







## *Glass Boxes Require Constant Cleaning*

JAMES OLES

In Mexico City of the late 1940s—a metropolis already marked by the developmentalist policies of the PRI under president Miguel Alemán and financed by the resplendent fortunes of the post-war economic boom—a new style of architecture supposedly cleansed of historical references and heralding a utopian future, began to appear across the urban landscape. Over the next two decades, assertively modern office buildings, hotels, and the city's first condominiums rose along the Avenida de la Reforma; massive housing blocks for government bureaucrats transformed formerly working-class neighborhoods north and south of the old colonial center; and modern homes were set in the lava flows in an elegant suburb being promoted by Luis Barragán: Los Jardines del Pedregal de San Ángel. The "International Style" had arrived in the City of Palaces.

There were antecedents, of course. In the late 1920s and early 1930s, a few avant-garde buildings, some inspired directly by Le Corbusier, had popped up here and there, like a fragile archipelago in a vast ocean. Among these were the diminutive house-studios for Mexico's intellectual elite and several federally-sponsored elementary schools, all designed by Juan O'Gorman; the forgotten Zollinger Duplex (1929) in the Colonia del Valle, by the Swiss architects Paul Artaria and Hans Schmidt; the rationalist hospitals by José Villagrán and squat apartment buildings—some with jazzy Art-Deco tiles—by Juan Segura; and the Edificio La Nacional (Manuel Ortiz Monasterio, 1930-32), facing the Palacio de Bellas Artes. But the institutional modernism of Mario Pani—the official architect of the post-war boom—and the suburban vision launched by Barragán and built by Francisco Artigas, Max Cetto, and others, were more extensive, more visible, and more socially transformative. And some people couldn't stand it.

Actually, by the late 1940s, modernist architecture in Mexico was already on a track away from doctrinal rigidity: German refugee Max Cetto, for example, advocated the use of organic and non-industrial materials in the houses he was building in the Pedregal and elsewhere. But there were more conservative opponents, including several successful but now-obscure historicist architects, like Eduardo Fuhrken Meneses and Shafic Kaim, who built grand houses in a grotesquely ornate neo-Spanish Colonial style (reliant more on Hollywood than Taxco) for the leafy suburbs of Polanco and Lomas de Chapultepec. More modest examples appeared in middle-class *colonias* (Anzures, Condesa and Del Valle), as well as humbler sectors of the city.

But this style, linked as it was to an imagined glorious past of viceregal aristocrats and—even more tellingly—to the baroque heyday of the Catholic Church, was considered culturally inappropriate and too expensive—because of the specialized artisans required for its detailing—for official architecture, at least after the 1930s. Anyway, by the late 1940s, in the battle of architectural ideas, the modernists, diverse though they were in terms of their practice, could claim almost total victory.

On the margins of this architectural divide were a few more rebellious souls. One was the young Pedro Friedeberg, who in the late 1950s had enrolled in the architecture program at the new Iberoamerican University. Yet even though—or maybe because—his German parents lived in a house designed by Cetto in the Pedregal, Friedeberg rebelled against the restrictions of the “International Style,” subverting the assignments of his teachers, like Enrique del Moral and Enrique de la Mora (their names as similar as their buildings) by adding palm trees and *femmes fatales* to his architectural assignments. Such Art Nouveau flourishes (inspired by a couple of San Francisco beatniks who taught at the Ibero) were considered anathema even to the Enriques, who were hardly dogmatic Miesians. In the end, Friedeberg was essentially kicked out of the program for his intransigence.

At the time, especially in the United States and Europe, a new generation of architects, historians and critics had emerged—including, most famously, Robert Venturi, who was all three—who were questioning the very fact of architectural “progress.” These visionaries saw midcentury modernist buildings not so much as temples to hygiene and efficiency, but as symbols of a loss of the complexity and contradiction, of the resonance and romance, that made architecture meaningful, even fun. Mexico had few if any theoreticians of “post-modernism,” as it would eventually be called, until much later, though Cetto and Barragán, in their own ways, were trying to reinvest modern architecture with emotion and spirit. And there was also Juan O’Gorman, who by the late 1940s had emerged as an apostate of modernism, shocking the purists with his cave-like home in San Jerónimo (1948-55), covered with totems and neo-Aztec stone mosaics.

Among the few other pioneers in Mexico who were already thinking about being, somehow, post-something, was Edward James, a bad English poet and wealthy, if stingy, patron of the Surrealists. James had taken refuge from German bombardments by sailing to the New World in 1940, bypassing New York for more sun-drenched locales like Taos and Los Angeles. In L.A., in 1941, he reinitiated contact with a friend and cousin named Bridget Tichenor, an erstwhile artist who had already discovered Mexico and who probably encouraged James to travel south of the border. (On this trip he also met Aldous Huxley, whose *Beyond the Mexique Bay* of 1933 revealed such a dyspeptic and racist view of the country that he could not have been much of a booster.) Mexico, in fact, was a privileged tourist destination during WWII: warm, inexpensive, open to outsiders, free from rationing, and rather insulated from the anxiety of fighting fascism on multiple fronts.

In 1944, following the same path trod by D. H. Lawrence in the 1920s, James found his way to Cuernavaca, already an international refuge for ex-royals, ex-movie stars and ex-wives, all caught up in an endless cycle of cocktail parties and bridge games, where moneyed *gringos* of all nationalities

continued conversations begun years before in Paris or New York, though now with pre-Columbian sculptures on the coffee table and windows opening out onto manicured tropical gardens. Cuernavaca may have seemed a bit boring to James, who had collaborated with Dalí and been portrayed by Magritte, and it also may have been too insular and conservative for an aesthete interested in violating established rules, personally (i.e. sexually) as well as artistically. He did make one crucial contact, however: in the telegraph office, he met—or picked up—a handsome young man named Plutarco Gastelum, who would become a crucial friend, collaborator, and mediator in the coming years.

