the point where that which repeats itself gets repeated insofar as it is captive to a signifier that is impossible to apprehend or to utter aloud by the repetition)—the physical medium is more than a means to an end, because it is “another turn of the screw” that destabilizes representation. This destabilization can only mean that displacement, superimposition, and exceeding the limit (of form, frame, framing, figure) are forces and drives [*pulsiones*].

Consider, for example, such pieces as *Aztec Stadium: Maleable Deed* (video, 2010), *Irreversible/Illegible/Unstable* (installation, 2012), or the series of pieces that came out of the *Fordlandia* project (2014), or *María Elena* (video, paintings, 2018). In all of them, the relationships between format, form, figure, material, discourse, narrative are codetermined by the way in which each of these elements drives [*pulsiona*] the others. It is not a question of an abstract line being an index of a figure, for example. It is rather the survival of the one through the other, a strange relationship between affection, specter, and symbol. I am referring to the unsettling and paradoxical relationship that is produced as a result of an impossible point of conjunction: an opening or fracture of the ensemble that opens a zone of indeterminacy in the becoming of form. This superimposition is a palimpsest of forces that pass through signs and return as potencies¹⁰ and forces.

This palimpsest of forces/figurations, as the artist tends to define it—or, to invoke a concept used by Deleuze and Lyotard, this figurality—functions as the genealogical structure out of which Melanie Smith draws/edits/installs her pieces. The lines of reflection on which she works are made evident by the fact that

10— [The author is alluding to Spinoza’s distinction between *potentia*, which I render here as “potency,” and *potestas*, which is generally translated as “power.” —Trans.]

some of her projects deal with a political critique of the present (Mexico) while others deal with the History of art as critical political potency of the present, apart from the aesthetic pathos shared by almost all of her works. This is exemplified by pieces related to the painting of baroque Mexican churches (the Iglesia de Tlacoachahuaya) and to early European Renaissance painting (Bruegel and Bosch).

The works from prior to 2010 share at least two structural characteristics: the first relates to material tension, the second to the temporal index. The first kind of work, related to the socio-political present (*Spiral City*, 2002–2004; *Orange Lush*, 1995; *Package*, 2011), she explored the tension between materiality and time, as well as the affection of the object as critical/political potency of modernity. At least this part of her work, then, relates to the ideas of heterotopia and dystopia in reference to well-defined contexts: Mexico City, Lima...

Aztec Stadium: Malleable Deed is the piece that best defines what I described above as “another turn of the screw.” In this video the artist openly and radically takes on the dialectical tension between the History of art and political critique. Starting with this piece we can fully speak of the concept of figurality in Melanie Smith’s work. If many of her preceding projects had to do with deforming or transforming forms and planes, with *Aztec Stadium* she begins radically to unsettle the relationship between body (figure) and frame. This video activates the dialectical tension between figure (things, objects, motifs) and montage (assembly, installation, editing). This artistic strategy enables a distension, by way of the movement-image, of the instant of the pictorial, tying the memory of the History of art to bodies and forces. It causes the figure to fall into its symptom, and supports form upon life... whence, perhaps, humor, the absurd, satire, and sarcasm.

If, as Merleau-Ponty affirms, “style” is the embodied schema through which an artist draws her chiasmus with the “world,” in Melanie Smith’s case this chiasmus has to do with the way in which the eye and the body are put within the potency of that which is raised up in order to delve into logical impossibility and aesthetic indeterminacy. What is at stake here is an œuvre that works with the logic of the impossible, doing so on the basis of the fact that two possible worlds can exist at the same time and in the same instant, on the condition that they not correspond to each other. That is, the non-correspondence between form and potency can

exist in its pure conatus.¹¹ At the point where gesture never coincides with form, figure and meaning, the poetics and logic of the nonsensical [*disparate*] arises and persists; a poetics that—far from producing the monstrous and the ugly, as Kant’s aesthetics of beauty thought it would do—produces the clumsy and the aberrant: precisely what is missing according to the ideal of the beautiful.

Nevertheless, what is missing here with respect to the object or the ideal of the beautiful does not strive to be sutured by any metaphor whatsoever, in an eagerness to restore art’s symbolic function. It is rather a matter of sustaining the defect as such. What the works of Melanie Smith sustain is pure appearance [*el puro semblante*], that is to say, the useless expenditure of a gesture that does not seek signification, that which does not attain the status of a sign or a symbol (representation), but which only bodies forth in a symptom. Works like *Fake and Farce* (2018) speak to us of the point at which no form ends up accounting for what there is, and by doing so what they produce is a sort of laughable absurdity. Far from being resolved through language, this absurdity is resolved by the body and its indeterminacy.

As Lacan observes with regard to jokes: “The first thing is to extinguish the notion of the beautiful. We don’t have anything beautiful to say. It’s a matter of another resonance, to be established upon the joke. A joke isn’t beautiful. It is only sustained by an equivocation, or, as Freud says, by an Economy.”¹² If anything defines the work of Melanie Smith—aside from the discursive, figurative and formal mediations upon which she sustains her poetics—it is the fact that, with respect to its intelligibility, it involves equivocation. Hence all the concepts through which I have tried to approach her work: absurdity, paradox, parody, nonsense, irony, *esperpento*.

The sarcasm of forms, and in forms and materials, the clumsiness of bodies, the delirious overflowing of figures and symbols: the constellation of all these elements, as proposed in *Farce and Artifice*, can be keyed in the concept of the joke. From my

11— In Spinoza’s philosophy, conatus is the “mode” in which essence persists in existence. See Baruch Spinoza, *The Essential Spinoza: Ethics and Related Writings*, Samuel Shirley (trans.), Indianapolis, Hackett, 2006.

12— Jacques Lacan, *Séminaire XXIV: L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre*, cited by Haydée Estela Iglesias, “El chiste en la última enseñanza de Lacan,” available online at <<https://www.aacademia.org/000-035/641>>.

perspective, the radical dimension of Melanie Smith's aesthetic discourse lies in the fact that the Signifier installs itself in the slippage of form/figural; that is, at the point where the signified cannot pass, or, at the point where one is distracted from the symbolic in order to show not nonmeaning [*sinsentido*], but rather an outside of meaning.

According to psychoanalysis, a symptom is a knowledge that one does not know one has [*un saber que no se sabe sabido*]. This supposed knowledge that goes unknown consists in the point where the symbolic is always an equivocation in relation to the Real: an absurdity beyond nonmeaning. This is perhaps why the symbol of the Fatherland is impossible (*Aztec Stadium*), sculptural volume is clumsy (*Package*) and bodies are fragments that become pure useless expenditure (*Fake and Farce*). To conclude, we might be able understand the farce and artifice in Melanie Smith's production as being right at the midpoint between the mimetic comedy of Monty Python and the machinic comedy of Charles Chaplin.

A whole other analysis is warranted by *Vortex*, a reactivation of an etching about lustfulness by William Blake in which he envisions the second circle of hell in Dante's *Divine Comedy*. If Smith's tableaux vivants on Bruegel and Bosch already carried out the reduction to the nonsensical at the midpoint between the mimetic comedy of Monty Python and the machinic comedy of Charlie Chaplin, the relationships between action, scene and recording are deepened and made more tense in Smith's reactivation of Blake's engraving, to the point that the "composition" as a whole becomes a pure time-image. For Deleuze, the time-image rests on the mobile point of the camera, at the point of only being resolved into its *becoming-shot* (internal duration)—where this becoming-shot is geared down or disassembled into several cameras, each of which sustains a pure time of the gaze on the body-surface (a mouth, a rear-end, a breast). *Vortex*, by contrast, is a coincidence between drive [*pulsión*] and time; that is to say, an eroticism of the surface.

Distending a single scene for two and a half hours, including technical defects and the actors' exhaustion by directing six cameras at a distance, entails not only greater risk, but also, and more importantly, showing that gazing and framing at a distance is a radical form of the point at which all senses collapse: the hiatus of the visualized in tactility, of tactility in audition, etc. Framings, the comings and goings of bodies on screen, close

shots in pure becoming, inaction: in sum, might these surface-instants be the force that corresponds to eroticism? By working with the pure expanded time of video-installation, surely what Smith has achieved is to have made art and literature into the index of a sensation. At the point where the duration of a thing's state, its affection, coincides with saturated physical framings and with a spatial unfolding across multiple channels, what obtains is a sensory bloc of pure time at the surface: a pure time-image of lustfulness.



Vista de la instalación de la mirilla en la exposición—Installation view of the peephole in the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, MUAC, UNAM, Ciudad de México—Museo Amparo, Puebla, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana

Este cuento empieza con un líder liberal y con su innovadora exploración del color azul. No se trata de Nick Clegg ni de los tories, sino de William Gladstone y de su interés por el uso del color que Homero hace en la *La Ilíada* y en *La Odisea*. Homero nunca describió el cielo en términos de azul. El mar tenía “color de vino”. Y, para Gladstone, el mar y los bueyes nunca fueron del mismo color. Lo que Gladstone se imaginó en un primer momento como una pantalla se convierte en marea azul, en palabras azules, en cristales cuya transparencia se ve reemplazada por un azul ciego y permanente. El breve sonido es como un color al que engullera una grieta. Pero ¿qué color? A Gladstone le ocurre que la palabra “cara” crea sus propios ojos azules. Los ojos de Gladstone en la pantalla se revuelven como letras debajo del cielo abierto. Su explicación fue que, en la Antigüedad, los griegos no habían desarrollado un sentido del color, y que, en su lugar, veían el mundo en términos de blanco y negro con apenas un toque mínimo de rojo. Todas las estupideces literarias se quedan en nada. En frases que se pueden desechar. Delantal azul, diente azul, facturación de vuelo en línea azul, cruz de escudo azul. La palabra “azul” se resbaló del tapete, de modo que, en lugar de cambiar la palabra, cambiaron el color. ¿Por qué todo el mundo, madres incluidas, empezó a teñirse el pelo de azul? El azul es una madre con una vida secreta. El azul puro, en el centro.

Oigo que los demás van y vienen, rostros iluminados enmarcados por un rectángulo. Resplandor de inmanencia. No, soy un individuo que sabe distinguir en todo momento dónde está el norte, incluso a oscuras. De hecho, ella apenas usaba términos de colores, y, cuando los usaba, eran solo peculiares.

M.S.

* Traducción al español a cargo de Juan de Sola, publicada en Melanie Smith. *Farsa y artificio*, Barcelona y Puebla, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Museo Amparo, 2018.

Blue

This tale begins with a Liberal leader and his innovative exploration of the colour blue. Not Nick Clegg and the Tories, but William Gladstone and his concern about Homer's use of colour in *The Iliad* and *The Odyssey*. Homer never described the sky as blue. The sea was "wine-looking." Oxen were also "wine-looking." And, to Gladstone, the sea and oxen were never of the same colour. What Gladstone first imagined as a screen becomes a blue tide, blue words, panes whose transparency is replaced by a blind and permanent blueness. The brief sound is like a colour swallowed by a crack. But what colour? It occurs to Gladstone that the word "face" creates its own blue eyes. Gladstone's eyes in the screen like letters jumbled up under the open sky. His explanation was that the Ancient Greeks had not developed a colour sense, and instead saw the world in terms of black and white with only a dash of red. All the literary shit eventually falls by the wayside. Throwaway phrases. Blue apron, blue tooth, blue dart, blue air check-in online, blue cross shield. The word blue slid off the carpet, so rather than change the word, they changed the colour. Why everyone and their mother started using blue hair dye. Blue is a mother with a secret life. Pure blue, in the middle.

I hear others shifting around, lit-up faces framed by the rectangle. Glow of immanence. No, I'm an individual with the ability to know which way is north at all times, even in the dark. In fact, she barely used colour terms at all and when she did they were just peculiar.

M.S.



Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Rinaldo Sata [Cat. 56]





Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana

t = 52.55





Blake: ejercicio de ausencia de figura principal—Blake: Absent Leading Role
Exercise 1-18, 2019. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist [Cat. 2]



Déjaselo a los aficionados*

Los versos de Blake dan justo en los puntos de energía: la letanía de su trayecto mental es como la acupuntura, un intento doloroso, en lo oscuro, por entender el sistema como un estado de equilibrio y, a la vez, por imaginar la figura de un ser interior. Su creación de una ciudad visionaria se convierte en ciudad alucinada, cuyo demonio autoforjado convirtió a Londres en un cuerpo desnudo. Ahí es adonde regreso: a una presencia, un mentor azul cobalto, nubes de mota e iluminación bisexual, conjurando una cosmología trastornada del futuro perfecto, tan visible como los seres incorpóreos en los monitores de circuito cerrado. No hay escape; hemos llegado a un lugar que describe de manera sublime el lugar al que hemos llegado. Retorciéndome en tu forma tamaño de bolsillo, como el genio en la lámpara, me vuelvo mágica por un momento, luego me evaporo, para registrar el inframundo, para concentrarme, para ampliar o acercarme a lo que está distante. La simulación se vuelve inventada, concebida, artificial, un lugar entre lo real y lo turbulento. Y así, el proceso continúa sin fin. Nos vemos absorbidos por un vórtice de energía, del mismo modo en que me vi absorbida para mirar hacia lo interior a través de Blake, mundos dentro de otros mundos, del pulgar al arrastre, una cámara de resonancia topográfica des-territorial, la retorcida columna de un trayecto. El resto de la frase estaba llena de fango; quiero ver tu rostro cuando te hablo, descontento general, fragmentos inconexos, todas esas cosas que yacen bajo la niebla, depresión, pelucas inflamables e intersecciones descabe-lladas. Ella se da cuenta de pronto de que su lugar está entre los rezagados, los sin barniz, los de tercera clase.

La intérprete me preguntó cómo es que llegué a escribir poesía, y cuánto tiempo más pensaba seguir haciéndolo. Pero el director no estaba presente, así que no pude responder. O tal vez no había un director, y quizás ese era justamente el punto. Así que mejor me preguntó: “¿Qué vibra tiene esta escena nocturna?” Una tonta pregunta retórica, y sin embargo sentí que contenía la llave de mi futuro, o tal vez no de mi futuro sino de nuestra capacidad para sufrir.

M.S.

* Traducción al español a cargo de Juan de Sola, publicada en Melanie Smith. *Farsa y artificio*, Barcelona y Puebla, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Museo Amparo, 2018.

Leave It to the Amateurs

Blake's lines spike the energy points: the litany of his mental journey is like acupuncture, a painful shot in the dark at acknowledging the system into a state of balance while imagining a figure of an inward being. His creation of a visionary city becomes the city of hallucination, whose self-forged demon turned London into a stripped body. That's where I return: to a presence, a mentor of cobalt blue, clouds of skunk and bisexual lighting, conjuring a deranged cosmology of the future perfect tense, as visible as incorporeal beings on CCTV monitors. There is no escape; we have come to a place that describes sublimely the place we have come to. Turning up in your pocket-sized form, like the genie and the lamp, I become momentarily magic, then evaporate, to record the underworld, to focus, to blow up or zoom in on that which is distant to me. The simulation becomes invented, devised, artificial, somewhere between the actual and the turbulent. So the process goes on and on. We are sucked into the vortex of energy, in the way that I was sucked into seeing inward through Blake, worlds within worlds, from thumb to swipe, a de-territorial topographic echo chamber, the twisted spine of a journey. The rest of the sentence was muddled; I want to see your face when I'm talking to you, general discontent, unrelated fragments, all that stuff that lies beneath the fog, mental depression, flammable wigs and harebrained intersections. It dawns on her that her place is among the stragglers, the unvarnished, the third-rate.

The performer asked me how I came to write poetry, and how long I thought I would go on doing it. But the director wasn't present, so I couldn't answer. Or perhaps there wasn't a director, and that might have been the whole point. So instead she asked, "What vibe is this scene at night?" A stupid rhetorical question, yet somehow I felt it held the key to my future, or perhaps not so much my future as our capacity for suffering.

M.S.





Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Rinaldo Sata [Cat. 56]



Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Rinaldo Sata [Cat. 56]





Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de *The Circle of the Lustful* de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of *The Circle of the Lustful* by William Blake, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo [Cat. 56]

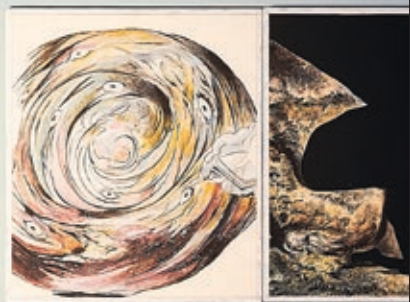




Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo [Cat. 56]



*Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—
Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of The Circle of the Lustful by William Blake, 2019.
Fotograma de video—Still. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist [Cat. 56]*



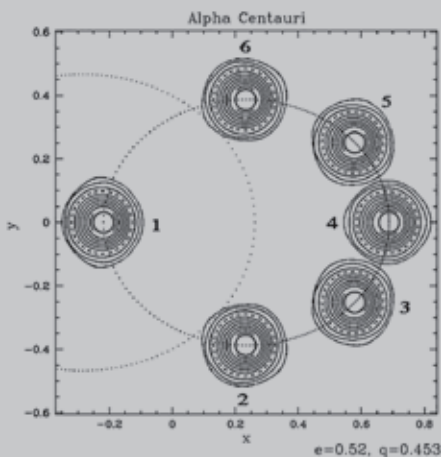
Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana



Punto preciso*

Bueno, aquí lo tienes, la cosa es como sigue:

El diagrama es algo informal, va de un punto a otro, pero pasa por muchos puntos. Aun así creo que todos los diagramas vienen de otros diagramas, igual que unas fuerzas vienen de otras. O como nosotros, que vamos de un estrato a otro con la esperanza de encontrar un elemento no estratificado, o un nuevo giro. No, nosotros no estamos estratificados, nosotros somos inestables; difusos como el tiro de un dardo o el dominio turbulento entre lo local y lo infinito. Un rasgo que destaca en una masa de datos. Somos diagramas, como puntos que se convierten en líneas, igual que las líneas se convierten en rectángulos; inferencias lógicas que conectan elementos de información que revelan algo hasta entonces desconocido: fuerzas relacionales que se unen. Una sociedad de mutaciones.



Decide sentarse un momento y reflexionar sobre ello. Las imágenes borrosas de los puntos de fuerza y la multiplicidad de mutaciones desaparecen en el fondo de distintos vectores. En la pantalla de un

* Traducción al español a cargo de Juan de Sola, publicada en *Melanie Smith. Farsa y artificio*. Barcelona, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Puebla, Museo Amparo, 2018.

ordenador se dibuja una invitación a nuevas partículas y más estrategias, y las líneas sinuosas que le causan inquietud. Sensores móviles de bajo coste que podrían solventar el problema, aunque podría tardarse cerca de treinta años en llegar a la estrella que tenemos más cerca. A veces ven surgir elementos minúsculos que desaparecen enseguida como en microfísica o como el poder exfoliador. Si tan solo pudiera pensar en mi dedo como una reserva de varios caballos de potencia, o imaginarme la frente sobredimensionada de mi vecino como la próxima postura política ideal. Hay un punto de debilidad en todo eso; me refiero a que tratar de captarlo tal vez no sea una cuestión de escala.

Luego hubo una pausa embarazosa.

“ . . . ”

Es mejor introducir tres puntos separados por espacios, así:

• • •

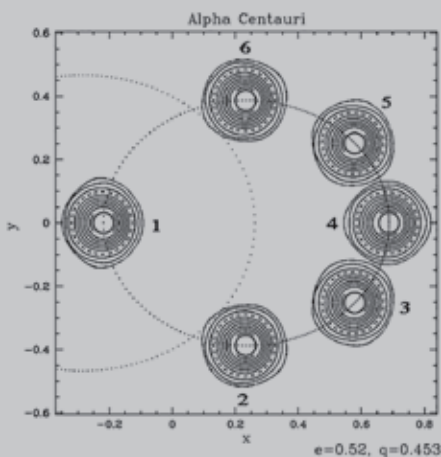
Encontraron una zona alrededor de una torre que recibe señales y un dispositivo cuya finalidad es hacer copias con papel carbón. En un taller alejado, el pintor insiste en perfilar un punto negro sobre el fondo: recuerdos lacrimógenos de un código morse que no se percibe, escribe, enuncia, caracteriza, clasifica o conoce de la misma forma. Creo que nos hallamos en la antesala de los mejores días del *hi-tech*.

•

Bueno, aquí lo tienes, la cosa es como sigue:

El diagrama es algo informal, va de un punto a otro, pero pasa por muchos puntos. Aun así creo que todos los diagramas vienen de otros diagramas, igual que unas fuerzas vienen de otras. O como nosotros,

que vamos de un estrato a otro con la esperanza de encontrar un elemento no estratificado, o un nuevo giro. No, nosotros no estamos estratificados, nosotros somos inestables; difusos como el tiro de un dardo o el dominio turbulento entre lo local y lo infinito. Un rasgo que destaca en una masa de datos. Somos diagramas, como puntos que se convierten en líneas, igual que las líneas se convierten en rectángulos; inferencias lógicas que conectan elementos de información que revelan algo hasta entonces desconocido: fuerzas relacionales que se unen. Una sociedad de mutaciones.



Decide sentarse un momento y reflexionar sobre ello. Las imágenes borrosas de los puntos de fuerza y la multiplicidad de mutaciones desaparecen en el fondo de distintos vectores. En la pantalla de un ordenador se dibuja una invitación a nuevas partículas y más estrategias, y las líneas sinuosas que le causan inquietud. Sensores móviles de bajo coste que podrían solventar el problema, aunque podría tardarse cerca de treinta años en llegar a la estrella que tenemos más cerca. A veces ven surgir elementos minúsculos que desaparecen

enseguida como en microfísica o como el poder exfoliador. Si tan solo pudiera pensar en mi dedo como una reserva de varios caballos de potencia, o imaginarme la frente sobredimensionada de mi vecino como la próxima postura política ideal. Hay un punto de debilidad en todo eso; me refiero a que tratar de captarlo tal vez no sea una cuestión de escala.

Luego hubo una pausa embarazosa.

“ ”
• • •

Es mejor introducir tres puntos separados por espacios, así:

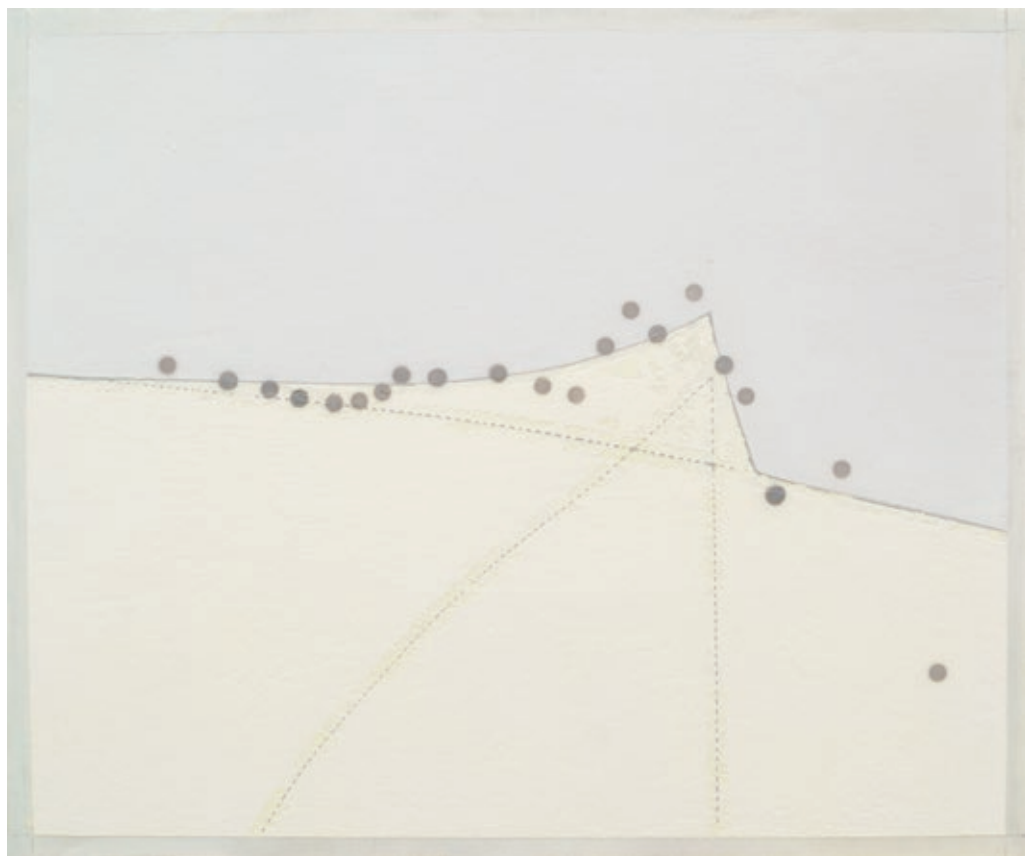
• • •

Encontraron una zona alrededor de una torre que recibe señales y un dispositivo cuya finalidad es hacer copias con papel carbón. En un taller alejado, el pintor insiste en perfilar un punto negro sobre el fondo: recuerdos lacrimógenos de un código morse que no se percibe, escribe, enuncia, caracteriza, clasifica o conoce de la misma forma. Creo que nos hallamos en la antesala de los mejores días del *hi-tech*.

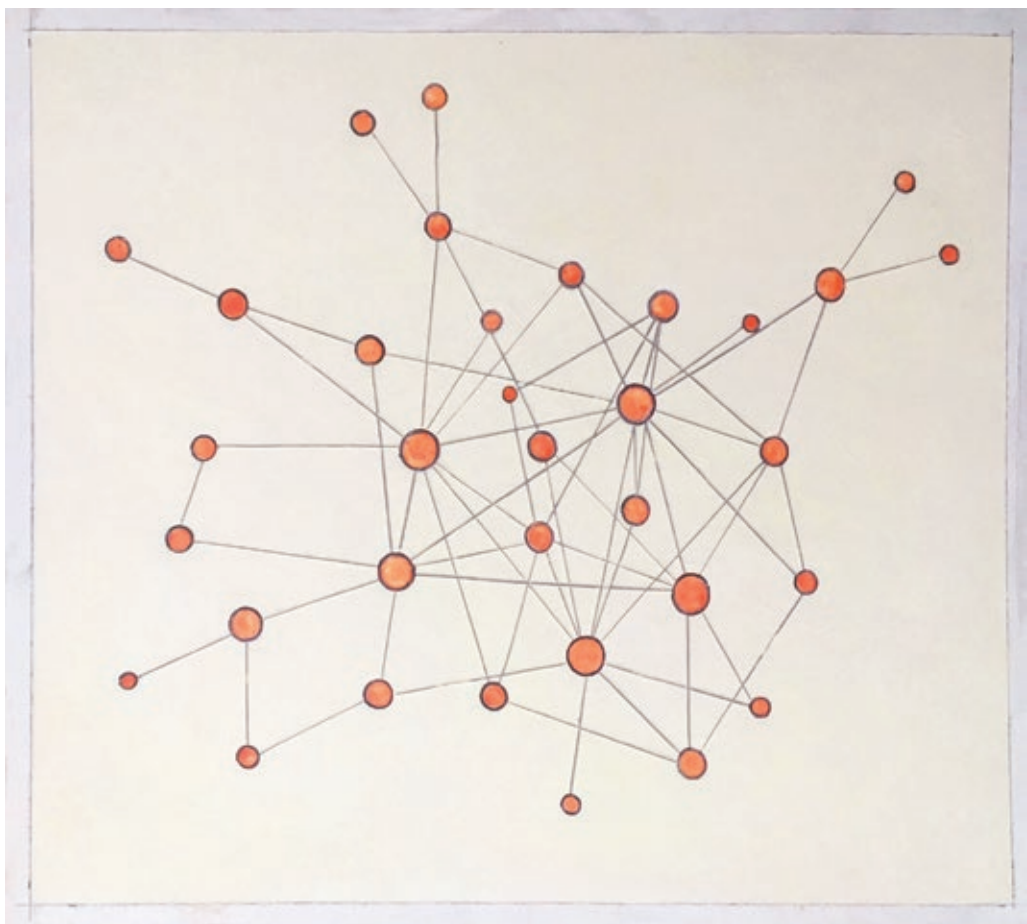
•

REPÍTASE HASTA EL INFINITO
REPÍTASE HASTA EL INFINITO

M.S.



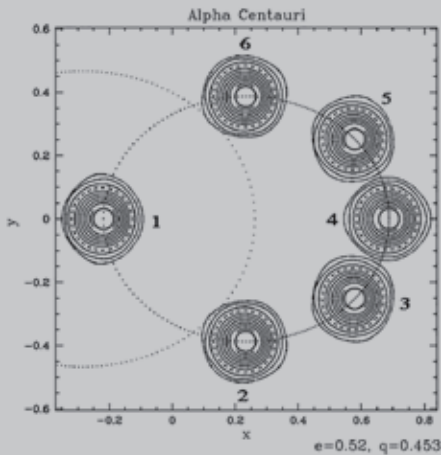
Diagrama—*Diagram 24*, 2015. Esmalte acrílico y encáustica sobre MDF—Acrylic enamel and encaustic on MDF, 35 x 42 cm. Cortesía de—Courtesy of Galería Nara Roesler



Pinpoint

So, here's the deal, it is like this:

The diagram is something informal, it goes from point to point, but in a multipointed way. But I think all diagrams come from other diagrams, like forces that come from other forces. Or like us, who go from stratum to stratum hoping to find an unstratified element, or a new kink. No, we are not stratified, we're unstable; diffuse like the throw of a die or the turbulent dominion between the local and the infinite. A salient feature in a mass of data. We are diagrams, like dots that become lines, and lines become rectangles; logical inferences connecting items of information revealing something previously unknown: conjoined relational forces. A society of mutations.



He decides to sit down for a while and think it over. The fuzzy images of points of force and the multiplicity of mutations disappear in the background of different vectors. On a computer screen there's a call for new particles and more strategies, and the wavy lines that make him feel uneasy. Low-cost mobile sensors that could solve the problem, although

it might take around thirty thousand years to get to our closest star. Sometimes they see tiny things emerging, and then they disappear like in microphysics or power that exfoliates. If only I could think of my finger as a stockpile of different horsepowers, or imagine my neighbour's over-enlarged forehead as the next best political posture. There's a kind of shakiness in all of that; I mean, trying to get your head round it may no longer be a question of scale.

Then there was an awkward pause

“ . . . ”

It's best to type three spaced dots, like this:

• • •

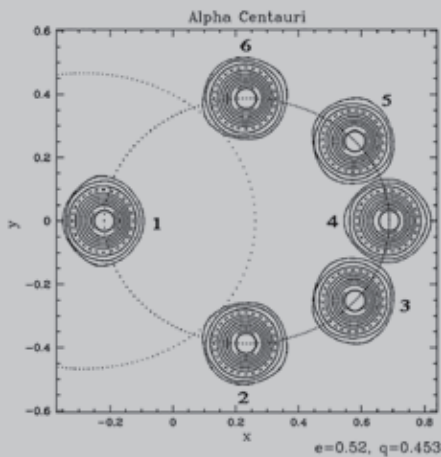
They find an area around a tower that receives signals and a device that aims to tackle carbon copies. In a remote atelier, the painter insists on outlining a black dot on the background: tear-jerking memories for a morse code that isn't perceived, written, enunciated, characterised, classified, or known in its same form. I believe we're on the cusp of high-tech's greatest days.

●

So, here's the deal, it is like this:

The diagram is something informal, it goes from point to point, but in a multipointed way. But I think all diagrams come from other diagrams, like forces that come from other forces. Or like us, who go from stratum to stratum hoping to find an unstratified element, or a new kink. No, we are not stratified, we're unstable; diffuse like the throw of a die or the turbulent dominion between the local and the infinite. A salient feature in a mass of data. We are diagrams, like dots that become lines, and

lines become rectangles; logical inferences connecting items of information revealing something previously unknown: conjoined relational forces. A society of mutations.



He decides to sit down for a while and think it over. The fuzzy images of points of force and the multiplicity of mutations disappear in the background of different vectors. On a computer screen there's a call for new particles and more strategies, and the wavy lines that make him feel uneasy. Low-cost mobile sensors that could solve the problem, although it might take around thirty thousand years to get to our closest star. Sometimes they see tiny things emerging, and then they disappear like in microphysics or power that exfoliates. If only I could think of my finger as a stockpile of different horsepowers, or imagine my neighbour's over-enlarged forehead as the next best political posture. There's a kind of shakiness in all of that; I mean, trying to get your head round it may no longer be a question of scale.