The following summer, as the war in the Pacific approached its final explosive conclusion, James returned to Mexico, this time with another companion, a US army sergeant just out of the service. They took the Pan-American Highway from Laredo and about a hundred kilometers before Tamazunchale, while inquiring about places to collect orchids, James apparently first heard about Xilitla. That November, James organized an expedition to go and see Xilitla for himself, now without the sergeant but joined by Plutarco Gastelum. He quickly realized that in this humid town that no one had ever heard of, tucked away in the Sierra Huasteca of San Luis Potosí, he had found his ideal *American* project. Unlike Taos or Cuernavaca or so many other places foreigners had already “discovered” and restored, Xilitla would serve as a *tabula rasa* for the creation of his very own paradisiacal Fantasyland.

James persuaded Gastelum to move to Xilitla in 1947, but only after buying up the property known as Las Pozas in 1948 and 1949 could the poet embark upon the construction of a new Eden in the jungle. This began with plants—like many British gentlemen, he cultivated orchids—and continued with the acquisition of animals, from locally available deer and monkeys to ocelots, flamingos and snakes collected in markets further and further afield. (Some of these creatures even accompanied him on trips to Mexico



Reforma ca. 1950

City, doubtless to the chagrin of fellow hotel guests.) Xilitla would be populated too, with members of the growing Gastelum family, but human residence—except, really, for that of James himself—was never much the point.

Xilitla is most famous today for the more than two hundred sculptures and architectural constructions designed by James and built by local masons along slippery paths in the forest. Yet they do not seem to have been a part of his original vision. Only after a rare snowfall destroyed many of the tropical plants in 1962 did he decide to construct a more permanent world using reinforced concrete, wooden molds, and paint—a world as far removed from functionalism as possible, fragile and dysfunctional, private rather than public, and particularly distant from the dreams of eternity that were shared by so many modernist architects.

Before taking up residence in Xilitla, James had not proved to be much of an artist or architect: if anything, on his family estate at West Dean, in Sussex, he had been more of an interior decorator and furniture designer, a Surrealist by association rather than from any serious commitment to the movement. His constructions at Xilitla have been compared to the surrounding vegetation, tied to his world travels and his ecumenical embrace of cultural forms, like Gothic tracery and Hindu capitals, and, of course, to his fertile imagination, now being recharged in this remote retreat where industrial modernity, even electricity, was essentially absent until the early 1960s (and even then, it made but cautious inroads). Although they are also the logical outcome of a Surrealist mindset entranced by fantastic architecture, from Gaudi's Sagrada Familia to the Ideal Palace of the Facteur Cheval, they more directly recall the follies and exotic pavilions that peppered the meandering paths of picturesque European gardens in the eighteenth century. In fact, many of those landscapes included self-conscious "ruins" intended to trigger sublime feelings in the wandering visitor: meditations on the fragility of civilization, on the passage of time.



Juan O'Gorman  
*The Ivory Towers*  
1945

At just the moment when international architecture magazines were gushing over the brave new world being engineered by Mario Pani & Co. at the Ciudad Universitaria, Edward James was moving in another direction. But as much as it was an anti-functional, anti-utilitarian, and anti-communitarian project in tropical garden design, Xilitla does relate conceptually to contemporary Mexican developments like the Pedregal and, to a lesser extent, the C.U., which were also situated "on the margins" of civilization. Like Xilitla, those Mexico City projects consisted of "constructions" inserted into a wild setting (albeit tamed by the jackhammer), where the rectilinear ideals of modernism coexisted with distorted and even uncanny surroundings, including weird plants and frozen lava flows that recalled nature's inherent violence and antiquity.

In visual terms, however, James's three-dimensional iconography seems to have been mainly inspired by painting. He was particularly close to several of the exiled European Surrealists who had taken up residence in Mexico City during the war, and who had remained even after it was safe to go back home. Although he might have shared Remedios Varo's delight in alchemical mysteries, James doesn't seem to have been much taken with her canvases, for though they are filled with castles and mazes, everything is all a bit too polished and crisp. Rather, the stronger parallels are to the more bizarre architectural forms in the landscapes invented by Leonora Carrington. Indeed, if we were to eliminate the mystical masked characters from the stage and introduce some rampant vegetation, the towering pavilion in Carrington's *Temple of the World* (1954), with its neo-Hindu columns and lotus-like cupola dominating a mountain landscape, might be something found at Xilitla a decade later. Carrington and James: two English expatriates who shared an aristocratic background and a desire to escape that background by inventing a fictional world.

The constructions of Xilitla also resonate with the intricate paintings of Juan O'Gorman, which have their own links to the Surrealist movement: in *The Ivory Towers* (1945), for example, glistening white towers and fountains with Ionic columns, built by unseen hands, are set into a remote mountainous landscape. An even more direct contact was Pedro Friedeberg, whom James had met in 1962, probably introduced by Carrington or Varo. (Together with Leonora, Pedro visited Xilitla just around the time James began his construction campaign.) As a young man, Friedeberg chauffeured James back and forth from Xilitla in the early 1960s. He recalls having come up with the design for the enormous concrete hands at the entrance to Las Pozas, which relate to Friedeberg's instantly-famous *Hand-Chair* (1961)—itself indebted to the anthropomorphic furniture from the 1930s that Dalí and James had created for West Dean—though an open hand in concrete had already appeared at Le Corbusier's Chandigarh. The endless cycle of inspiration and counter-inspiration, like reflections in mirrors, makes it sometimes impossible to determine actual points of origin.