Then there was an awkward pause

“ . . . ”

It's best to type three spaced dots, like this:

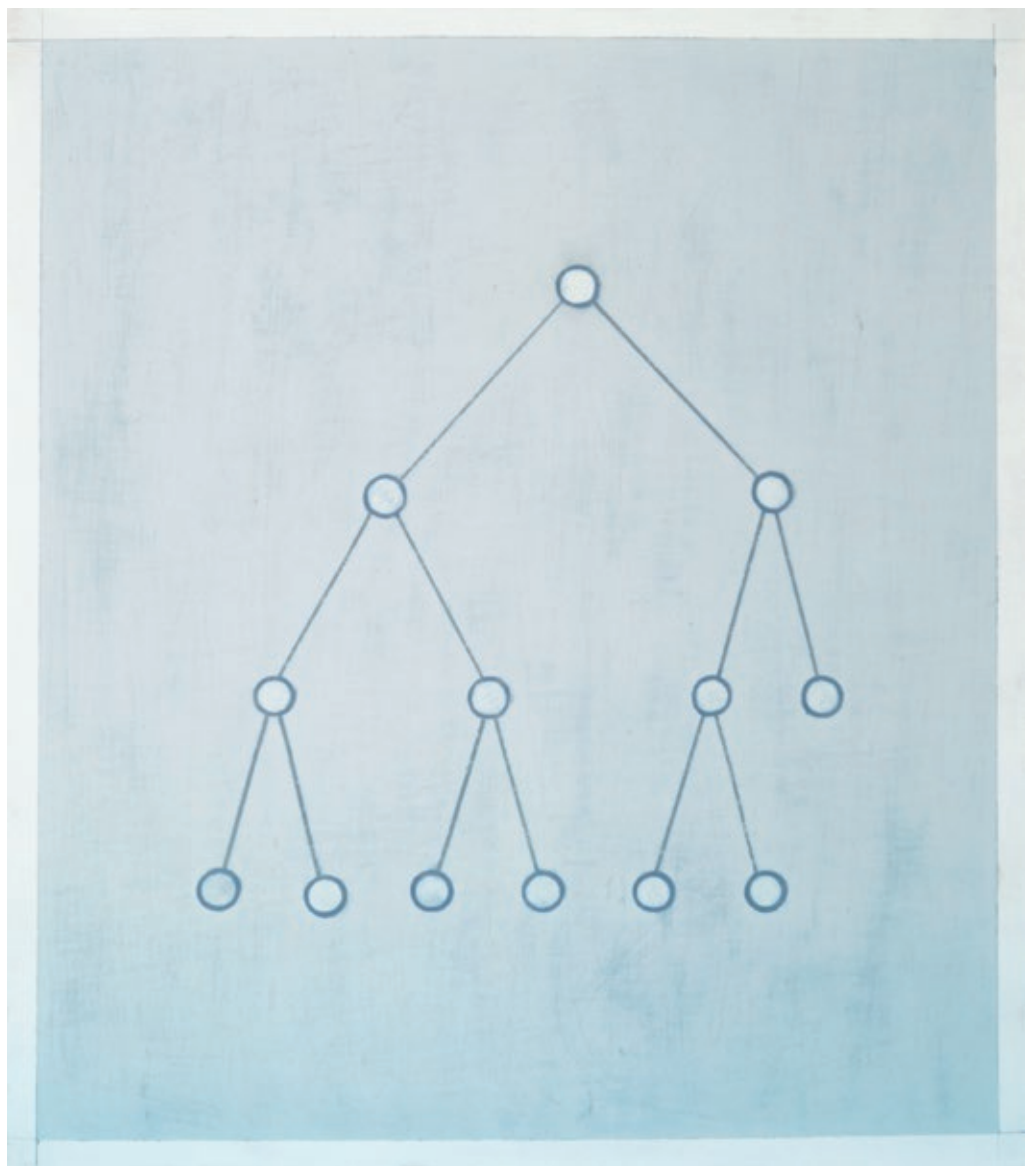
• • •

They find an area around a tower that receives signals and a device that aims to tackle carbon copies. In a remote atelier, the painter insists on outlining a black dot on the background: tear-jerking memories for a morse code that isn't perceived, written, enunciated, characterised, classified, or known in its same form. I believe we're on the cusp of high-tech's greatest days.

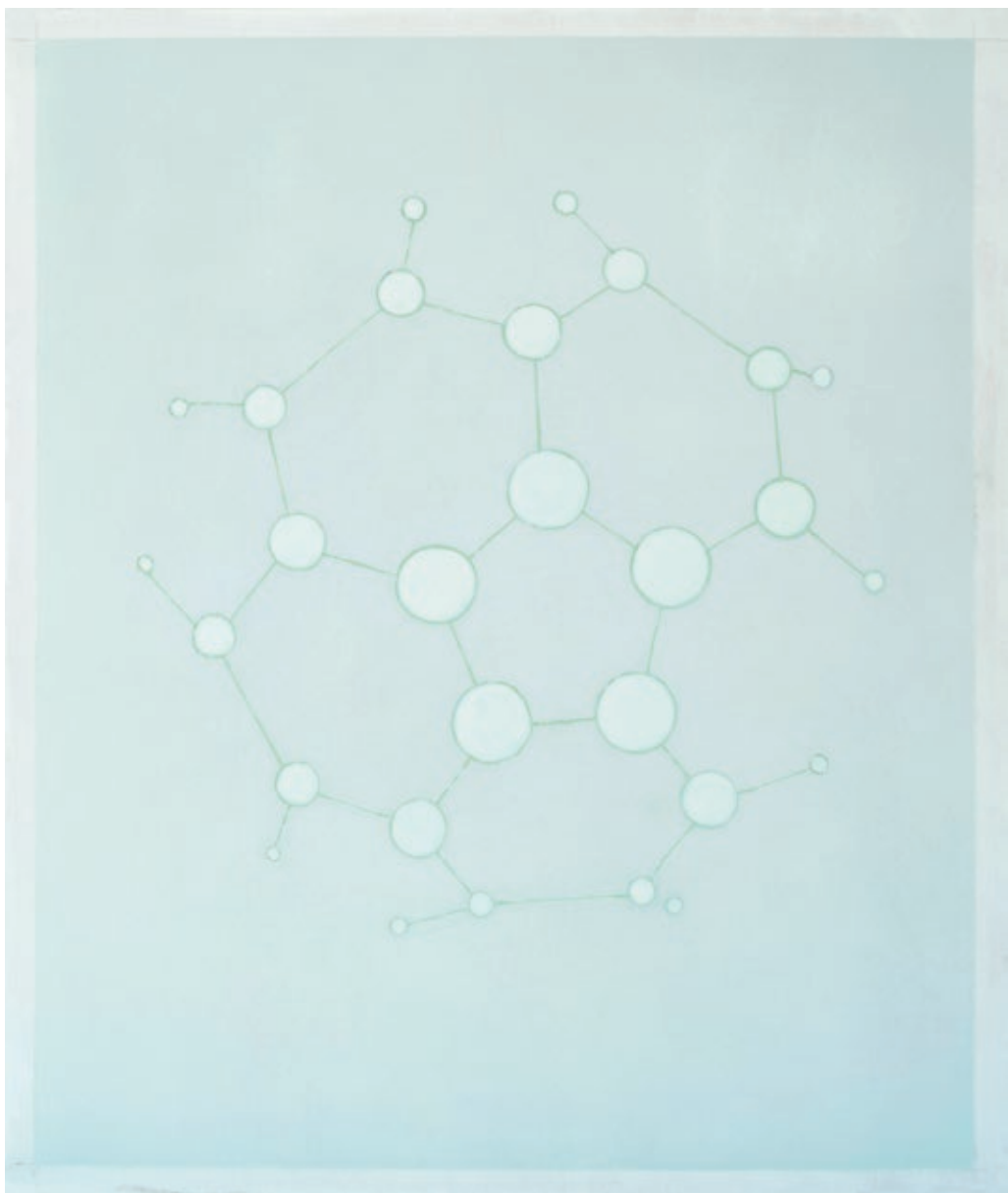
•

REPEAT INFINITELY REPEAT INFINITELY
REPEAT INFINITELY REPEAT INFINITELY

M.S.



Diagrama—*Diagram 27*, 2018. Óleo sobre MDF chapeado—Oil on veneered MDF, 38 x 34 cm. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist



Diagrama—*Diagram 64*, 2017. Óleo sobre MDF chapeado—Oil on veneered MDF, 38 x 34 cm. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist



Melanie Smith y—and Frida Mateos, *Irreversible/Ilegibilidad/Inestabilidad—Irreversible/Ilegible/Unstable*, 2012. Colección Museo Amparo. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 37]





Farsa y artificio—Farce and Artifice, 2006. Cortesía de la artista—
Courtesy of the artist. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 27]





Melanie Smith y—and Rafael Ortega, *Estadio Azteca, promesa maleable—Aztec Stadium: Malleable Deed*, 2010. Cortesía de la—Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich—Zürich [Cat. 24]





Melanie Smith y—**and Francis Alÿs**, *Jam Side Up Jam Side Down*, 1992.
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 38]





Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, Museo Amparo, Puebla, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo







Verde exuberante (Subtropical Jungle Mix I)—*Green Lush (Subtropical Jungle Mix I)*, 1999. Colección MUAC, UNAM [Cat. 55]; **Melanie Smith** y—**and Rafael Ortega**, *Xilitla Desmantelado*—*Xilitla: Dismantled 1*, 2010 [Cat. 58]. Vista de las instalaciones en la exposición—View installations of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, Museo Amparo, Puebla, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo



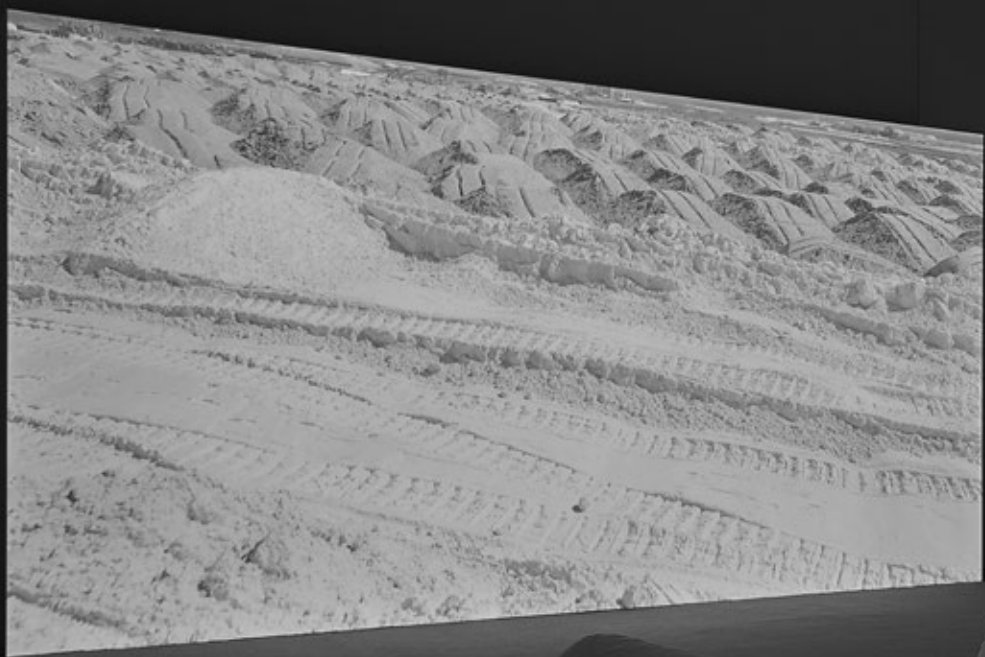
María Elena, 2018. Fotograma de video—Still. Cortesía de la—Courtesy of the
Galerie Peter Kilchmann, Zürich—Zürich. Colección Rocío y Boris Hirmas [Cat. 42]





Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana





Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith. Farsa y Artificio*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana





Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith*.
Farsa y Artificio, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana







Producir la falla. Una conversación con Melanie Smith

Cuauhtémoc Medina



Melanie Smith y—**and Rafael Ortega**, *Bulto—Package*, 2011. *Secuencia camión—Truck sequence* [Cat. 4]

Cuauhtémoc Medina (CM): Resulta evidente que alrededor de 2010, o un poco antes, hubo un cambio en la lógica de tu producción. Por un lado, se abrieron una serie de obras de contenido alegórico mucho más denso, y también yo diría que “distante” respecto de la documentación social: tu investigación se alejó de la base objetual fotográfica, del territorio ciudadano y de la pregunta por la artificialidad, para interrogar los espacios histórico-simbólicos como los significantes de la modernización en una variedad de planos. Por otro lado, me parece, la obra buscó una especie de mirada oblicua que germinaba en obras como *Farsa y artificio* (2006),¹ que cuestionan una especie de gusto ilocalizable, un enigma político-visual.

Melanie Smith (MS): Lo que me interesa no necesariamente es la suma de las partes; creo que es a lo que te refieres cuando dices que *Farce and Artifice* fue como una especie de *conundrum* [acertijo], algo en lo que las partes no se suman, como una historia que casi no tiene ni principio ni fin..., lo pictórico toca la imagen como “tras bambalinas”. Eso siempre ha ocurrido en mi trabajo, en el que hacer algo se representa en el *making of*, como en *Six Steps towards Reality* (2002). Esa mirada oblicua está en *Xilitla* (2010) y la idea del espejo como una representación de lo sesgada que es la percepción.

Después de regresar de España a México, en 2008, decidí que quería trabajar la idea de la mirada, no sólo hacia uno u otro lado, sino sesgada en distintas perspectivas o puntos de vista, si quieres. Creo que eso fue una determinación bastante consciente de mi parte.

CM: *Xilitla* es un ensayo en colaboración con Rafael Ortega que busca las posibilidades cinematográficas del sitio.² El video incluye detalles en los que se ve el paso de un espejo deformante, como

1— *Farsa y artificio* es un performance acompañado de una presentación de diapositivas, conformadas por imágenes encontradas de producciones teatrales de izquierda de los setenta. Una mujer anglosajona y un profesor de baile cubano interactúan en una pista de baile, a lo largo de una hora de esforzados pasos no exentos de torpeza. La mujer encarna la incomodidad y el extrañamiento de aprender dichos pasos en su condición de extranjera.

2— Ubicado cerca del pueblo de Xilitla, en la zona huasteca del estado de San Luis Potosí, en México, Las Pozas es el jardín del coleccionista surrealista Edward James (1907-1984). Es el escenario para *Xilitla: desmantelado I*. El jardín contiene numerosas construcciones arquitectónicas surrealistas, “locuras” que James edificó en este espacio subtropical entre 1962 y su muerte.

queriendo captar algo que en cierta forma se encuentra atrapado en sí mismo. Tiene la ventaja de colocar al espectador de manera muy directa en torno a un tema que voy a tratar de plantear de golpe como “la apreciación de la entropía tropical”, una línea sobre la que Robert Smithson se preguntó en una especie de inversión de la cronología del monumento y la ruina. Tu filme insiste en la idea de un tiempo que trata de fluir en muchas direcciones: es, por un lado, el tiempo circular de la selva, del desgaste de los edificios, de la mezcla de momentos históricos de los edificios mismos y sus moldes, del sueño de Edward James, pero también es el tiempo de las fantasías de esta jungla de fantasmas. A mí me da la impresión de que esa experiencia también sentó una especie de temporalidad en la que tu trabajo empezó a habitar un espacio muy extraño, que no es ni el presente ni el futuro ni el pasado en general, sino una especie de tiempo comprimido.

MS: Sí, lo he pensado: *Xilitla* se llama *Xilitla desmantelado*, es como desmantelar el tiempo. A partir de *Xilitla* los videos tienen algo onírico, en donde no hay principio ni final, ni respuestas; hay preguntas que se lanzan, pero nunca se resuelve nada. Las cosas se insertan desde otras perspectivas. Es algo que fue inconsciente primero y que estoy concientizando más: cada vez que hago un video o un filme es como suspender el tiempo y pensar en el presente también. Creo que es un espacio en el que el pasado y el presente —no sé si también el futuro— se superponen de alguna forma. El hecho de desmantelar y usar los *jump cuts* [cortes por salto] de forma tan sorprendente, la idea de suspender el tiempo y el espacio en el presente, es algo que me lleva a este espacio “otro” que de alguna forma siempre busco. Creo que está relacionado con mi condición de extranjería.

CM: Me parece que es algo muy presente en esa especie de “muerte eternizada” de tus obras de reconstrucción, o sea, ese trabajo que has estado haciendo y que tiene la condición de resaturar una obra que no existe, como si la pintaras hacia atrás.

MS: Yo lo llamo —con la persona con quien trabajo, que es un restaurador— “contrarrestauración”. Es crear algo nuevo de un pasado que va en sentido inverso a la restauración en sí; es hacer una nueva superficie, si quieres de la copia, de algo que sí existía, pero que crea serias lagunas en la historia. Al poner a un restaurador a hacer en vivo uno o varios fragmentos en un muro, lo

que he querido hacer es ralentizar el tiempo cinematográfico y hacerlo coexistir con el tiempo pictórico.

CM: Yo querría pensar que estas tácticas se derivan de una observación, erudita y entendida, de la extraña relación que tenemos con ese espacio arqueológico-turístico-emocional, relación con la que atravesamos nuestra experiencia del espacio con la historia, pero de forma paralela se conecta con cierto escepticismo de tu parte en cuanto a pensar que esa relación puede ser productiva.

MS: ¿De mi parte? Al final no es productiva. Siento que justo lo que estoy diciendo con el acto de borrar, poner, quitar y regresar, al final es redundante, lo que evita que sea un tiempo productivo. Sí, como dices, nunca termina la historia, pero a la vez jamás empezó.

CM: Me parece que siempre hay, en muchas de tus obras, un intento de atrapar un estado muy frágil de casi llegar al momento de la falla...

MS: O incluso de producir la falla, ¿no?

CM: Sí, en un diálogo con formas sociales y culturales precarias, con una modernidad incompleta, con una modernización trágica o con una esfera del deseo irrealizada. ¿Cómo entiendes ese lugar?

MS: Yo creo que es un lugar muy peligroso también. Las palabras “precariedad”, “México”, “América Latina”... son como recurrencias u ocurrencias que hacen que la obra pueda verse con cierto toque exótico, que llevaría a entender la irracionalidad y la precariedad como condiciones latinas. Estoy muy consciente de eso. No entiendo la precariedad o “la falla” como algo negativo, como una modernidad fallida en sí: estas situaciones en las cuales estamos sometidos a vivir, producir y entender, para mí, pueden ser circunstancias positivas, y no las entiendo como fallas o cosas negativas en ningún sentido.

CM: En general la obra no señala, y menos aún enuncia, esa “incompletud” o desgaste; lo que hace es explorar la estética que se deriva de ese estado peculiar. Es difícil encontrar una palabra útil, pero pareciera que tú entiendes la “belleza” o la “seducción” de ese contexto.

MS: O la superficie, ¿no?, más bien. La textura y superficie... Sí: yo creo que mi trabajo es deconstruir constantemente preguntas acerca del “frente/atrás” de la política, la superficie, o la pintura, para trabajar lo que hay alrededor del “marco” político y, digamos, físico. Naturalmente en esas preguntas viene “el lado B” de la construcción de una sociedad, o de cómo se construye una obra físicamente. Frecuentemente nuestro lo que hay detrás de la construcción de un proyecto, una cultura o una sociedad. Y esas preguntas, curiosamente, vienen de mi formación como minimalista, de entender este “lado B” de la producción industrial o sintética... Llegando aquí a México me di cuenta de que no podía hablar solamente de esa superficie pulcra, hecha y definida, ¿no? Y creo que, poco a poco, eso se ha ido extendiendo desde los límites de la producción industrial hacia la naturaleza. Creo que estoy buscando la falta del signo en la superficie, en vez de buscarla en el concepto. Por eso rompo cualquier significado racional de la producción, poniéndole una bomba encima, ¿no?

Para mí todo esto es normal, es mi mundo y es normal. Yo creo que cualquier artista, si le haces la misma pregunta, te respondería que para nosotros todos estos mundos que creamos son perfectamente normales. Y justamente eso es nuestra fuerza y nuestra falla. *We stumble in the way that we produce, and we go forward* [Tropezamos con la forma en que producimos, y avanzamos], ¿no? Eso precisamente es la fuerza de la obra.

CM: Hay dos o tres momentos en donde pareciera que la obra sugiere un estado de hartazgo y de ganas de vomitar: apareces saturada, harta y llena de plástico por la boca. Tienes fascinación por un momento vomitivo en el que es imposible que uno se coma su propia sopa.

MS: ¿Y *Obscuridades bucólicas*, la pieza de La Tallera?³ ¿Cómo consideras esa pieza entonces? El trabajo con los restos.

3— *Obscuridades bucólicas* fue una serie de siete trabajos performativos realizados para La Tallera, la sede de la Sala de Arte Público Siqueiros, un antiguo estudio del muralista David Alfaro Siqueiros (1896-1974) ubicado en Cuernavaca, México. Cada uno de estos performance, que tuvieron lugar en días señalados a lo largo de 2017, representaban un cuadro viviente (o *tableaux vivant*) cada vez sacado de una pintura diferente de el Bosco (ca. 1450-1516) o de Pieter Breughel el Viejo (ca. 1525-30-1569). El antiguo estudio de Siqueiros se convirtió en un taller donde carpinteros, estudiantes, costureras locales, escenógrafos y un especialista

CM: Pero todo tiene que ver con una saturación.

MS: Sí, es eso. Constantemente hago colisiones en el tiempo histórico, entre ciertas instancias formales... Creo que la pieza de La Tallera no es un performance, no es una pintura, no es teatro, no es música: es una especie de suma de lo que no es; como un residuo, como junto y pegado, de alguna forma, en donde finalmente siento que estoy componiendo en el espacio y en el tiempo. Estuve cocinando desde hace mucho tiempo esa pieza, desde la obra del *Estadio Azteca, proeza maleable* (2010),⁴ con el placer que me da el trabajar en circunstancias que me desbordan y en las que la gente no siempre hace lo que una quiere que haga. Siempre se juega con esto del accidente, de que algo puede pasar en cualquier momento cuando no estás trabajando con profesionales, pero a la vez estás guiando todo ese proceso. Compongo con una historia totalmente distinta, haciendo este lazo entre el pasado europeo, el Bosco, el Medievo, y lo traslado a una situación contemporánea, a México, con cuerpos vivos, produciendo una especie de mimesis barata de esas pinturas originales.

Y regresando a tu pregunta, sí hay algo vomitivo, inconsciente, que no entiendo exactamente al momento de producirlo. Espero que se cree alguna especie de tensión o... ¿Qué dijiste tú? Fascinación, al no poder unir todos los cabos.

CM: Hay veces que veo tu trabajo y me quedo pensando en algo que no quisiera describir como valentía, sino como una especie de condición negativa: son trabajos en los que uno tiene que olvidarse de lo absurdo y chocante, suspender el sentido común. Es un estado en el que tienes que...

MS: Meterme... Sí, como de retarme a mí misma a algo que no sé si tiene solución. Pongo la premisa, me hago preguntas, pero

—

en restauración colaboraron con estudiantes de escuelas locales de teatro y con músicos. Cada *tableaux* involucraba también la creación en vivo de un mural a cargo de un restaurador, a partir de fragmentos de las pinturas de el Bosco y Brueghel. La actividad fue simultáneamente grabada por nueve diferentes cámaras de seguridad, además de ser registrada mediante fotografía fija.

4— *Estadio Azteca, proeza maleable* (2010) es una instalación de video que aborda la relación entre caos y modernidad. En ella tres mil estudiantes de escuelas públicas mexicanas sujetan en alto cartulinas que componen imágenes en mosaico.

no defino respuestas, y... sí, es ir como un perro, ¿no?, con esta innata sensación de que las preguntas que me estoy haciendo son las adecuadas, y que vienen desde el principio en mi trabajo.

CM: ¿Podrías compartir cuáles son esas preguntas?

MS: El marco pictórico, puesto ahora en un marco geopolítico, en una relación entre el “atrás” y “adelante” y qué es lo que pasa fuera de la ilusión del marco pictórico... No sé si son claras para todo el mundo, pero lo son para mí, desde *Ciudad Espiral* (2002)⁵ con la retícula. Son preguntas sobre el marco minimalista, acerca de lo que ocurre cuando se traslada ese marco físico de la obra a un contexto distinto. El *Estadio Azteca, Red Square* (2011)...⁶ el Bosco, el espejo en *Xilitla*. Constantemente hago referencias a la historia del arte y abordo una condición distinta acerca de lo que he vivido aquí.

CM: A mí me parece bastante evidente que estas preguntas no son las de la pintura, son preguntas sobre... ¿Qué dirías tú? ¿El marco de la representación? Pues aunque a veces Melanie Smith pinta, no es una pintora.

MS: No, yo creo que no soy pintora. Yo creo que esa representación rompe ciertas nociones del contexto en el cual mi trabajo se construyó en los noventa: la periferia, el centro, y su entendimiento como modernidades distintas. Yo creo que lo que ha pasado en mi trabajo es una ruptura con la sensación de la mirada entre “el aquí y allá”. Para mí esa mirada ya no existe, es

5— *Ciudad Espiral* es un filme que responde a la gigantesca escultura en terraplén y a la película correspondiente del artista estadounidense Robert Smithson, ambas tituladas *Spiral Jetty* (1970). Mientras que el filme de Smithson sigue el movimiento del artista a lo largo del giro interno de la espiral, *Spiral City* recrea el contrapunto de la red de la Ciudad de México, trabajando contra el movimiento ascendente de la cámara y volando en espirales cada vez más amplias. El filme es un testimonio de una ciudad que está sujeta a una erosión cristalina, en la que las estructuras se construyen unas sobre otras y se colapsan, además de ser una cartografía inquietante del futuro. La serie incluye también diversas fotografías en blanco y negro y una serie de pinturas. En conjunto conforman un documento de una expansión urbana aparentemente ilimitada, en el que la contemplación abstracta de la masa es inseparable de su experiencia social.

6— Éste fue el nombre que se le dio a la exposición de Smith en el pabellón de México en la 54ª Bienal de Venecia, en la cual presentó tres proyectos: *Estadio Azteca*, *Xilitla: desmantelado* y *Bulto*.

un híbrido de representaciones: una modernidad que se construyó o se construye en este modo distinto. De ahí vienen todas estas preguntas complejas de mi relación con la historia del arte.

CM: Estoy entendiendo algo así como que te parece muy importante destacar que esta modernidad no es una copia de la modernidad europea o americana, sino que es una construcción muy paradójica, densa y difícil de atrapar, pues el referente nunca fue la autoridad artística europea y occidental.

MS: A lo que voy es a que creo que esta falla que siempre hemos percibido, no es en realidad una falla, es una posibilidad... Odio la palabra “potencia” porque es muy recurrente en el lenguaje del mundo del arte y está sobreinterpretada; pero no encuentro otro término para describirlo. Creo que en mi trabajo uso constantemente el recurso de la falla como algo que yo quisiera que la gente no vea como tal, que entiendan que el *backstage* [entre bastidores] es el *stage* [escenario]; o que este extra que no es un actor, en el escenario es esa persona. Es una manera de construir todo lo que deconstruye: la nota, la música, el performance, la pintura... Trabajo con todos esos elementos como “narrativa discordante”.

CM: Ésa es como una demanda para el espectador de situarse frente a este conjunto difícil que no es un todo —que carece de la rotundidad de un todo— en una posibilidad de sentirse plenamente capaz de utilizarlo, recorrerlo, pensarlo, absorberlo, registrarlo, reírse de él, usarlo. No se puede decir: “¡Qué buena pieza!”, ¿sí?, uno lo que dice es: “¡Qué momento tan extraño y especial!”.

MS: ¿Pero no crees tú que esa indefinición es importante, que algo que es potente es, hasta cierto punto, inexplicable? Porque son precisamente las vueltas que damos alrededor de esa indefinición lo que produce otra serie de preguntas. Cuando yo veo una obra de arte que no puedo definir, que no entiendo del todo, me deja una huella, me deja algo. Ése es uno de mis problemas con una parte del arte contemporáneo: se adhiere demasiado a cánones esperados, o cánones políticos en blanco y negro. A mí eso no me lleva a hacer más preguntas, me lleva a un lugar que ya conozco.

CM: Lo que para mí se impone aquí es otra pregunta: ¿Qué hace uno con la obra?, en el sentido de un “beneficio empírico” establecido por cierta tradición.

MS: Sí, yo creo que no hay ningún beneficio en mi obra. Claro que la utilidad de una “falta de utilidad” tiene un valor muy grande para mí, pero no sé... Yo creo que, al contrario, la sensación que tengo cuando veo reacciones ante mi obra es un poco en sentido opuesto: la gente interpreta mil cosas sobre lo que hago, y quizá el camino de mi obra no ha sido exactamente...

CM: Práctico...

MS: Para regresar a *Ciudad Espiral*, ha sido una especie de espiral que va como un vórtice que transita desde el núcleo, que en mi caso fue la Ciudad de México, hasta los límites del Amazonas, de Chile —en el proyecto que acabo de hacer en el desierto de Atacama—, como recogiendo una serie de sustratos en su camino, pero que regresa siempre a estas preguntas esenciales. Mis preguntas nunca han sido lineales, tienen una forma espiral.

CM: Hay una posibilidad de que una parte de tus espectadores puedan caer en esa fascinación y de cualquier manera se pregunten: “¿Esto tiene un efecto en mi cultura?”; olvídate de una utilidad social, es: ¿adónde lleva una obra como la de Melanie Smith a la cultura?

MS: Regresamos a los rastros, estos rastros que aparecen en mi obra: este lujo de poder ver dentro y fuera de aquí. Hay ciertos indicios que deja la obra, que son inevitables: meterme en Palacio Nacional, en el Estadio Azteca, en Xilitla..., con Diego Rivera, Henry Ford, estas figuras... Tiene que existir cierta resonancia.

CM: Déjame dar un paso atrás. Entiendo que a ti te desespera la mayoría del arte contemporáneo, no porque quisieras regresar a un arte previo o sustancial, ni siquiera se te ocurre eso, sino porque te parece que se está produciendo un trabajo muy literal, atrapado por sus conceptos.

MS: Tengo un problema con el carácter político con “P” mayúscula, de mucha obra, y me pregunto por los motivos que hay detrás de esta “P”. A mí me gustaría entender la política desde

una perspectiva distinta a la que le da el arte contemporáneo. Siento que ahora la política está a la vista de todo mundo y creo que, muchas veces, el arte contemporáneo se vuelve una especie de pretexto para decirle al público lo que ya sabemos. Los artistas manipulamos de manera panfletaria lo que para todos está claro y se entiende como política. Para mí, eso le resta potencia; para mí la política está en otro lugar.

Siento que esto es a lo que recurro siempre, al lugar del “no significado”, o a perder el signo. Si aceptamos ya que todo fue un fracaso en la política, que todo es irrescatable, y pensamos en el signo como otro lugar, quizá podemos pensar de otra manera, y por eso regreso a esta idea del rastro, de este algo que sobra, que se desborda.

CM: Este estado de indeterminación, este no concretar, esta estética ilegible, ¿no es una mera justificación para un trabajo pobremente hecho y que, sin embargo, puede ser sobreinterpretado? ¿Es tu técnica oscurecer?

MS: No. Porque si uno se toma el tiempo de entender un poco mi trabajo, creo que hay preguntas muy claras, como una secuencia de pensamiento con los años. No quiero confundir, no quiero que estas cosas sean como puro *bluffy fluffy* [faroleo mullido], ¿sabes? Simplemente pretendo mostrar que estas preguntas laterales pueden ser las preguntas decisivas.

CM: Me parece que el modo en el que estás trabajando descansa sobre un entendimiento del filme que, por un lado, tiene que ver con una lógica de *tableau vivant* [pintura viviente] o de imagen pictórica sostenida de una imagen fija, y, por otro lado, está relacionado con capturar una textura social en lugar de una acción o situación. Hay un punto en donde claramente no son documentales.

MS: Yo creo que entre *Xilitla*, *Fordlandia* (2014),⁷ y ahora en el nuevo proyecto de Chile, sí hay una línea de investigación parecida, que procura descubrir en términos filmicos cuál es la extensión urbana o industrial emplazada en tres lugares específicos:

7— *Fordlandia* es un filme realizado en un pueblo abandonado del mismo nombre, fundado en 1928 a orillas del río Tapajós en la Amazonia brasileña por el industrial Henry Ford (1863-1947) con la finalidad de producir allí caucho para neumáticos y autopartes.

la selva de la huasteca potosina, el Amazonas y el desierto de Atacama. Es una aproximación fílmica en la que busco cierto pulso del paisaje. Para empezar, diferentes tipos de paisajes — con sus determinadas cualidades y vibraciones—, y a la par hay una investigación sobre las razones del arribo de la máquina o la industrialización de estos lugares en los siglos XIX y XX.

En los últimos dos proyectos que he hecho con Julien Devaux, hablamos de la idea de quitar el cielo, de no hacer una clásica descripción documental del paisaje en sí, pues al quitar el cielo automáticamente la sensación de escala es muy distinta. Creo que una cierta equivocación de escala, automáticamente, produce una descripción muy distinta porque vas delineando, en el caso de *Fordlandia*, desde el ojo de un cocodrilo, desde la pluma de un ave; o, en el caso de Chile, desde el fragmento de un vestigio arqueológico del museo regional de Atacama o de Antofagasta, y los granitos que están dentro de la arena podrían, de repente, parecer como el cielo. Filmo directamente pensando en juegos de escala y describiendo cualidades vibrátiles de la superficie, para entender una relación de texturas y superficies antes del lugar en sí mismo. Para mí eso es como hacer un viaje en reversa.

CM: Lo que dices me aclara de un modo que nada de lo que habías dicho o había visto escrito sobre los trabajos me lograba orientar: el hecho de que efectivamente estas texturas, estas materialidades, estas súbitas zonas de herrumbre, vida o transformación, construyen el lugar de tus trabajos contra la conveniencia del paisaje prácticamente desde la etapa romana, que lo entiende como un momento de contemplación del horizonte.

MS: Para mí es barroco. Quitar el horizonte es una táctica que seguí desde *Ciudad Espiral*, y es barroca también. Esta pérdida de perspectiva, estos juegos pictóricos y capas con que siempre trabajo, y que ocurren desde mis obras muy tempranas, creo que implican esta especie de mónada⁸ que estoy creando dentro de las obras. Es algo que me viene a la mente

8— Término filosófico que sirve para expresar la unidad indivisible más simple. Según el sistema de Leibnitz las mónadas son la base de todo lo existente, constituyendo sustancias espirituales autónomas dotadas de automovimiento. Su conexión mutua constituye la armonía divina preestablecida y son el fundamento de todo lo que existe.

cuando mencionas la suspensión del futuro y del pasado. Si hay tal juego, te permite cierto lujo del fragmento de tal pintura que no entiendes como una totalidad. Al suspender un momento estoy haciendo una construcción temporal.

CM: También físicamente está el hecho de que la relación del público con el escenario es la de una circularidad. La mejor manera de ver y atestiguar esas obras de La Tallera era caminar alrededor del escenario.

MS: Exacto, y eso creo que también es como una táctica muy medieval, ¿no? De estos teatros que iban por el pueblo, en los que había una especie de escenario central pero todo el mundo tenía que ir caminando y viendo otras partes, otros escenarios además del central. Para mí es muy importante no emplazar al espectador, sino involucrarlo fílmica y pictóricamente.

CM: Tampoco hay una jerarquía entre los fragmentos. Cada detalle es un dato igualmente banal e igualmente clave de esa composición del lugar.

MS: Creo que tiene que ver con el encuadre, que para mí es clave. Déjame pensar en el ejemplo de Chile, que da importancia a lo banal a través del encuadre y quita importancia al gran paisaje. Eso es lo que prefiero, una inversión de la importancia.

CM: Si me permites la hipérbole, es como si hubieras transformado el paisaje tradicional, para convertirlo en una inmensa naturaleza muerta...