At this time, Friedeberg was working on a series of pseudo-architectural plans for ornamental historicist structures unlike any other architectural proposals in Mexico of the period: the first of these was a Victorian stick-style residence for Mathias Goeritz. In 1962, around the time they met, James commissioned the young non-architect to imagine a structure for a piece of

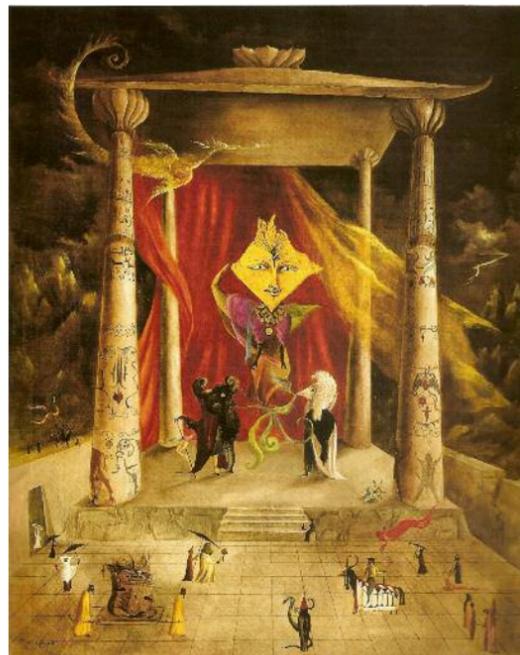
land he owned on the Colima coast. Friedeberg's *Tower of the Holy Spirit* may have actually shaped the visual language of the architectural forms at Las Pozas: at the very least, it was a product of shared conversations and ideas.

As Friedeberg tells the story, James had written a poem entitled "The House on Cape Rhododendron" that described a house with a studio with an artichoke- or lotus-shaped roof that opened to the sky, and he actually wanted to build something similar; Friedeberg designed a four-story "tower"—that would surely have toppled in the first hurricane to hit the coast—for an imaginary place called Cape Dodecahedron. In the drawing, a Renaissance-inspired *piano nobile* rests upon hollow *piloti* that have something of the same Hindu spirit as in Carrington's temple; rising above a classical colonnade-pergola, the studio of the poem is a dodecahedron of plate glass, surrounded by petals and reached by a zigzagging staircase.

Though nominally a beach residence, Friedeberg's pavilion seems more directly to reference the ongoing labors at Las Pozas. Although set on yellow sand, the house is surrounded by abbreviated hints of the tropical vegetation that now envelops the concrete structures at Xilitla, including philodendron leaves and spindly palms. At least two passages in the descriptive note, a tongue-in-cheek allusion to the ponderous instructions of a formal architect, evoke the physical site of Xilitla more than Colima (one of many of James's projects that never came to fruition). One clause insists that "a plumber will reside on the premises," surely a wink to Plutarco Gastelum, the man responsible—given James' endless distractions—for keeping alive the circulatory system of an organism as complex as Xilitla.

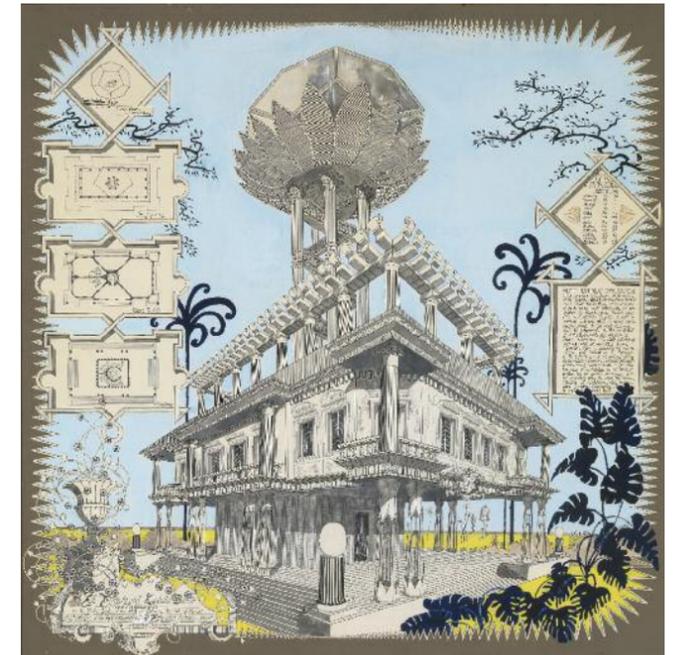
On the drawing, Friedeberg also noted that "the architect is not responsible for the fate of Doric columns." This surely is a reference to the inevitable decomposition of the cement structures at Xilitla, exposed to storms and vines, gradually cracking and eroding: a planned obsolescence that James embraced, and that a legion of subsequent historians and preservationists would lament. *The Tower of the Holy Spirit* and the marvelous buildings and sculptures of Las Pozas share the same aesthetic: a rejection of the clean and easy, of the transparent and ahistorical, of the didactic, industrial, and often anonymous "International Style." They also remind us of the rich Surrealist dialogues that once took place in Mexico City and Xilitla, and on the sinuous and treacherous road between.

NOTE. Rather than a direct critique, this text runs parallel to Melanie Smith's interpretation of Xilitla, discussed elsewhere in this book. Readers can find their own points of intersection in the historical jungle, where facts crumble like concrete columns, and speculations choke like lianas on a tree. The facts of James's life are taken largely from Margaret Hooks, *Surreal Eden: Edward James and Las Pozas* (New York: 2006) and Nicola Coleby, ed., *A Surreal Life: Edward James, 1907-1984* (London: 1998). I also relied on interviews with Pedro Friedeberg, as well as the recently published *De vacaciones por la vida: Biografía no autorizada del pintor Pedro Friedeberg* (Mexico City: 2011). The essay also benefitted from comments by a few kind readers, including Jeffrey Collins, Jennifer Josten and Kathryn O'Rourke.