MS: No sé... A lo mejor es demasiado gentil la palabra de “naturaleza muerta”.

CM: *Still life.*

MS: *Still life...* Al fondo, más bien... Y lo que estaba anteriormente en el fondo lo pongo en primer plano.

El proyecto de La Tallera tiene muchas fases; ahora estoy ya en la segunda, pues a partir de todas estas activaciones estoy haciendo un video final que se presentará como una serie de pinturas. La pintura con el video tiene para mí, una función dual. Ahora que dices “naturaleza muerta” me recuerda cuál es

la intención de este proyecto, que precisamente está relacionada con la mirada; como las pinturas del Bosco, por ejemplo. Apreciamos el momento único, núcleos de mundos en un solo momento, que es de alguna forma el lujo de la pintura, ¿no? El ojo puede apreciar varios momentos en uno. En cambio, la imagen en movimiento la tienes que ver en consecuencia, ¿no?... Perdón, en secuencia...

CM: No, no, en consecuencia, está bien; es, de hecho, muy atinado, tienes que ver en consecuencia.

MS: Entonces, en el proyecto de La Tallera la intención al final es nivelar estas dos experiencias. En el momento de la captura del material de archivo y de las activaciones por medio de las nueve cámaras de CCTV, lo que hice fue ir sacando los momentos estáticos de la acción, de forma que son los únicos reproducidos simultáneamente en siete pantallas.

CM: Una de las características de tus videos es precisamente que las secuencias no tienen consecuencia.

MS: *Very good, ok.*

CM: Tienen ese aspecto monádico que en ocasiones puede ser bastante inquietante; en otras, cómico... Hay momentos en tus filmes en los que yo estoy a punto de decir: "Se va a volver un filme estructural y voy a quedarme atrapado en la textura". Y de pronto algo sucede en donde...

MS: No te lo permito.

CM: Es una especie de violencia no consumada, que estás siempre tratando de no pasarte de un cierto momento de tensión para no volverte Tarkovsky.

MS: Sí, sí... Voy jugando y a la vez voy desmantelando muchas convenciones del cine. De repente podrías imaginar que estás viendo un Tarkovsky, pero al final viene un *clac*, una interrupción o un cambio brusco. También en la manera en la que filmo creo que hay mucha infraestructura digamos profesional, pero durante la filmación lo que para mí podría ser el momento en *off* —cuando la cámara no está grabando— resulta ser el momento

más interesante. Son técnicas formales que utilizo para hacer una especie de *melting pot* [crisol] de herramientas y... *use them badly* [usarlas mal]. Todo está ahí pero torcidamente, sí.

CM: Algo que para mí transpira en esos videos, en esos filmes, es que hay un *storyboard* muy básico que es complicado a la hora de la edición. O sea, lo que quiero decir es que tu *storyboard* es una guía de filmación pero que no predestina la edición.

MS: No. También es intencional. Antes de trabajar investigo una pieza por ciertos motivos que pueden ser históricos, estéticos, o de acuerdo al paisaje, al lugar. En realidad, para mí el proceso empieza con la edición. Tengo estas series de actuaciones, de imágenes, de elementos visuales que sé que quiero reproducir, pero no tengo la menor idea de cómo van a terminar en una edición; por eso, para mí el momento de edición es quizá el más creativo. No sé cómo será la edición, creo que es importante que esos elementos se vayan construyendo, que cobren vida durante la edición.

CM: A diferencia de otros artistas, yo no veo que necesariamente tengas una práctica de hacer dibujos o *sketches* que conduzcan a la pintura. La pintura también parece ser obra de la edición, obra del estudio, como si fueran una postproducción.

MS: Varía mucho. Puede haber pinturas, como en el proyecto de La Tallera, que empezaron antes del video, pero también hay procesos en paralelo: a veces la imagen pictórica aparece en el momento de la edición o antes... En los últimos cuatro o cinco proyectos, el proceso de estudio es paralelo al proceso de edición, y las imágenes aparecen en el momento o después. No me angustia cómo vaya a ser esa relación.

Ahora creo que estoy en una fase muy importante en mi obra, en la que me alejo de la idea de la pintura como rectángulo-colgado-terminado... Al trabajar con restauradores que hacen las pinturas en vivo, al momento de la exposición del video, empiezo a traducir o interpretar de alguna manera el momento pictórico como un momento fílmico y viceversa, en temporalidades muy distintas.

CM: Los que hemos visto *Parres I* y *II*,⁹ y las instalaciones de principios de los dos mil, entendemos que para ti el objeto pictórico es el sujeto de una escenificación. Sin embargo, ahorita has delegado la pintura a ser un relato en vivo, en el que el resultado es provisional e inconcluso.

MS: Yo no distingo entre la falta de conclusión en la pintura y en la imagen fílmica; siento que hay un paralelo. Obviamente en temporalidades muy distintas, pero es una manera de traducir estas especies de *loopholes* [lagunas de memoria] que aparecen en las películas al espacio pictórico.

CM: Déjame hacer un cambio muy drástico. Hace veinte años era muy claro que eras parte de la escena de la Ciudad de México. Ahora yo siento —y eso no es un defecto, es una peculiaridad— que tu trabajo está corriendo en su propio carril.

MS: ¿Puedo tomar eso como un piropro? [Risas]

CM: ¿Se siente distinto trabajar así? ¿Estoy exagerando? ¿Al trabajar te ves como parte de una constelación? Hay una especie de complejidad y silencio que es difícil de equiparar con otros trabajos alrededor.

MS: Entonces sí lo tomó como un cumplido, porque siento que ahora el silencio quizá es un mérito. En cierto sentido podría tomarse como una especie de comentario feminista, no tener que ser protagonista, digamos, de la forma esperada, de no aclarar de forma esperada, pero que tenga un trasfondo muy complejo en sus preguntas.

—

9— Parres es un pequeño pueblo en las afueras de la Ciudad de México, a mitad del camino hacia Cuernavaca. Es un pueblo que ha dejado huellas inmutables e imperceptibles en la carretera entre ambas localizaciones. La serie comprende tres videos transferidos desde película de 35mm. Cada filme involucra una acción performativa frente a una cámara estática, que abarca la duración de un rollo de película, sin cortes ni edición. Esta falta de edición en la construcción del filme sugiere una estructura previa al advenimiento del lenguaje del montaje en los albores del cine, así como la idea de una duración que produce una intensidad en la contemplación de un lugar distópico y melancólico. En *Parres I* y *III* el monocromo pictórico encuentra su contraparte cinematográfica al mismo tiempo que se revela el artificio de dicha construcción cinemática. *Parres II* es un autorretrato bucólico en el que la lluvia cubre la pantalla, activando una especie de monocromo fuera del marco tradicional de la pintura.

CM: ¿En el sentido feminista de que el silencio de esa voz es disidente de una argumentación dominante, o de la violencia y el poder?

MS: De las dos cosas. Como hemos dicho, creo que si esta voz o esta palabra “política” se emancipa de esa “P” mayúscula, la voz política puede ser compleja y hasta oscura y entretendida... No siento la necesidad de protagonismo... Hay una cierta contingencia que busco en la obra.

CM: Esta palabra es muy interesante. ¿Te refieres a lo contingente del trabajo? ¿Lo inesperado o delicado? Es una zona de resistencia... ¿al sentido?

MS: Es algo que he sentido, algo que no he mencionado mucho, pero sí: soy mujer, soy blanca, he crecido en un momento en el que hay muchas figuras masculinas que han sido muy dominantes y protagónicas dentro de esta misma escena, y mi respuesta no ha sido la de ir en contra, sino la de crear ciertas contingencias que no combaten ese dominio.

CM: Me parece interesante, en cambio, la manera en que has transformado tu relación con la historia del arte. Te imagino sentada conversando con Smithsonian detalles de *Hotel Palenque*, pero no te veo tomándote una cerveza con Brueghel.

MS: [Risas] ¡Jamás!

CM: ¿Será que me equivoco y en lugar de ser un diálogo con la historia del arte es un diálogo con esas imágenes en el presente?

MS: Claro que tiene que ver con la imagen en el presente, y es como un gran palimpsesto, *mega jumble* [gran revoltijo], que estoy creando a través de *loopholes* y lapsus. También estoy haciendo una especie de atlas de imágenes que de alguna forma han sido pertinentes en mi historia o que voy haciendo pertinentes en el presente.

CM: Pero yo siento que tiene que ver más con el hecho de que estas imágenes ordenan la cultura de tus colaboradores y tus espectadores, más que la importancia que tiene el Bosco para ti, ¿o me equivoco?

MS: No, no te equivocas. Ni tampoco es sobre Diego Rivera¹⁰, ni Henry Ford, ni Edward James... Es una cierta transformación o reto que estoy construyendo encima de su historia. Edward James, pintando el paisaje de forma exótica; Henry Ford, en ese ejercicio de querer hacer un Detroit en el sur. Finalmente son *the very macho endeavours* [los grandes empeños de los machos], ¿no? *This kind of interruption on landscape* [Esta especie de interrupción del paisaje]... Lo mismo el Bosco, su mirada sobre la plebe, el pueblo...

CM: Son batallas con la cultura más que con la historia del arte, con el modo en que el arte se inscribe en un set imaginario, y los imaginarios que pueden venir no del arte sino de...

MS: De un cierto canon.

CM: Pero ahí entra lo que quizá sería mi última pregunta, y es tu larga, larguísima relación con algo a lo que aún no tenemos como nombrar, que es el *kitsch*, el gusto industrializado, la cultura de segunda mano, el *Ersatz* [reemplazo]...

MS: Yo creo que vengo arrastrando todas estas vueltas de superficies, plásticos y *kitsch*, y los coloco en un desdoblamiento de la espiral, pero los dispongo de forma distinta conforme avanza la obra. No se va, simplemente se instala en distintos contextos.

CM: Hay una aproximación al *kitsch* crecientemente estratégica y cada vez menos cínica. Hay algo en tu trabajo temprano en el que tu inclinación por el mal gusto compartía un guiño con el espectador: colocarse en el consumo secundario de ese *kitsch*, compartiendo un espacio que se sabía lleno de refinamiento.

—

10— En un trabajo previo, *Corporis et Legis*, Smith abordó la obra del muralista Diego Rivera. Se trató de una instalación realizada en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, que alberga algunos de los murales más importantes de Rivera. La obra de Smith invita al espectador a contemplar la historia constitucional de México, como una pieza “en proceso” en la que el cuerpo y la ley dialogan, y los valores de libertad, justicia, igualdad y solidaridad son revelados como deseos del presente y futuro de la sociedad. En este proceso que Smith llama “contrarrestauración”, dos restauradores fueron empleados para reproducir siete bosquejos en un muro de dos lados hecho de fragmentos de murales de Rivera. A lo largo de un período de seis meses trabajando en dicho espacio, los restauradores pintaban y borran un bosquejo sobre otro, formando un palimpsesto que suscitaba diferentes interpretaciones, historias e implicaciones de los murales.

MS: Esa palabra “refinamiento” es algo que no soporto; la cultura en general es ese como “refinamiento” de las cosas, y siempre siento que estoy, de cierto modo, atacándolo.

CM: No superas tus problemas de clase ingleses. [Risas]

MS: Nunca lo haré.

CM: Es la “hoguera de las vanidades”. [Risas] Tengo la sensación de que hay un nivel de complejidad al meterse en toda esta cultura de segundo grado que se percibe como cargada de significación y con poderes extraordinarios. Hay algo mucho más ambivalente en tu aproximación a esta especie de gusto ordinario.

MS: Sí, yo creo que es una relación mimética también. Hay siempre un elemento *wannabe* [aspirante] en todo esto, y es algo que siempre me ha fascinado: por eso uso mucho más un extra que un actor, porque un extra es un *wannabe*: aparece en la imagen de fondo, y en cierto modo quiere ser el actor, pero no tiene el *know how* [saber cómo]. Este elemento de tener que saber, o medio saber cómo actuar ante una cámara, pero no saber responder del todo, es algo que me interesa muchísimo. Aparece también en este acto de pintar en los espacios, porque es como poner a alguien que no es un actor, pero que está haciendo su trabajo, está pintando y despintando, está construyendo y deconstruyendo. Me interesa jugar siempre con este elemento de “ser o no ser”. La ambigüedad entre el *wannabe* y lo que realmente es o podría ser me interesa muchísimo. *I don't think I answered to your question* [Creo que no respondí a tu pregunta].

CM: No, yo creo que sí... Al mismo tiempo me da la impresión de que tú esperas —yo diría que con cierta gentileza, no sin esperanza— que tu público te siga en este juego intrincado. Asumes que está contigo en estos juegos.

MS: A veces sí y a veces no. Un buen ejemplo creo que fue el Palacio Nacional, en la pieza que hice con dos restauradores retrabajando fragmentos a partir del mural de Diego Rivera. Había una gran cantidad de público que entraba a ver esa exposición en general, y al final, como en el último cuarto había que atravesar un patio para entrar a mi sala, me comentaron que mucha

gente entró ahí y pensó que se había equivocado de lugar, decían: “¡No, no, no, aquí no es! Hay que regresar por toda la exposición porque aquí hay unos trabajadores haciendo otra cosa...”. Sí, espero del espectador que entienda, con un cierto nivel de sorpresa. Una vez has entrado, en cinco segundos puedes entender que los restauradores están copiando algo que está dentro de una vitrina, y por tanto, que eso es una pieza, pero ese elemento de farsa que es una maqueta o que está tras bambalinas, la duda de que esto sea o no sea, habla, sobre todo en ese contexto, de jugar con un escenario mucho más amplio que sólo ese cuarto. Sí pido que me sigan, pero creo que no tiene nada malo pedirlo.

CM: Yo lo preguntaba en el sentido de que hay algo muy complejo en que uno necesita seguirte a un espacio, digamos, cuestionable, para obtener un resultado muy intrigante.

MS: Ésa es una pregunta que no sé si puedo responder. Yo lanzo las preguntas y no sé si necesariamente es mi deber contestarlas. Me parece bien que las obras sean intrigantes, y creo que el trabajo del espectador no es necesariamente “entender”, pero sí tratar de crear un suceso en su propia cabeza.



Producing the Flaw: A Conversation with Melanie Smith

Cuauhtémoc Medina



Melanie Smith y—and **Rafael Ortega**, *Xilitla Desmantelado*—*Xilitla: Dismantled 1*, 2010.
Vista de la instalación en la exposición—View installation of the exhibition *Melanie Smith*.
Farsa y Artificio, Museo Amparo, Puebla, 2019. Foto—Photo: Cortesía Museo Amparo [Cat. 58]

Cuauhtémoc Medina (CM): It seems clear that around 2010, or slightly before then, there was a logical shift in your work. For one thing, you started a series of pieces that were far denser in their allegorical content, and I'd also say more 'distant,' with respect to social documentation: your research moved away from its object-driven photographic foundation, from the urban setting, and from the question of artificiality, shifting instead toward an interrogation of historical/symbolic spaces as signifiers of modernization on multiple planes. For another thing, it seems to me, these works sought a kind of oblique gaze that resulted in pieces like *Farce and Artifice* (2006),¹ which question a type of unplaceable taste, a political/visual enigma.

Melanie Smith (MS): What interests me isn't necessarily the sum of the parts; I think that's what you mean when you say that *Farce and Artifice* was a kind of conundrum, where the parts don't add up, like a story that doesn't have a beginning or an end... the pictorial touches the image as if 'behind the scenes.' That has always happened in my work: creating something is represented in the 'making of,' like in *Six Steps towards Reality* (2002). That oblique gaze appears in *Xilitla* (2010) and the idea of the mirror as a representation of how biased perception really is.

After I left Spain and returned to Mexico in 2008, I decided I wanted to work on the idea of the gaze—not just in one direction or another, but slanted, through different perspectives and points of view, if you like. I think that was quite a conscious decision on my part.

CM: *Xilitla* is an essay you made in collaboration with Rafael Ortega that explores the cinematographic possibilities of this place.² The video includes moments in which we see a distorting mirror pass by, as if trying to capture something that somehow

1— *Farce and Artifice* is a performance, with an accompanying slide show of found images from 1970's left wing theatre productions. An Anglo-Saxon woman and a Cuban dance teacher come together on the dance floor in an hour of laboured steps and clumsiness. The woman embodies the awkwardness and estrangement of learning the steps as an outsider.

2— Located near the town of Xilitla, located in the Huasteca region, in the state of San Luis Potosí, in Mexico, Las Pozas [The Pools], is the garden of the Surrealist collector Edward James (1907–84). It is the setting for *Xilitla: Dismantled 1*. The garden contains numerous surreal architectural constructions or follies that James built in this semitropical setting between 1962 and his death.

turns out to be trapped inside itself. It has the advantage of placing the viewer in very direct engagement with a subject I'll try to present right away as 'the appreciation of tropical entropy,' a line Robert Smithson explored in a type of inversion of the chronology of monument and ruin. Your film insists on the idea of a time that tries to flow in many directions at once: on the one hand, it's the circular time of the jungle, buildings wearing down, the mix of historical moments experienced by the buildings themselves and their moulds, Edward James's dream. But it's also the time of fantasies in this ghostly jungle. I get the sense that this experience also set forth a kind of temporality in which your work began to inhabit a very strange space: neither the present nor the future nor the past in general, but rather a type of compressed time.