Leonora Carrington  
*Temple of the World*  
1954

Pedro Friedeberg  
*The Tower of the Holy Spirit*  
[House for Edward James]  
1961









## *Thinking Monkeys*

KITTY SCOTT

If much of Mexico City-based artist Melanie Smith's recent work—as represented for example in her 2011 pavilion for the 54th Venice Biennale—has been occupied with the conjoined aesthetic and political frameworks of modernism through an exploration of the language of Russian suprematism, and in particular the radical abstraction of Kasimir Malevich, there has been another idiom haunting this project like a specter: that of surrealism. No wonder: while the forms of utopian abstraction that marked interwar European modern art impinged upon Mexican sensibilities in the years following the Second World War—most strongly in architecture—they were more than met by draw of the dreamlike antirationalism of the surrealists, for whom Mexico was as much a mythic space of death and decay as an actual nation.

Indeed Smith's interest in surrealism lies less in the involuted political and artistic debates of the movement's center in Paris in the 1920s and '30s, than a late, marginal, and thoroughly fantastical flowering in the Mexican hinterland. Edward James, a wealthy English eccentric, was living in exile when, in the years immediately after the Second World War, he purchased an old coffee plantation in Xilitla, about five hours north of Mexico City. At first he used this estate to grow orchids, but after a devastating frost in the early 1960s, he began to transform it into a sculpture garden, filling it before his death in 1984 with architectural forms drawn from plant life—both that of his beloved orchids and of the surrounding jungle—and from the ideas of the surrealist movement. Smith's film *Xilitla* (2010) is a poetic evocation of this site, and an oblique reflection on the ambiguous exoticisms entailed in James's dreamlike vision.

*Xilitla* was one of the final works seen on the visitor's itinerary through Smith's Mexican Pavilion, but it was significantly accompanied by a series of paintings related to the video project, some of which were exhibited in Venice, others not. This work across media—even media as opposed as video and painting—is not at all unusual in Smith's oeuvre; she has frequently complemented her time-based work with more contemplative two-dimensional efforts. Given the spectacular quality of the *Xilitla* video, the paintings have however been often neglected in writing on her work. This is unfortunate, not only because of their extraordinary beauty, but also because of their complex dialogue with the ideas underpinning her project as a whole.

*The Purple Tower* and *The Tower* bear perhaps the clearest relation to her filmic depiction of Las Pozas, as James called his surrealist landscape



*Selva*, 2009  
Oil and acrylic enamel on MDF  
50 x 70 cm



*Untitled*, 2010  
Oil and acrylic enamel on MDF  
100 x 80 cm

garden. In them we see some of the iconic architectural elements of that setting, the towers that rise up through jungle vegetation to form what the Englishman hoped would be a city of flowers four stories high. In the paintings these concrete towers become hazy, dreamlike forms seen through the layers of encaustic that make them up. Their surfaces are stained, like old photographs, mold reclaiming their silver emulsions; those stains are perhaps doubly evocative, both of the decay implicit in the architecture itself—the surrealists were fascinated by the image of nature reclaiming the works of humankind—and of a thoroughly contemporary wariness toward painting's seductions. The stains work, then, to mitigate our too-easy visual consumption of these canvases, they keep the eye on the surface and compel us to see them as objects and not as simple windows onto another world.

*Untitled*, a much less recognizable image, gives us some insight into Smith's working procedures and their poetic aims. Here her focus is on a virtual wall of vegetation, seen in the middle distance; what may be an architectural / sculptural form rises up from the bottom left-hand side of the canvas. There is a distinct variation in shading, from bright in the lower left-hand corner to dark in the upper right, and the dominant tonality ranges from a milky white to a dark green, although color is muted throughout. Even here, in what we might normally qualify as a landscape painting, the mood is dreamy and forms are fuzzy—and we recognize that Smith's paintings are not simply opposed to her video work, that indeed there is a distinct relation here to photography, signaled perhaps in the work's pervasive blurriness. But again, the painting has none of the slick perfection of the photograph's surface: its surface is marked by painterly scars that interrupt our desire to look into the work, to peer through its layers of encaustic at that mysterious image.

In the *Xilitla* video, mirrors had a crucially evocative role: as references of perception, as framings of the landscape and surrogates for the artist's camera, and as recollections of earlier "archaeologies" of Mexican modernity by Robert Smithson. Mirrors are absent from Smith's paintings, but perhaps it would be more accurate to say that, if these works do not represent mirrors, they themselves become that reflective surface—another form of lens with which to focus on the landscape, both natural and historical, of Mexico. This does not so much make them considerations "on" photography, as ways of insisting upon the already-pictured quality of their scenes. Smith does not claim representational priority here, she is not interested in some form of natural-historical or ethnographic documentation; rather, she plunges us into worlds that already loom large in our particular imaginings of the Mexican landscape: the jungle, the surrealist garden, and the like. Hence their particular sensibility, their hard-to-define quality of pastness, the feeling of showing us something that has already happened.



Monkey, 2011  
Oil on canvas  
40 x 40 cm



*The Purple Tower*, 2011  
Oil and acrylic enamel on MDF  
55 x 44 cm

At times the works verge on a lush abstraction. *Selva* shows us a jungle scene—"selva" means jungle in Spanish—but without the title we could just as well believe ourselves in a greenhouse or city park. All we are offered are vague delineations of flora in the foreground, green leaves crowding out toward the picture's frame, which are quickly absorbed into a greenish-yellow haze. One could read this as a sun-drenched opening in the vegetation, but really it is most declaratively nothing more than itself: thinly brushed layers of oil, scratched on the surface, that yield to a gray shadow at the right-hand edge of the painting. The jungle is so laden with connotation for us: space of danger and beauty, of savagery and sexuality, of decay and renewal. It is the heart of darkness and the site of natural purity. But in Smith's painting, it loses these associations, or at least we are encouraged to recognize them as just that—associations we impose upon a landscape that is alien, non-human, that's all.

Perhaps that is what *Monkey* is trying to tell us. Here, in a work whose economy of means reminds us of nothing more than Chinese brush painting, we find a thoughtful monkey—inhabitant of the Mexican jungle—perched on some vantage point. The setting is vague, barely described for us, but some branches suggesting treetops occupy the left half of the painting. Nothing emerges distinctly: the monkey protagonist is hardly more than some stains of brown pigment marking face, fur, and paws, while much of its body remains bare canvas. Again, color is toned down to variations on that brown, darkest in demarcating the simian, lighter for the branches, and reduced to washes in the background, tinted with blue where it is meant to indicate sky. Little suggestion of the photograph as source material remains; the human world has been left far behind, even the fantasy world of James is nowhere in evidence. Instead, in *Monkey* we are confronted with that crucial fundament of Smith's project: the conjunction of perception, dream, and jungle. Perhaps this is the nature of her preoccupation with this site—whatever the shortcomings of the surrealists' exoticizing vision, they could at least recognize that a radically strange world, a natural world conceived not as a pendant of but as a continual challenge to our own, continues to haunt the spaces of modernity.







## Ruines, miroir et maillot de bain

CORINNE DISERENS

*Il est clair que le monde est purement parodique,  
c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie  
d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante.*

GEORGES BATAILLE, *L'anus solaire*

Le film *Xilitla*<sup>1</sup> se présente à la fois comme un voyage (au-dessus de l'insondable) et comme un tournage dans les ruines de béton d'une « fantaisie » romantique et surréaliste qui s'inscrit dans le sillage d'explorations artistiques telles que celles réalisées par Robert Smithson ou encore Dan Graham et Gordon Matta-Clark autour des ruines du siècle passé et de l'histoire des jardins et pavillons. Au cœur du dispositif filmique de Melanie Smith et Rafael Ortega se trouve un large miroir, personnage central du film, mais également accessoire ou plutôt activateur d'un tournage par lequel la nature entière de la perception de l'espace (et de l'art) est donnée à examiner.

Richard Hamilton écrivait à propos du miroir dans son œuvre *Palindrome* (1974) : « As did the still life, the mirror in art traditionally served as a reminder of human vanity, a warning that life offers only an illusion of its permanence. The mirror, however, has acquired newer, more modern significance as a symbol of the ever changing, impermanent and subjective nature of perceptions. It may even be regarded as a formalist device calling attention to the metaphorical aspects of painting. Thus the canvas is like a mirror, a flat surface whose only truths are limited to those on its surfaces rather than the illusions it reflects ».<sup>2</sup>

Tourné en 35 mm, *Xilitla* explore les tensions formelles et sensorielles ainsi que les strates mémorielles qui se déploient dans un espace quasi mythique au Mexique, celui du jardin surréaliste construit entre 1962 et 1984 au milieu de la région Huasteca Potosina par l'écrivain britannique Edward James (1907-1984).<sup>3</sup> En scrutant ce qui constitue un site, ce qui altère un territoire porteur d'une histoire, Smith et Ortega questionnent la relation entre mémoire, modernité, paysage et spiritualité. Le film interroge l'idée même de paysage, élargissant son acception pour se référer, comme le décrit l'artiste sud-africain Santu Mofokeng « à des sens et à des emplois littéraux, familiers, psychologiques, philosophiques, métaphysiques et métonymiques. »<sup>4</sup>

Projeté sur un écran vertical dont la dimension varie en fonction de la hauteur de la salle d'exposition, mais qui est toujours d'une taille supérieure

1 Nom d'une ville mexicaine, près de « Las Pozas », forêt sub-tropicale emplie de piscines naturelles et chutes d'eau où Edward James réalisa sa création surréaliste.

2 Richard Hamilton, *Image and Process. Studies, Stage and Final Proofs from the Graphic Works 1952-82*. Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, 1983.

3 Né en Angleterre, riche aristocrate, collectionneur et mécène des arts et en particulier du Surréalisme, Edward James acquit la plantation de café San Luis Potosi en 1947, qu'il renomma « Las Pozas » et où il planta en large quantité des orchidées et accueillit grand nombre d'animaux exotiques. Dans les années 60 et 70 James y construisit plus de 36 sculptures en béton dans la jungle tropicale.

4 *Chasing Shadows. Santu Mofokeng, Thirty Years of Photographic Essays*, Prestel, Munich 2011 / *Chasseur d'ombres. Santu Mofokeng, trente ans d'essais photographiques*, Jeu de Paume/Prestel, Paris, 2011.

à celle du spectateur ou de la spectatrice, le film — la projection qu’il offre — modifie le regard — informé par l’horizontalité — que l’on porte habituellement sur le paysage. Le point de vue donné est celui de la caméra subjective, en train de construire l’image (par exemple, suivi en temps réel du zoom avec occurrence du doigt tournant la bague), de la cadrer puis de zoomer dans le cadre. Ainsi l’on passe d’un plan représentant le flanc et le sommet d’une montagne dans le brouillard à celui du jardin avec un pilier sculpté occupant la quasi-totalité de l’écran (l’arrière plan laissant apparaître furtivement sur le palier d’une porte l’une des rares personnes du film) puis à un gros plan sur le doigt (celui qui actionne la bague de l’objectif). Dans son texte « Red Square Impossible Pink. Frame and Affect : On the Alterations of Modernity »<sup>5</sup> José Luis Barrios rappelle que l’œuvre de Melanie Smith est définie par une certaine relecture des catégories formelles et esthétiques des mouvements des avant-gardes, cette relecture étant intimement liée à une certaine vision dilatée de la notion de modernité dans sa relation à ce que peut signifier ce concept au Mexique et à ses implications pour les explorations visuelles de l’artiste. Smith a établi une stratégie complexe de démantèlement du cadre à travers des jeux conceptuels sur la répétition et la différence, déplaçant sa production de la pratique de la peinture et la sculpture vers l’image-mouvement comme son medium matériel et potentiel à « décadrer » le cadre.