MS: Yes, I've thought about that. *Xilitla* is called *Xilitla Dismantled*; it's like dismantling time. From *Xilitla* onward, my videos have something dreamlike about them. They don't have a beginning or an end, and they don't offer answers; they raise questions, but nothing is resolved. Things are inserted from other perspectives. It was unconscious at first, and I'm growing more aware of it: whenever I make a video or a film, it's like suspending time and thinking about the present, too. I think it's a space in which the past and the present—maybe the future, too; I'm not sure—are somehow superimposed. The fact of dismantling and using jump cuts in such a surprising way, the idea of suspending time and space in the present, is something that leads me to this 'other' space that I'm always searching for somehow. I think it's connected to the state of being a foreigner.

CM: I think it's very much present in the sort of 'death made eternal' that appears in your reconstruction pieces. That is, your pieces that centre on restoring a work of art that doesn't exist, as if you were painting it backwards.

MS: I call it—along with the person I work with, a restorer—'counter-restoration.' It means creating something new out of a past that runs in the opposite direction, as the 'restoration' itself does. It means making a new surface—of the copy, you could say; of something that did exist, but which creates serious gaps in the story. In having a restorer work live on one or several fragments of a wall, my goal has been to slow down cinematographic time and make it coexist with pictorial time.

CM: I'd like to think that these tactics emerge from a studied, well-understood observation of our strange relationship with that archeological/touristic/emotional space, the relationship that leads us through our experience of history—but which connects, in parallel, with a certain skepticism on your part when it comes to thinking that such a relationship could be productive.

MS: On my part? In the end, it isn't productive. I feel that what I'm saying about the act of erasing, adding in, taking out, and putting back in, is ultimately redundant, which prevents it from being a productive time. Yes, as you say, the story never ends; at the same time, it never began, either.

CM: In much of your work, it seems to me that there's an attempt to capture a very fragile state of almost arriving at the moment of the flaw...

MS: Or even producing the flaw, right?

CM: Yes, in dialogue with precarious social and cultural forms, amid an incomplete modernity, a tragicomic modernization, or an unfulfilled sphere of desire. How do you understand that place?

MS: I think it's also a very dangerous place. The words 'precariousness,' 'Mexico,' 'Latin America'... they're like recurrences or occurrences that mean the work can be viewed with a certain touch of exoticism, which leads to an understanding of irrationality and precariousness as Latin traits. I'm very conscious of that. I don't understand precariousness or 'the flaw' as something negative, as an essentially failed modernity: these conditions we're forced to experience, produce, and understand can, I think, be positive circumstances, and I don't see them as defects or negative things in any sense.

CM: Your work doesn't generally indicate, much less express, that 'incompleteness' or erosion; what it does is explore the aesthetic that emerges from this particular state. It's hard to find a useful term, but it seems that you understand the 'beauty' or the 'seduction' of this context.

MS: Or, better put, the surface, no? The texture and surface... Yes: I think my work is to constantly deconstruct questions about the

‘front side/back side’ of politics, the surface, or the painting, so that I can explore what exists around the political and, let’s say, physical ‘framework.’ Naturally, these questions contain the ‘B side’ of a society’s construction, or of how a piece is physically made. I often show what’s behind the construction of a project, a culture, or a society. And those questions, curiously, come from my training as a minimalist, of understanding that ‘B side’ in industrial or synthetic production... When I came to Mexico, I realized I couldn’t restrict myself to talking about that neat, whole, cleanly defined surface. And I think this has gradually spread, little by little, from the limits of industrial production toward nature. I think I’m looking for the absence of the sign on the surface, instead of looking for it in the concept. That’s why I shatter any rational meaning of production, planting a bomb on it, right?

All of this is normal for me; it’s my world and it’s normal. I think any artist, if you ask them the same question, will respond that we see all these worlds we create as perfectly normal. And that precisely is our strength and our failure. We stumble in the way that we produce, and we go forward, no? That’s the very strength of the work.

CM: There are two or three moments where the work seems to suggest a state of over-fullness and nausea: you look saturated, fed up, your mouth full of plastic. You’re fascinated with an emetic moment, when it’s impossible for a person to eat her own soup.

MS: And what about the piece for La Tallera?³ How do you see that piece, then? The work with the remnants.

CM: But everything has to do with a saturation.

—

3— *Bucolic Obscurities* were a series of seven performative works made for La Tallera, the venue of the Sala de Arte Público Siqueiros a former studio of the muralist Davida Alfaro Siqueiros (1896–1974) located in Cuernavaca, Mexico. Each of the performances, which took place on select days through 2017, manifested a live tableaux (or *tableaux vivant*) each time drawn from a different painting by Hieronymous Bosch (c. 1450–1516) or Peter Breughel the Elder (c. 1525–30–1569). Siqueiros’s ex-studio became a workshop, where carpenters, students, local seamstresses, escenographers and a restoration specialist, came together with students from the local theatre school and musicians. Each tableaux also involved the live creation of a mural by a restorer from fragments of Bosch and Brueghel paintings. The activity was simultaneously recorded on nine different security cameras as well as through still photography.

MS: Yes, that's it. I constantly create collisions in historical time, between certain formal instances... I don't see the piece for La Tallera as a performance, or a painting, or theatre, or music: it's a kind of sum of what it isn't. It's like a residue, all stuck together, somehow, where I finally feel that I'm composing in space and time. I'd been cooking up this piece for a long time, ever since *Aztec Stadium: Malleable Deed* (2010),⁴ with all the pleasure it brings me to work in circumstances that overwhelm me, when people don't always do what you want them to do. My work always plays with the idea of accident, that something could happen at any moment when you're not working with professionals, but at the same time you're guiding the whole process. I draw from a totally different sense of history, forging this bond between the European past, Bosch, medieval times, and I bring it into a contemporary situation, to Mexico, with living bodies, producing a kind of cheap mimesis of those original paintings.

And going back to your question, yes, there's something emetic, unconscious, that I don't exactly understand as I'm producing it. I hope it creates some kind of tension or... what was it you said? Fascination, when I'm unable to gather all the threads.

CM: Sometimes I look at your work and I find myself thinking about something I don't want to describe as courage, but rather as a kind of negative condition: with some pieces, you have to forget about what's absurd and shocking, to suspend your common sense. It's a state you have to...

MS: To get into... yes, it's like I'm challenging myself to something that I'm not sure can be solved. I set up the premise, I ask myself questions, but I don't set out any answers, and... yes, it means moving around like a dog, doesn't it? With that innate sense that the questions I'm asking myself are the right ones, and which emerge from the very beginning when I work.

CM: Could you tell us what those questions are?

MS: The pictorial framework, now situated in a geopolitical framework, in a relationship between what is 'behind' and what

—

4— *Aztec Stadium: Malleable Deed* is a video installation that addresses the relationship between chaos and modernity. In it 3000 students from Mexican public schools hold cards aloft that together compose mosaic images.

is 'ahead,' and what is it that happens beyond the illusion of the pictorial framework... I don't know if these questions are clear to everyone, but they're clear to me, and they've been clear since *Spiral City* (2002),⁵ with the grid. They're questions about the minimalist framework, about what happens when you shift the piece's physical framework into a different context. *Aztec Stadium: Malleable Deed, Red Square* (2011)⁶... Bosch, the mirror in *Xilitla*. I constantly reference art history and present a peculiar condition about what I've experienced here.

CM: I think it's quite apparent that these questions aren't about painting, but about... what would you say? The framework of representation? Because Melanie Smith sometimes paints, it's true, but she isn't a painter.

MS: No, I don't think I'm a painter. I think that representation breaks with certain ideas about the context of my work and its development in the '90s: the periphery, the centre, and their understanding as two different modernities. What has happened in my work, I think, is that it broke with a sense of the gaze between 'here' and 'there.' That gaze doesn't exist for me anymore. It's a hybrid of representations: a modernity that was or is constructed in this different way. Which leads to all these complex questions about my relationship with art history.

CM: What I'm understanding here is that you feel strongly about stressing that this modernity isn't a copy of European or American modernity, but rather a very paradoxical construction, dense, difficult to capture, because the reference point was never European and Western artistic authority.

5— *Spiral City*, is a film responding to American artist Robert Smithson's earthwork and related film both titled *Spiral Jetty* (1970). Whereas Smithson's film follows the movement of the artist along the in turning spiral, *Spiral City* plays off the counterpoint of Mexico City's grid, working against the upward movement of the camera flying in widening spirals. The film is a testament to a city that is subject to a crystalline like erosion, whereby structures build upon each other and collapse, as well as being a haunting cartography of the future. The series also includes several black and white photographs and a series of paintings. Together they compose a document of an apparently limitless urban expansion, where the abstract contemplation of mass is inseparable from its social experience.

6— This was the name given to Smith's Mexican Pavilion exhibition in the 54th Venice Biennale in which she presented three projects: *Estadio Azteca*, *Xilitla: Dismantled* and *Package*.

MS: What I'm getting at is that I think this flaw, as we've always perceived it, isn't in itself a flaw; it's a possibility... I hate the word 'potential' because it's repeated all the time in the language of the art world, and it's over-interpreted, but I can't come up with another word to describe it. I think in my work I always draw from the resource of the flaw as something I'd like people not to view as such; I'd like them to understand that the backstage *is* the stage. Or that this extra, who isn't an actor, is just a person onstage. It's a way of building everything that deconstructs: the note, the music, the performance, the painting... I work with all of these elements as 'discordant narrative.'

CM: It's like you're demanding that the viewer position herself before this difficult ensemble of things—which isn't a whole, which lacks the absoluteness of a whole—as the possibility of feeling entirely able to use it, travel through it, think about it, absorb it, register it, laugh at it, implement it. A person doesn't look at it and say, 'What a great piece!' Right? Because what you end up saying is, 'What a strange and special moment!'

MS: But don't you think that this lack of definition is important? That if something is powerful, then to some extent it's inexplicable? Because these are the very circles we turn around that lack of definition, which produces another series of questions. When I look at a work of art I can't define, a piece I don't entirely understand, it leaves a mark on me; it leaves me with something. That's one of the problems I have with some contemporary art: it adheres too closely to predictable canons, or black-and-white political canons. That doesn't prompt me to ask any more questions; it leads me somewhere I've already been.

CM: I think another question is necessary here: what does one do with the piece? In the sense of an 'empirical benefit' established by a certain tradition.

MS: Yes, well, I don't think there's any benefit to my work. Of course, the utility of a 'lack of utility' is very valuable to me, but I don't know... I think that, on the contrary, the feeling I have when I observe people's reactions to my art is sort of the opposite: people interpret a thousand different things about what I do, and maybe the path taken by my work hasn't been exactly...

CM: Practical...

MS: Going back to *Spiral City*, it's been a kind of spiral that moves like a vortex, traveling outward from the nucleus, which in my case has been Mexico City, toward the limits of the Amazon, of Chile—in the project I just did in the Atacama Desert. It collects a series of substrates along the way, but it always returns to the same essential questions. My questions have never been linear; they're always spiral-shaped.

CM: Is it possible that some of your viewers might succumb to that fascination and somehow ask themselves, 'Does this have an affect on my culture?' Forget about social utility; the question is: where does Melanie Smith's work lead culture?

MS: Let's go back to the trace. These traces that appear in my work: the luxury of being able to look inside and outside the 'here.' The work leaves certain signs behind, and they're inevitable: going into the Palacio Nacional [National Palace], the Estadio Azteca, Xilitla... bringing in Diego Rivera, Henry Ford, these figures... there has to be a certain echo.

CM: Let me take a step back. I understand that you're exasperated with most contemporary art, not because you'd rather go back to a prior art, or an essential art—that doesn't even cross your mind—but because you feel it's resulting in literal work, work that's trapped by its own concepts.

MS: I struggle with the capital-P Political we can see in lots of art, and I wonder about the motives beyond that 'P' I'd like to understand politics from a different perspective than the one assigned to it by contemporary art. I feel that politics is now in everyone's full view, and I think contemporary art often becomes a kind of pretext to tell the audience what we already know. We artists have a propagandist way of manipulating what's clear to everyone else and is already understood as politics. In my opinion, that reduces its power; I think politics is elsewhere.

I feel that this is what I always come back to, to the place of 'non-meaning,' or to losing the sign. If we can accept that everything about politics has been a failure, that nothing can be saved, and if we think of the sign as another place altogether, then maybe we'll be able to think differently. And that's why I

come back to the idea of the trace, to this ‘something’ that’s left behind, that overflows.

CM: This state of indeterminacy, this un-concreteness, this illegible aesthetics—doesn’t it merely serve to justify work that’s poorly executed and can nonetheless be over-interpreted? Does your technique serve to obscure?

MS: No. Because if you take the time to understand my work a little, I think there are very clear questions, a series of thoughts unfolding over the years. I don’t want to cause confusion; I don’t want these things to be mere fluff, you know? I just want to show that these lateral questions can be the decisive ones.

CM: It seems to me that the way you work rests on an idea of film that, on the one hand, involves a logic of the *tableau vivant* [living picture], or of a pictorial image supported by a fixed image. And, on the other hand, it’s connected to capturing a social texture rather than an action or situation. There’s a point where they’re clearly not documentaries.

MS: I think that between *Xilitla*, *Fordlandia*,⁷ and now in my new project based in Chile, there is definitely a similar line of research that tries to figure out, in filmic terms, the urban or industrial extension located in three specific places: the Huasteca region of San Luis Potosí, the Amazon, and the Atacama Desert, respectively. It’s a film-based approach in which I look for a certain pulse in the landscape. For starters, different kinds of landscapes, with their particular qualities and vibrations. And, at the same time, research into the factors behind the onset of these places’ mechanization or industrialization in the nineteenth and twentieth centuries.

In the last two projects I’ve done with Julien Devaux, we discussed the idea of removing the sky, of not offering a classic description of the landscape itself—because as soon as you take out the sky, there’s a completely different sense of scale. I think a certain error of scale automatically produces a very different description, because you’re outlining it, in the case of *Fordlandia*, through a crocodile’s eye, a bird’s feather. Or, in the case of Chile,

—

7— *Fordlandia* was a film made in an abandoned town of the same name, founded in 1928 on the River Tapajos in the Brazilian Amazon by the industrialist Henry Ford (1863–1947) to produce rubber for car tires and parts.

through a fragment of an archaeological vestige from the regional museum of Atacama or Antofagasta, and the tiny grains in the sand might suddenly look like the sky. When I film, I think directly about experiments with scale, describing vibrational qualities of the surface, so I can understand a relationship among textures and surfaces before I can understand the place itself. It's like traveling backwards.

CM: Your comments clarify to me, in a way, that none of what you'd said or what I'd read about these pieces could really orient me: the fact that, yes, these textures, these materialities, these sudden areas of rust, life, or transformation, construct the site of your work against the convention of landscape that has existed since the Roman era, which defined it as a moment of contemplating the horizon.

MS: I see it as baroque. Removing the horizon is a tactic I've used since *Spiral City*, and it's also baroque. This loss of perspective, these pictorial games and layers I'm always working with, and which have been there from my early pieces onward, involves the kind of monad⁸ I'm creating inside the work. It's something that comes to mind when you mention the suspension of the future and the past. If such a game exists, it allows you a certain luxury in the form of the painting-fragment you can't understand as a whole. In suspending one moment, I'm making a temporal construction.

CM: Physically, there's also the fact that the audience has a circular relationship with the stage. The best way to see and witness those Tallera works was to walk around the stage.

MS: Exactly, and I think that's also a very medieval tactic, isn't it? Like those theatres that went around the town, where there was a kind of central stage, but everyone had to walk around and look at other parts of it, other stages aside from the main one. I feel very strongly about not situating the spectator; I want to involve them cinematographically and pictorially.

—

8— Philosophical term used to express the simplest indivisible unit. According to the Leibnizian system, monads are the basis for all of existence, comprising autonomous spiritual substances endowed with self-movement. Their connectedness constitutes pre-established divine harmony and the totality of all things.

CM: There's no hierarchy among the fragments, either. Every detail is equally banal and equally essential to your composition of the place.

MS: I think it has to do with the frame, which is crucial to me. I'm thinking about my Chile piece, which lends importance to banality through the frame and reduces the importance of the great landscape. That's what I prefer: an inversion of importance.

CM: If you'll allow me the hyperbole, it's as if you'd transformed the traditional landscape into an immense *naturaleza muerta* [still life; literally, 'dead nature'], as we say in Spanish.

MS: I don't know... maybe the term *naturaleza muerta* is too pleasant.

CM: *Still life*.

MS: *Still life*... in the background, that is...and I bring into the foreground what used to be in the background.

The project for La Tallera has lots of phases. I'm in the second one now, because I'm working on a final video, drawn from all these activations, that will be presented as a series of paintings. The painting/video combination has a double purpose for me. When you mentioned the still life just now, it made me think of this project's intention, which is related to the gaze; like the Bosch paintings, for example. We appreciate the singular moment, nuclei of worlds in one single moment—which in a way is the luxury of painting, isn't it? The eye can appreciate multiple moments all at once. By contrast, you have to take in moving images consequentially, don't you?... Sorry, I meant sequentially.

CM: No, no, consequentially is good; that's spot-on, actually. You have to observe consequentially.