Dans un second temps, dans une végétation dense et sombre, apparaît à l’image un large miroir rectangulaire transporté en position horizontale par deux jardiniers, provoquant ainsi une surface lumineuse et aveuglante qui traverse le plan et que la caméra suit un temps. Le plan suivant, furtif, s’ouvre dans la nuit sur un fragment de ruines d’une architecture de béton complexe pour inaugurer un enchaînement de plans de la forêt et d’autres ruines en plein jour accompagnés par une voix off expliquant que toute action et tout pouvoir sont assujettis à des lois nébuleuses. Ce voyage dans ces ruines rappelle dans ses cadrages le diaporama *Hotel Palenque* (Mexique, 1969-1972) de Robert Smithson tout autant que les films et photographies des « building-cuts » de Gordon Matta-Clark<sup>6</sup>. Le film s’attarde ensuite sur un signe désignant l’écoulement du temps, en l’occurrence le tic-tac d’une horloge, puis sur un temps “culturel” matérialisé par un fragment de l’*Ursonate* de Kurt Schwitters avant de donner à voir et à entendre l’expérience spatiale de cet écoulement du temps grâce à l’enregistrement de gouttes d’eau tombant dans la profondeur d’une cavité.

Dans sa première partie, le film nous donne l’impression d’un parcours à travers un espace-temps désaffecté, puis progressivement cet espace-temps se révèle habité, par des présences, des gestes, des usages et des actions quotidiennes ou festives qui nous sont livrés par bribes et montés avec des fragments de paroles portant sur l’organisation économique et politique des sociétés. Pendant toute la durée du film, le miroir apparaît d’une manière récurrente dans l’image, soit en prenant la totalité du champ, soit en partie — se substituant ainsi totalement ou partiellement à l’objet premier de l’objectif. Barrios souligne que dans les films de Smith et Ortega, la durée du plan définit la logique du montage. Les plans quasi immobiles ou les travellings sont durée, et non pas action. Ces éléments déterminent en grande partie le déplacement des affects et significations du film, celui-ci n’étant plus une simple narration, mais le champ d’intensité temporelle

comme cadre mental esthétique où lieux et signes sont inscrits, révélant ainsi la déception de ce paysage onirique (des modernités inachevées) au milieu d’une nature exubérante, celle des « tropiques ».

En travaillant sans cesse la découpe, *Xilitla* emprunte à l’histoire du collage. Il établit également une relation soutenue entre la verticalité de l’architecture et la peinture dans son rapport à la spiritualité et à la loi — verticalité qui s’ouvre soudain sur un plan de lieu d’aisance. Comment alors, dans cette « forêt de signes », ne pas penser à l’intervention/hommage à Robert Smithson et Marcel Duchamp (ses pères spirituels) de Gordon Matta-Clark réalisé en 1971 dans le musée national des beaux-arts de Santiago du Chili (pays natal de son père, le peintre surréaliste Roberto Matta), fermé à cette époque. En effet, Matta-Clark découpa une partie du bâtiment, y plaça des miroirs à l’intérieur afin d’amener la lumière jusqu’aux toilettes, avant de retourner l’une des cuvettes.

Démantelant le regard colonial, le miroir que transporte les jardiniers de « Las Pozas » est devenu à la fois surface sur laquelle les ruines de l’inachevé conçu comme architecture surréaliste dans le projet d’Edward James sont rendues à leur état mélancolique et citation de l’usage qu’en a fait l’artiste nord-américain Robert Smithson, notamment en 1969 quand il réalisa ces *Mirror Displacements* dans la péninsule du Yucatan. Bien qu’une échelle en terme de « temps », plutôt que d’« espace » prit place, pour Smithson « le miroir proprement dit n’est pas soumis à la durée, parce que c’est une abstraction perpétuelle, toujours disponible et intemporelle. D’un autre côté, les reflets sont des événements fugaces échappant à toute forme de mesure. L’espace, c’est ce qui reste du temps, son cadavre; il a des dimensions. [...] Les miroirs prospèrent sur des incommensurables, et provoquent une incapacité. Les réflexions tombent sur les miroirs sans aucune logique, invalidant par la même toute assertion rationnelle. Il y a des limites inexprimables de l’autre côté des incidents, et on ne les saisira jamais [...] Seules, les apparences sont fécondes ; ce sont des portes ouvertes sur le primordial. Tout artiste doit son existence à de tels mirages. Les lourdes illusions de la solidité, la non-existence des choses, voilà ce que l’artiste prend pour « matériaux »<sup>7</sup>.

Dans les plans suivant, les ruines surréalistes cèdent la place au décor de théâtre et de prise de vue avec un jeu de lumières qui s’allument et s’éteignent accompagné du bruit amplifié des interrupteurs. En interstice, apparaissent de façon quasi-subliminale deux collages « à la Martha Rosler » de l’image d’une jeune femme en maillot de bain une pièce orange : une première fois sur un piédestal muséal blanc puis une seconde fois avec l’un des jardiniers à ses côtés, avant que ne remonte à l’image, comme une rengaine et un élément de décor de théâtre, le miroir dans le champ (de végétation tropicale). Et Melanie Smith et Rafael Ortega d’enchaîner sur la récurrence d’un élément d’architecture surréaliste et circulaire tournant sur lui-même, monté cette fois-ci avec le tic-tac de l’horloge avant qu’un œil-zoom ne pénètre dans la jungle et les sons de sa faune qui nous accompagnent par intermittence et de manière plus ou moins amplifiée depuis le début du film pour arriver sur un rappel du travail sur le négatif et la couleur de la pellicule dans le cinéma expérimental des années vingt et soixante-dix, puis sur la réapparition extrêmement furtive de la jeune femme en maillot de bain