MS: So with La Tallera, the ultimate intention is to level out these two experiences. When it came to the capture of footage/of the activations from nine CCTV cameras, what I did was to extract the static moments in the action, so that they're the only ones that are replayed simultaneously on seven screens.

CM: One thing that characterizes your videos is precisely the fact that the sequences have no consequence.

MS: Very good, okay.

CM: They have that monadic appearance that can sometimes be pretty unsettling; at other times, it's comical... there are moments in your films where I'm on the verge of saying, 'This is going to turn into a structural film and I'll get stuck in the texture.' And then something suddenly happens where...

MS: I don't let you.

CM: It's a kind of unconsummated violence, where you're always trying not to move past a certain moment of tension so you don't turn into Tarkovsky.

MS: Yes, yes... I'm playing, and at the same time I'm dismantling lots of cinematic conventions. You might suddenly be able to imagine that you're watching a Tarkovsky film, but in the end there's a *clack*, an interruption, a sudden change. Also, in the way I film, I think there's lots of professional infrastructure, we could say. But during the shoot, the moment I find most interesting might be when the camera isn't rolling at all. They're formal techniques I use to make a sort of melting pot of tools and... use them badly. It's all there, but twistedly, yes.

CM: Something that happens in these videos, I feel, is there's a very basic storyboard that gets more complicated during the editing process. What I mean is that your storyboard is a guide for the shoot, but it doesn't predetermine the editing.

MS: No. It's also intentional. Before I get to work, I research a piece for reasons that can be historical, aesthetic, or in accordance with the landscape, the place. In truth, the process starts with editing for me. I have this series of actions, of images, of visual elements I know I want to recreate, but I don't have the slightest idea how they'll turn out in the editing. Which is why the editing phase is maybe the most creative one for me. I don't know what the editing will be like. I think it's important for these elements to be gradually constructed, for them to come to life in the editing.

CM: Unlike other artists, I don't see you necessarily following a practice of making drawings or sketches that result in a painting. Painting also seems to be a product of editing, a studio work, like a postproduction.

MS: It really depends. There can be paintings, like in the project for La Tallera, that started before the video, but there are also parallel processes: sometimes the pictorial image appears when the editing starts, or before... In my last four or five projects, the studio process ran parallel to the editing process, and the images appeared right then or afterward. I don't stress over what that relationship will be like.

I think I'm in a very important phase of my work right now, one in which I distance myself from the idea of painting as a finished-rectangle-hung-on-the-wall... When I work with restorers who make the paintings live, when the video is going to be shown, I start to somehow translate or interpret the pictorial moment as a filmic moment and vice-versa, in very different temporalities.

CM: Those of us who have seen *Parres I* and *II*,⁹ and your installations from the early 2000s, understand that you see the pictorial object as the subject of a staging. However, you've now delegated painting to become a live story, one in which the result is provisional and unfinished.

MS: I don't distinguish between the lack of completion in painting and in a filmic image; I feel there's a parallel. Obviously in very different temporalities, but it's a way to translate these kinds of loopholes that appear in films into the pictorial space.

CM: Let me dramatically change the subject here. Twenty years ago, it was very clear that you were part of the Mexico City scene.

—

9— *Parres* is a small town on the outskirts of Mexico City, halfway to Cuernavaca. It is a town that has left immutable and imperceptible traces on the highway between the two locations. The series comprises three videos transferred from 35mm film. Each film involves a performative action in front of a static camera, that last for the duration of one roll of film, with no cuts or edits. This lack of editing in the construction of the film suggests a structure prior to the advent of the language of montage in early cinema, as well as the idea of a duration that produces an intensity in the contemplation of a dystopian and melancholy place. In *Parres I* and *III* the pictorial monochrome finds its cinematographic counterpart—at the same time the artifice of that cinematic construction is also revealed. *Parres II* is a bucolic self-portrait in which rain covers the screen, activating a kind of monochrome outside the traditional frame of painting.

Now I feel—and this is a peculiarity, not a defect—that you’re running in your own lane.

MS: Can I take that as a compliment? [Laughter]

CM: Does it feel different to work this way? Am I exaggerating? When you work, do you see yourself as part of a constellation? There’s a kind of complexity and silence that it’s difficult to equate with other people’s work around you.

MS: So I will take that as a compliment, because I now feel that silence can be a virtue. In a certain sense, it could be taken as a kind of feminist comment: not needing to be a protagonist, say, in a predictable way, and not clarifying things in a predictable way, but maintaining a very complex backdrop to your questions.

CM: The feminist sense in which the silence of that voice opposes a dominant argument, or in the sense of violence and power?

MS: Both. As we’ve said, I think that if this voice or this ‘political’ word can be freed from that capital ‘P,’ the political voice can be complex and even dark and interwoven... I don’t feel any need for the limelight... I’m looking for a certain contingency in my work.

CM: That’s a very interesting word. Do you mean what’s contingent about the work itself? What’s unexpected or delicate? Is it an area of resistance... to meaning?

MS: It’s something I’ve felt, something I haven’t mentioned much, but yes; I’m a woman, I’m white, I’ve grown up in a time when many male figures have been very dominant and conspicuous within this same scene, and my response hasn’t been to go against, but rather to create certain contingencies that combat this dominion.

CM: I’m interested, though, in how you’ve transformed your relationship with art history. I imagine you sitting with Smithsonian and talking about details of *Hotel Palenque*, but I can’t imagine you having a beer with Brueghel.

MS: [Laughter] Never!

CM: Could it be that I'm mistaken, and instead of being a dialogue with art history, it's a dialogue with those images in the present?

MS: Of course it has to do with the images in the present, and it's like a great palimpsest, a mega-jumble, that I'm creating out of loopholes and lapses. I'm also making a kind of atlas of images that have been somehow relevant in my own story, or which I'm making relevant in the present.

CM: But I feel like it has more to do with the fact that these images organize the culture of your colleagues and your viewers, more than the importance Bosch has for you—or am I wrong?

MS: No, you're not wrong. And it's not about Diego Rivera,¹⁰ either, or Henry Ford, or Edward James... it's a certain transformation or challenge I'm building on top of their history. Edward James, painting landscape in an exotic way; Henry Ford, in that exercise of wanting to build Detroit in the south. In the end, they're very macho endeavors, aren't they? This kind of interruption of landscape... the same with Bosch, his perception of the people, the masses...

CM: They're conflicts with culture more than with art history, with how art is inscribed into an imaginary set, and the imaginaries shaped not by art but by...

MS: By a certain cannon.

CM: But that leads to what may be my last question, and it's about your long, incredibly long relationship with something we don't yet have a name for, which is kitsch, industrialized taste, second-hand culture, *Ersatz*...

—

10— In an earlier work, *Corporis et Legis*, Smith approached the work of the muralist Diego Rivera. It was an installation realised in the Palacio Nacional, Mexico City, which houses some of Rivera's most important murals. Smith's work invites the viewer to contemplate the constitutional history of Mexico, as a process-based piece, where body and law dialogue, and values of liberty, justice, equality and solidarity are revealed as desires of the present and future of society. In this process that Smith calls 'counter-restoration,' two restorers were employed to reproduce seven sketches, on a double-sided wall made from fragments of Rivera's murals. Over a six month period, working in the space, they paint and erase one sketch over another, forming a palimpsest that opens up different interpretations, histories and implications the murals.

MS: I think I've been dragging around all these twists and turns of surfaces, plastics, and kitsch, and I put them into a fold of the spiral, but I arrange them in different ways as the work proceeds. It doesn't go away; it just settles in different contexts.

CM: There's an increasingly strategic and less cynical approach to kitsch. There's something in your early work in which your inclination toward bad taste shared a wink with your audience: situating itself in the secondary consumption of that kitsch, sharing a space that once saw itself as full of refinement.

MS: I can't stand the word 'refinement.' Culture in general is like that 'refinement' of things, and I always feel that I'm attacking it somehow.

CM: You haven't gotten over your British class conflicts.
[Laughter]

MS: I never will.

CM: It's the 'bonfire of the vanities.' [Laughter] I get the sense that there's a level of complexity in getting into all this second-degree culture that's perceived as full of meaning and possessing extraordinary powers. There's something much more ambivalent in your approach to this kind of ordinary taste.

MS: Yes, and I think it's a mimetic relationship, too. There's always a wannabe element in all of this, and it's something that has always fascinated me. That's why I use extras much more than actors, because an extra is a wannabe: he appears in the background, and to a certain extent he wants to be an actor, but he doesn't have the know-how. This element of having to know, or semi-know, how to act in front of a camera, but not knowing how to be totally accountable, is something I find very interesting. It also comes up in the act of painting spaces, because it's like bringing in someone who isn't an actor, but who's doing the work, painting and stripping, building and taking apart. I'm always interested in playing with this element of 'being or not being.' The ambiguity between the wannabe and what he really is or could be—I find this very interesting. I don't think I answered your question.

CM: No, I think you did... at the same time, I get the sense that you expect—and with a certain graciousness, I'd say; not without hope—that your public will follow you in this intricate game. You assume they're with you in these games.

MS: Sometimes I do and sometimes I don't. I think a good example was the Palacio Nacional, the piece I made with two restorers who re-worked fragments based on Diego Rivera's mural. Lots of people visited that exhibition in general, and at the end, in the last part of it, you had to cross a patio to come into my hall, and I was told that many people went in and thought they were in the wrong place. They'd say, 'No, no, no, it's not here! We have to go back through the whole exhibition; there are some workers doing something completely different...' Yes, I do expect the viewer to understand, with a certain degree of surprise.

Once you've come in, it takes you five seconds to grasp that the restorers are copying something inside a display case, and so you realize it's a piece, too—but that element of farce found in a mock-up or what's behind the scenes, the doubt over whether it is or it isn't, it speaks, especially in that context, of playing with a stage that far exceeds the exhibition room alone. I do ask them to follow me, but I don't think there's anything wrong with asking for that.

CM: I was asking in the sense that there's something very complex about how one needs to follow you into a space that is, let's say, questionable, in order to obtain a very intriguing result.

MS: That's a question I'm not sure I can answer. I raise questions and I don't know if it's necessarily my duty to answer them. I think it's good if the work is intriguing, and I think the viewer's job isn't necessarily to 'understand,' but to try to make something happen in her own head.



Mosaico—Mosaic, 2010. Impresión digital sobre papel algodón—Digital print on cotton paper, 135 x 96 cm. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

Semblanza

Biographical Sketch

Melanie Smith

(Poole, Inglaterra, 1965). Vive y trabaja entre la Ciudad de México y Londres. Su trabajo en diversos medios ha reflejado el campo extendido de la pintura dentro de la historia del arte y su embrollo con la imagen en movimiento. En piezas anteriores, ilustra las idiosincrasias de las multitudes, el caos y formas aberrantes dentro del urbanismo. La espiral es una forma recurrente como forma de pensar, trabajando como una doble hélice constela relaciones entre la ciudad, el cuerpo, la arqueología, la tragicomedia y la naturaleza. Está interesada en los fragmentos que no se suman o historias que no tienen ni principio ni fin, además de producciones atrás del escenario que aluden a la farsa política. Su trabajo destruye cualquier significado racional de producción, como una manera de pensar en formas contingentes.

Su trabajo ha sido expuesto en numerosas instituciones como PS1 y MoMA, Nueva York; Hammer Museum, Los Ángeles; Tate Britain, Tate Liverpool y Tate Modern, Londres; Hamburger Bahnhof, Berlín; Museo Tamayo y MUCA Campus UNAM, Ciudad de México; Museo Amparo, Puebla; The Modern, Fort Worth; SITE Santa Fe Bienal, Santa Fe. En 2011 representó a México en la 54ª Bienal de Venecia. Una exhibición panorámica de su trabajo fue mostrada en Milton Keynes Gallery, Milton Keynes, la cual viajó en 2014 al CAC, Vilnius y Museum Bijmans, Rotterdam. En 2018 participó la Bienal de Liverpool. *Melanie Smith. Farsa y artificio* se presentó en el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona en 2018.

Melanie Smith

(Poole, England, 1965). She lives and works between Mexico City and London. Her work, in diverse media, has reflected on the extended field of painting within the history of art and its entanglement with moving image. In earlier pieces she illustrates the idiosyncrasies of multitudes, chaos and aberrant forms within urbanism. In later pieces she explores the relationships between precariousness, life, nature and the forms of violence that characterize contemporary industrial society. The spiral is a recurring form of thought mode, working as a double helix that encompasses and constellates relationships between the city, body, archaeology, tragicomedy and nature. She is interested in the fragments that do not add up, like stories that do not have a beginning or an end, and productions behind the scenes that allude to political farse. Mostly, her work shatters any rational significance of production, as a way of thinking through contingent forms and being.

She has exhibited at numerous institutions including PS1 and MoMA, New York; Hammer Museum, Los Angeles; Tate Britain, Tate Liverpool and Tate Modern, London; Hamburger Bahnhof, Berlin; Museo Tamayo, and MUCA Campus UNAM, Mexico City; Museo Amparo, Puebla; The Modern, Fort Worth; SITE Santa Fe Biennial, Santa Fe. In 2011 she represented Mexico at the 54th Venice Biennale. A panoramic exhibition of her work was shown at Milton Keynes Gallery, Milton Keynes, in 2014, travelling to the CAC, Vilnius and the Museum Boijmans, Rotterdam. In 2018 she was included in the Liverpool Biennial. *Melanie Smith. Farce and Artifice* is presented at MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona in 2018.

La siguiente lista de obra incluye las piezas exhibidas en las dos sedes donde se presenta la exposición *Melanie Smith. Farsa y artificio*, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México y el Museo Amparo, Puebla.

The following list of works includes the pieces exhibited at both of the venues presenting the exhibition *Melanie Smith: Farce and Artifice*: the Museo Universitario Arte Contemporáneo in Mexico City, and the Museo Amparo in Puebla.

1. 129 pensamientos sobre sujetos y temas insustanciales—129 Thoughts on Insustancial Subjects and Matter, 2010-2018

Materiales diversos—
Diverse materials
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchman, Zürich—Zürich

2. Blake: ejercicio de ausencia de figura principal—Blake: Absent Leading Role Exercise 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 2019

Pigmento sobre MDF chapeado—
Pigment on veneered MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

3. Bocetos para falsedad y farsa—Sketches for Fake and Farce, 2018

7 paneles. Pigmento sobre MDF chapeado—panels. Pigment on veneered MDF
37.5 x 75 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

4. Melanie Smith y—and Rafael Ortega, Bulto—Package, 2011

Video de 7 canales, color,

sonido—Seven-channel color and sound video

*Bulto. Secuencia camión—
Package. Truck sequence
3'33"*

*Bulto. Secuencia banco—
Package. Bank sequence
3'57"*

*Bulto. Secuencia mitin—
Package. Meeting sequence
1'57"*

*Bulto. Secuencia huaca—
Package. Huaca sequence
2'48"*

*Bulto. Secuencia mar—
Package.
Sea sequence
3'42"*

*Bulto. Secuencia carretera/
duna—Package. Road/dune
sequence
1'57"*

*Bulto. Secuencia escuela—
Package. School sequence
1'18"*

Producción—Production:
Rossana del Solar
Curaduría—Curatorship:
Tatiana Cuevas
Asistencia de coordinación—
Coordination Assistance:
Vanessa Quintana
Sonido directo—Direct sound:
Javier Becerra
Foto fija—Stills: Hugo Vásquez
Foto fija, subasta MALI—Stills MALI
auction: Musuk Nolte
Asistencia de cámara—Camera
Assistance: Ignacio Dasso
2da cámara—2nd camera: Carlos
Sánchez Giraldo

Transporte—Transportation: Mariano
Lingar, Jehú Quintanilla, José
Quintanilla, Adver Bernaldo Bonifacio,
Coordinación posproducción—
Post-Production Coordination:
Rafael Ortega
Edición—Edition: Melanie Smith,
Alfonso Cornejo
Mezcla de audio—Audiomix:
Federico Smuckler
Corrección de color—Color
Correction: Jorge Romo
Producido por—Produced by MALI,
Lima y—and Fundación
Jumex, México
Cortesía de la—Courtesy
of the Galerie Peter Kilchman,
Zürich—Zürich

5. Bulto—Package 2, 2010
Óleo sobre madera—Oil on canvas
35 x 40 cm
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zürich—Zürich

6. Bulto—Package 3, 2010
Óleo sobre madera—Oil on canvas
48 x 70 cm
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zürich—Zürich

7. Melanie Smith y—and Rafael Ortega, Ciudad Espiral—Spiral City, 2002
Video, color, sonido—Video, color
and sound
5'50"
Cortesía de la—Courtesy of Galerie
Peter Kilchmann, Zürich—Zürich

8. Collage 1, 5, 6, 12, 13, 15, 17, 18, 22, 23, 2014
Collage sobre papel—Collage
on paper
43 x 28 cm c/u—each
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zürich—Zürich

9. *Cuerpo vacío*—*Empty Body 9*, 2015
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
25 x 23 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

10. *Cuerpo vacío*—*Empty Body 12*, 2015
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

11. *Diagrama*—*Diagram 18*, 2015
Esmalte acrílico, óleo y encaústica sobre MDF—Acrylic enamel, oil and encaustic on MDF
30 x 37 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

12. *Diagrama*—*Diagram 22*, 2015
Esmalte acrílico sobre MDF—Acrylic enamel on MDF
30 x 37 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