5 Dans : *Melanie Smith. Red Square Impossible Pink*, Turner/Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 2011.

6 Faisant référence à l’étude majeure de Denis Hollier sur les écrits de Georges Bataille, *Against Architecture* (1974), dans laquelle il affirme que « in order to loosen the structure that is hierarchical and at the same time creates hierarchy, Bataille will introduce the play of writing. Writing in this sense would be a profoundly antiarchitectural gesture, a nonconstructive gesture, one that, on the contrary, undermines and destroys everything whose existence depends on edifying pretensions. It is question of reopening a hole, remarking a hollow, a cave once more. The very holes that works of architecture plugged up. To show—after the narcissistic erection of the maternal cathedral—a hole at its summit, at the highest point of the temple roof, the pinnacle... » , Marianne Brouwer écrit : « Matta-Clark does not undo the building, he undoes the architectural analogy that is contained in it... Words are removed from the edifice of language in a movement that works through the building as if it were carefully removing its semantic backbone. Foundations are pierced, facades are split, keystones are taken out. But the building does not crumble. Its logic is merely reversed in an act of « discreet violation » (Matta-Clark) of its sense of value, its sense of orientation. The image of the world as an architectural structure (an edifice) is robbed of its most commonplace metaphors ( « pillars of society, » « coherent structures, » « foundations of theories » ). Transgression engenders the string of metaphors that allow Matta-Clark’s work to be « read » as an anti-language, undermining and subverting the language of architecture. » . Voir: Marianne Brouwer, « Lying Bare », dans : *Gordon Matta-Clark*, commissariat de Corinne Diserens, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1993.

7 Robert Smithson, « Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan », dans *Artforum*, septembre 1968, reproduit dans *Robert Smithson. Le paysage 1960/1973*, RMN, Paris, 1994

orange posée à l'extrémité d'un élément architectural faisant office de plongeur avant d'être littéralement décollée de l'image. La couleur orange dans le travail de Mélanie Smith renvoie à l'espace urbain de Mexico City, à sa marée de biens en plastique bon marché distribués par les magasins et les étales dans la rue, ainsi qu'à un marché en passe de devenir absolu. Orange est aussi la couleur qui commercialise des sensations, sa force explosive éliminant toute connotation à un contexte et la traduction « en couleur » de l'érotisme de propagande.<sup>8</sup>

À la fin du film le miroir quitte sa fonction de réflexion de source lumineuse pour être transporté à plat dans l'une des piscines naturelles (« pozas », nom du site) et se fondre dans l'environnement aqueux avant d'être brisé sur la roche à la sortie de la piscine par les jardiniers. S'ensuit l'extrait d'un bulletin météorologique, le film se terminant sur le pouce sculpté qui avait été introduit en début de film.

Dans *Art through the Camera's Eye* (1971), Robert Smithson évoque une puissance d'égarement propre à la photographie et au cinéma tant « les appareils photo et les caméras ont quelques chose d'abominable, qui tient à leur pouvoir d'inventer de nombreux mondes. Moi-même, artiste perdu dans le désert [wilderness] de la reproduction mécanique depuis tant d'années, je ne sais par quel monde commencer. J'ai vu la photographie rendre fous certains de mes collègues. Et rien ne s'arrange si l'on se tourne vers les cultes des réalisateurs Underground. Dans la chambre noire des Archives cinématographiques, mes yeux ont cherché en vain le film parfait. Au fond des bars obscurs, j'ai débattu de certains usages mystérieux et ésotériques de la caméra et j'ai prêté l'oreille aux justifications du film structural, du film libre, du film hollywoodien, du film politique, du film d'auteur, du film cosmique, du film joyeux, du film triste, et du film ordinaire. J'ai même fait un film. Mais le désert de Cameraland s'étend »<sup>9</sup>. Pour Smithson, la précipitation entropique est au cœur du cinéma, « le simple rectangle de l'écran de cinéma contient le flux, quel que soit le nombre d'ordres différents qui y soient présentés. Mais aussitôt que l'on a figé l'ordre dans sa tête, il se dissout dans les limbes. Des jungles emmêlées, des chemins sans issue, des passages secrets, des cités perdues envahissent notre perception. Dans les films, on ne peut situer les sites, ni leur faire confiance. Tout est hors de proportion. L'échelle grandit ou rapetisse dans des proportions déconcertantes. On est baladé entre l'infiniment élevé et l'infiniment profond. On est perdu entre l'abîme intérieur et les horizons extérieurs illimités. N'importe quel film nous fait baigner dans l'incertitude ».<sup>10</sup>

Bien que le son dans Xilitla nous ramène régulièrement à la réalité du tournage et à son actualité, l'appareil filmique mis en place ne présente pas la réalité, mais plutôt la produit. Le format vertical contraire à la convention cinématographique, les variations de lumière ou plutôt de sources de lumière, d'ombre et de couleur, les reflets éblouissants et les feux d'artifice, ainsi que les réflexions sans cesse jouées par le mouvement du miroir à travers les architectures sculpturales inachevées et les enchevêtrements denses de la forêt déstabilisent le regard du spectateur. Des bouts de jungle réfléchie s'éloignent de notre perception. Chaque point de convergence va se perdre dans les profondeurs du feuillage ou dans l'alternance entre le puit de lumière de la 'cathédrale surréaliste' (la lumière directe) et la réflexion de

la lumière sur le miroir (la lumière indirecte). Ainsi le film nous décentre, les moments de défaillance de la perception produisant une intemporalité qui nous rappelle que si l'on veut être assez ingénieux pour défier le temps, c'est de miroir dont nous avons besoin.