13. *Diagrama*—*Diagram 27*, 2015
Esmalte acrílico sobre MDF—Acrylic enamel on MDF
42 x 36 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

14. *Diagrama*—*Diagram 39*, 2015
Esmalte acrílico y encaústica sobre MDF—Acrylic enamel and encaustic on MDF
32 x 29 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

15. *Diagrama*—*Diagram 63*, 2016
Óleo y encaústica sobre MDF—Oil and encaustic on MDF
42 x 36 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

16. *Diagrama*—*Diagram 64*, 2015
Óleo y encaústica sobre MDF—Oil and encaustic on MDF
36.5 x 30 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

17. *Diagrama*—*Diagram 66*, 2016
Óleo y encaústica sobre MDF—Oil and encaustic on MDF
30 x 32 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

18. *Diagrama*—*Diagram 67, 73, 74*, 2015
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

19. *Diagrama*—*Diagram 69, 70*, 2017
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
37 x 32 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

20. *Diagrama*—*Diagram 72*, 2015
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
37 x 32 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

21. *Diagrama*—*Diagram 76, 78*, 2018
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

22. *Diagrama*—*Diagram 79, 80*, 2015
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

23. *Estructuras de la entrada*—*Entrance Structures*, 2010
Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—Oil and acrylic enamel on MDF
47 x 70 cm

Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchman, Zürich—Zürich

24. *Melanie Smith y—and Rafael Ortega, Estadio Azteca, proeza maleable*—*Aztec Stadium: Malleable Deed*, 2010

Video, color, sonido—Video, color and sound
10'29"

Producción—Production: Melanie Smith

Dirección—Direction: Rafael Ortega

Coordinación general—General

Coordination: José Luis Barrios

Coordinación de producción—

Production Coordination:

Marcela Flores

Director adjunto—Adjunct Director: Joaquín Silva

Asistencia de dirección—Direction

assistance: Angel Rincón, Norma

González, Mauricio Rodríguez

Asistente de Melanie Smith—Melanie

Smith Assistant: Tania Pineda

Asesoría logística—Logistic Advice:

Estrella Fernández Solís

Foto fija—Stills: Rodrigo Valero

Guitarra—Guitar: Pablo Portillo

Making of: Francis Aljés, Natalia

Almada

Coordinación de imágenes—

Images Coordination: Benedeta

Monteverde · MUAC

Coordinación—Coordination:

Sol Henaro · MUAC

Producido por—Produced by

Fundación Televisa México

Agradecimientos institucionales—

Institutional Acknowledgments:

Fundación Televisa, Museo

Universitario Arte Contemporáneo,

Instituto Nacional de Bellas Artes,

Coordinación Nacional de Artes

Plásticas, Museo Nacional de Arte,

Secretaría de Educación Pública,

Centro de Estudios Tecnológico

Industrial y de Servicios

Cortesía de la—Courtesy of Galerie
Peter Kilchmann, Zúrich—Zürich

25. Exuberancia naranja—
Orange Lush I, 1995
Objetos de plástico y madera—
Plastic and wooden objects
244 x 124 x 25.5 cm
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

26. Falsedad y farsa—Fake and
Farce, 2018
7 canales de video—
channel video
10'55"
Cortesía de—Courtesy of Proyecto
Paralelo, Ciudad de México—
Mexico City
Videos producidos por—Videos
produced by Proyecto Siqueiros—La
Taller. Instituto Nacional de Bellas
Artes, México

27. Farsa y artificio—Farce and
Artifice, 2006
Instalación y diapositivas transferidas
a video—Installation and slides
transferred into video
Video, color, sonido—Video, color
and sound
57'10"
Cortesía de la artista—Courtesy
of the artist

28. Fordlandia, 2014
Video, color, sonido—Video, color
and sound
29'42"
Producción y dirección—Production
and Direction: Melanie Smith
Curaduría—Curatorship: José Luis
Barrios
Cámara—Camera: Julien Devaux
Sonidista—Sound: Raúl Locatelli
Foto fija y guía—Stills and Guide:
Leoni de Principe
Producción—Production:
Vanessa Marino

Asistente de producción en México—
Mexico Assistance of Production:
Tanier Pineda
Asistente de producción en Brasil—
Brazil Assistance of Production:
Pedro Bueno de Capitani
Posproducción de sonido—Sound
Post-Production: Felix Blume
Operador de edición—Edition
Operator: Alfonso Cornejo
Producido por—Produced by Milton
Keynes Gallery, Reino Unido—United
Kingdom
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

29. Fordlandia VII, VIII, 2014
Esmalte acrílico sobre acrílico—
Acrylic enamel on acrylic
150 x 180 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy
of the artist and Proyecto Paralelo

30. Fragmento gris—Grey Fragment
I, 2017
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy
of the artist

31. Fragmento Naranja—Orange
Fragment I, II, III, 2018
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy
of the artist

32. Fragmento verde—Green
Fragment I, II, III, IV, 2017
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm c/u—each
Cortesía de la artista—Courtesy
of the artist

33. Fragmento XIV a partir del trabajo
del Bosco—Fragment XIV from the
work of Bosch, 2016
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
28.6 x 31 cm

Cortesía de la artista y—Courtesy
of the artist and Proyecto Paralelo

34. Fragmento XXXI a partir del
trabajo del Bosco—Fragment XXXI
from the Work of Bosch, 2018
Óleo sobre MDF—Oil on MDF
38 x 34 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of
the artist

35. Foto para Ciudad Espiral—Photo
for Spiral City II, III, IV, 2002
Fotografías a sales de plata—
Photography on gelatin silver print
133.5 x 158.5 cm c/u—each
La Colección Jumex

**36. Gárgola—Gargoyle, 2010
Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—
Oil and acrylic enamel on MDF
45 x 55 cm
Cortesía de la artista y de la—
Courtesy of the artist and Galerie
Peter Kilchman, Zúrich—Zürich**

37. Melanie Smith y—and Frida
Mateos, Irreversible/Illegibilidad/
Inestabilidad—Irreversible/Illegible/
Unstable, 2012
Resina de poliéster, arcilla cruda,
terracota y poliestireno expandido
policromado—Polyester resin, raw
clay, terracotta, and multi-colored
expanded polystyrene
Dimensiones variables—
Variable dimensions
Colección Museo Amparo

38. Melanie Smith y—and Francis
Alÿs, Jam Side Up Jam Side Down,
1992
Instalación—Installation.
Técnica mixta—Mixed media
240 x 260 x 250 cm
Cortesía de la artista—Courtesy of
the artist

39. Mapa de Fordlandia, circa 1930—
Map of Fordlandia, circa 1930, 2016

Óleo sobre MDF—Oil on MDF

34 x 52 cm

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Proyecto Paralelo

40. *Mapa de la Ciudad de México*

1875—*Map of Mexico City 1875*, 2016

Óleo sobre MDF—Oil on MDF

41 x 55 cm

Colección privada, Ciudad de México—Private collection, Mexico City

41. *Matta-Clark*, 2010

Inyección de tinta sobre papel—

Inkjet on paper

110 x 80 cm

Cortesía de la artista y de—Courtesy of the artist and Sicardi Avers Bacino

42. *María Elena*, 2018

Video, color, sonido—Video, color and sound

24'

Producción general—General production: Sol del Valle

Asistencia de producción—

Production assistance: Ricardo Soto,

Felipe Echeverría

Cámara—Camera: Julien Devaux

Asistente de cámara—Camera

Assistance: Sebastian Echeverría

Dron: Carlos Echeverría

Sonidista—Sound Engineer:

Felix Blume

Gestión cultural—Cultural

Managment: Sol del Valle

Curaduría—Curatorship: Alexia Tala

Edición/Operador—Edition/

Operator: Alfonso Cornejo

Corrección de color—Color

Correction: Antonio Ramírez

Preproducción en México—Mexico

Pre-production: Tania Pineda

Postproducción de sonido—Sound

Post-production: Felix Blume

Cortesía de la—Courtesy of the

Galerie Peter Kilchmann,

Zúrich—Zürich

Colección Rocío y Boris Hirmas

43. *María Elena II, III*, 2018

Óleo sobre MDF—Oil on MDF

38 x 34 cm c/u—each

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

44. *Mi mundo—My World*, 1995–2018

Diapositivas transferidas a video—

Slides transferred to video

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

45. *Mono—Monkey*, 2010

Óleo sobre madera—Oil on canvas

40 x 40 cm

Cortesía de la artista y de la—

Courtesy of the artist and Galerie

Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

46. *Obscuridades bucólicas—*

Bucolic Obscurities 1, 2, 4, 2017

Fotografía cromogénica—

Chromogenic photography

80 x 120 cm c/u—each

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Galería Caja Negra.

47. *Pintura para Ciudad Espiral—*

Painting for Spiral City Series 13,

2003

Esmalte acrílico sobre acrílico—

Acrylic enamel on acrylic

140 x 160 cm

Colección Catherine Petitgas,

Londres—London

48. *Pintura para Ciudad Espiral—*

Painting For Spiral City Series 17,

2004

Esmalte acrílico sobre plexiglás—

Acrylic enamel on plexiglass

140 x 160 cm

Cortesía de la artista—Courtesy

of the artist

49. *Peluca—Wig 8*, 2017

Óleo sobre MDF—Oil on MDF

38 x 34 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

50. *Regencia—Regency*, 2010

Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—

Oil and acrylic enamel on MDF

70 x 60 cm

Cortesía de la artista y de la—

Courtesy of the artist and Galerie

Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

51. *Selva—Jungle II*, 2010

Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—

Oil and acrylic enamel on MDF

70 x 60 cm

Cortesía de la artista y de la—

Courtesy of the artist and Galerie

Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

52. *Skype*, 2016

Grabación de video vía Skype—

Video recording via Skype

14'

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

53. *Tiangüis II*, 2003

Video de doble canal, color, sonido—

Two-channel color and sound video

5'15"

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

54. *Torre—Tower*, 2010

Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—

Oil and acrylic enamel on MDF

20 x 15 cm

Cortesía de la artista y de la—

Courtesy of the artist and Galerie

Peter Kilchman, Zúrich—Zürich

55. *Verde exuberante (Subtropicala*

Jungle Mix I)—*Green Lush*

(*Subtropicala Jungle Mix I*), 1999

Luces fluorescentes y plásticos—

Fluorescent lights and plastics

240 x 300 cm

Colección MUAC, UNAM

56. Vórtice: transmisión en vivo de una activación filmada de The Circle of the Lustful de William Blake—
Vortex: Live Transmission of a Filmed Activation of the Circle of the Lustful by William Blake, 2019
 Activación—Activation
 Curaduría—Curatorship:
 Alejandra Labastida
 Iluminación—Lighting:
 Marcela Flores
 Escenografía—Set Design:
 Fabián Trillo
 Body Paint: Alicia Speare
 Pintura mural—Mural Painting:
 Roberto Mondragón
 Operadores de CCTV—TVCC
 Operators: Alfonso Cornejo, Salvador Ávila, José Hernández, Felipe Huerta, Arzu García
 Coordinación coreográfica—
 Choreographic Coordination:
 Alma Quintana
 Performers: Juan Carlos Palma, Mario Rodríguez, Lucía Pineda, Juan Montes, Andrea Cabrera L., Claudia Sotelo, Francisco Pérez, Guillermo Meneses, Inti Santamaría B., Liliana Segovia, Flor Martín, Laura Ríos, Mercedes Portillo, Luis Montzi, Diana Betanzos, Paula Herrera, Itzel León, Maylin Cortés, Daniel B.G., Marco Melchor, Angélica Salas, Cecilia Peñaloza, Aura Jaimes, Samantha Contreras, Melissa Aguilar, Juan García, Irving Esquivel, Néstor Ramírez
 Esta pieza fue comisionada por el MUAC y el Museo Amparo y realizada gracias al generoso apoyo de Fundación Telefónica México—This piece was commissioned by the MUAC and the Museo Amparo and carried out with generous support from the Fundación Telefónica México

57. Xilitla, 2011
 Óleo y esmalte acrílico sobre MDF—
 Oil and acrylic enamel on MDF
 80 × 100 cm
 Colección Catherine Petitgas,
 Londres—London

58. Melanie Smith y—and Rafael Ortega, *Xilitla Desmantelado—*
Xilitla: Dismantled 1, 2010
 Película de 35mm transferida a video a color, sonido—35mm film transferred to color and sound video
 12”
 Dirección—Direction: Melanie Smith
 Imagen—Image: Rafael Ortega
 Curaduría—Curatorship: Paola Santoscoy
 Asistente de cámara—Camera assistance: Jorge Zúñiga
 Foto fija—Stills: Rodrigo Valero
 Puertas
 Coordinación de producción en Ciudad de México—Production Coordination in Mexico City:
 Finella Hilligan
 Coordinación de producción en Xilitla—Production Coordination in Xilitla: Zaira Teresa Liñán Zorrilla
 Asistente de producción—Production Assistance: Héctor Pacheco
 Continuidad—Continuity: Paola Santoscoy
 Gaffer: Roberto Oviedo
 Iluminación—Lighting: Carlos Orozco
 Luna “El Oso”
 Técnico en cámara Dolly—Dolly Grip:
 Javier Márquez
 Sonido directo—Direct Sound:
 Gustavo Patiño, Fridolin Schoenwiesse
 Asistencia de sonido—Sound Assistance: Oliver Ortega,
 Milla Ortega

Apoyo a la producción—Production Support: Hugo Álvarez Mata, Alfredo Hernández Hernández, Sebastián Hernández, Vicky Hernández Hernández, Hilario, Bernardo Pérez Bautista, Julio Romero Castelán, Ignacio Soto, Sarita Villalobos
 Córdova
 Montaje—Set: Alfonso Cornejo
 Corrección de color—Color Correction: Jorge Romo
 Diseño sonoro—Sound Design:
 Alex de Icaza
 Órgano—Organ: Juan Cristóbal Cerillo
 Producida por—Produced by Patrick Charpenel & Colección Isabel y Agustín Coppel, México
 Cortesía de la—Courtesy of the Galerie Peter Kilchman, Zürich—
 Zürich

59. Roberto A. Zamora Zamora, *Simulación de ecuación de Gross Pitaevskii—Simulation of Gross-Pitaevskii Equation, 2019*
 Video
 17'59”
 Cortesía del autor—Courtesy of the author

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

MUAC

Curaduría—Curatorship

Tanya Barson
Alejandra Labastida

Producción museográfica—

Installation Design

Joel Aguilar
Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—

Pedagogical Program

Mónica Amieva
Julio García Murillo
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar

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 Ruíz
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Prácticas profesionales—

Interns

Ailyn Manchego
Diego Olmos

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

MUSEO AMPARO

Administración—Administration

Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones—Collections

Carolina Rojas Bermúdez

Interpretación y difusión—

Communications

Silvia Rodríguez Molina

Museografía—Installation Design

Andrés Reyes González

Agradecimientos

Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC y el Museo Amparo, agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Melanie Smith. Farsa y artificio*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, and the Museo Amparo wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Melanie Smith. Farce and Artifice*.

Allison Ayres, José Luis Barrios, Issa M. Benitez, Fernando Cordero, Alfonso Cornejo, Robin Greeley, Boris y Rocío Hirmas, Peter Kilchmann, Roberto Mondragón, Catherine Petitgas, Tania Pineda, Michael Ringier, Francisco Rivera, Roselin Rodríguez, Daniel Roesler, Víctor Romero, Roberto A.

Caja Negra, Galerie Peter Kilchmann, Jumex, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Nara Roesler, Proyecto Paralelo, Sicardi Ayres Bacino Gallery, Universidad Iberoamericana (UIA).

Melanie Smith. Farsa y artificio Se terminó de formar el 6 de julio de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Jungka y Space Mono.

Melanie Smith. Farce and Artifice

Was designed in July 6, 2019, in Periferia Taller Gráfico. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

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

MUSEO AMPARO

Lucia I. Alonso Espinosa

Directora general—General Director

Ramiro Martínez Estrada

Director ejecutivo—Executive Director

Melanie Smith genera permutaciones de imágenes que mezclan y desdibujan las lógicas del universo pictórico, cinematográfico y performático. Esta muestra recorre el impulso por dismantelar su propia mirada como artista-productora de imágenes concentrándose en la experimentación con la distancia que ha permeado su obra más reciente. Las obras se despliegan simultáneamente en dos ciudades: Puebla y la Ciudad de México. Un sistema de cruce de miradas y referencias entre las obras a través de mirillas permiten a los espectadores asomarse en vivo a la otra sede. Así se construye un diálogo no sólo entre dos espacios sino también entre distintos momentos de la producción de Smith.

Melanie Smith creates permutations of images that mix and blur the different logics at work in the worlds of painting, film, and performance. This exhibition explores her impulse to dismantle her own gaze as an artist/producer of images, focusing on the experimentation with distance that has suffused her latest work. The pieces are shown simultaneously in two cities: Puebla and Mexico City. Using peepholes, a system of cross-gazes and cross-references allows viewers to glimpse the other location in real time. In this way, a dialogue is forged not only between two spaces, but also between two different moments of Smith's career.

MUAC

25.05.2019–06.10.2019

Salas–Rooms 4, 5 & 6

muac.unam.mx

MUSEO AMPARO

25.05.2019–07.10.2019

museoamparo.com



MUAC



Museo Amparo

RM