Lucio González Reyes, un des jardiniers et rares protagonistes du film, a un strabisme. Cette perspective qui ne se concrétise pas sur un seul point et l'emphase mise sur l'œil comme élément optique<sup>11</sup> viennent déjouer ou rejouer cette fonction regardante des yeux en tant qu'énantiomorphes, tel Dan Graham dans ses performances et films super-8 de 1969/70 dont en particulier *Binocular Zoom*<sup>12</sup> et *Roll*. (reprod. *Binocular Zoom*) ou encore *Body Press* où deux 'performers' munis de caméras 16 mm se retrouvent à l'intérieur d'un cylindre entièrement recouvert de miroirs. Graham donne visibilité aux relations entre langage, conscience corporelle et activation de la conscience du spectateur, en utilisant le miroir de la perspective renaisante. Il embrasse la topologie en tant que modèle spatial pour cartographier l'expérience multidirectionnelle et intensive de l'espace, en introduisant dans son processus une affirmation de la surface du corps à travers des mouvements roulants – caméra au poing apposé sur son œil pour *Roll* et une conscience de la perspective anamorphique de son propre corps.

Comme chez Graham, suivant les chemins d'une pensée mobile qui nous invite à des déplacements plutôt qu'à des dépassements, le film de Smith et Ortega renvoie à un état déceptif d'une modernité inachevée et de ses représentations.

*Diyarbakir | Berlin*

OCTOBRE, 2011

8 Voir Cuauhtémoc Medina, « Preindustrialpost », in : « Spiral City & Other Vicarious Pleasures. Mélanie Smith », A&R Press, Mexico City, 2006 et son argumentaire à partir des collages de Mélanie Smith des années 90 tel que *Come on Baby, Light my Fire* (1995) qui identifie le produit orange avec la publicité homoérotique pris des magazines illustrés et dans lesquels la couleur devient un ingrédient de conditionnement social qui encourage la consommation.

9 Robert Smithson, *Art through the Camera's Eye*, dans : Jean-Pierre Criqui « Un trou dans la vie (Robert Smithson) », *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960/1973*, RMN, Paris, 1994

10 Robert Smithson, « A Cinematic Atopia » (1971) dans : *The Writing of Robert Smithson*, New York University Press, 1979.

11 Voir Paola Santocoy, « Xilitla », dans : *Mélanie Smith, op. cit.*

12 Pour *Binocular Zoom*, « deux caméras super-8 mm équipées de zooms identiques sont placées avec le viseur à ras de chacun de mes yeux. La mise au point des deux images est faite sur le soleil voilé par des nuages. Chacune de ces deux images correspond à la double image rétinienne transmise par l'œil gauche et l'œil droit. Les deux appareils commencent la prise de vue en même temps. Au début, les images synchronisées sont de très gros plans. Elles présentent une disparité maximale parce qu'elles coupent le soleil en deux. Les distances focales respectives des deux zooms augmentent au même rythme jusqu'à la limite supérieure. La taille des images diminue avec l'éloignement. A la projection, les films réalisés par les deux caméras sont projetés simultanément en multi-image sur le même écran. » Dan Graham, *Six Films*, Artists Space, New York, 1976.

## Alguna vez escucharé

la selva es una zona que se piensa a sí misma  
y en esa inteligencia se levanta  
como muchas raíces bien lo saben  
el misterio

El único misterio es que haya quien piense en el misterio, reveló Pessoa

misterio, misterio, ¿por qué me has abandonado?  
creo haber distinguido en la voz  
y me parecerá que así estuvo mejor

Somos un misterio para nosotros mismos intuyó Massillon  
éramos

esto me recordará aquella vez en la que alguien está a punto de sentenciar  
no sin sentir la duda  
que Teseo en realidad había matado al misterio

quien registra se busca en el inventario  
o decir  
quien registra ahonda en la invisible urgencia de inspeccionar

recordemos: existen dispositivos  
que activan/desactivan  
el misterio

caras [o rostros, como les suelen llamar]  
grisura inmensa y un automóvil paisaje [o grava infértil, café claro]  
tallos cemento  
alturas hormigón  
escaleras [o aquello que no crece y por eso hay que construir]

sonoridad/silencios exuberancia/escasez  
mecánico/espontáneo movimiento/quietud

los materiales de estas oposiciones  
en general o únicamente siempre  
nos reintegran al paraíso estrábico [los ejes de visión se desprenden del cuerpo para adherirse al entorno]

el que registra opera mecanismos  
muestra  
y oculta  
muestra  
y oculta  
¿no era éste el principio de lo escénico?  
interpretar tiene varios significados [el autor es actor]  
el espacio está desbordado en sus signos  
prendámosle fuegos (por lo demás artificiales)

el dedo  
el dedo carne  
el dedo piedra  
subraya la intermitencia [intervalos irregulares así como esas voces]

misterio significa lugar cerrado  
y bueno  
rasgar lo tan cerrado es posible  
ahora lo sabemos  
si se le abre un espejo

el espejo hace una hendidura  
profunda  
como todo reflejo o reverberación

Los espejos son el hielo que no se derrite, lo que se disuelve es lo que ahí se mira, explicó Paul Moran

si así fuera hay un espejo en el cuerpo  
cargamos un espejo  
hasta encontrar [¿se dice reflexión cuando al caer se sube?]

Como estos misterios nos rebasan, finjamos ser sus organizadores, aconsejó Cocteau

## Alguna vez escucharé

la pantalla es una zona que se inventa a sí misma  
y en ese entendimiento se levanta  
como en la conexión discernimiento  
la lectura

CARLA FAESLER

Bitácora  
de filmación

Paola Santoscoy

27.11.2009  
Viernes

Llegamos hace un par de horas a Xilitla, después de casi diez de viaje. Los tres manejamos; yo hacia el final porque las curvas me habían mareado tanto que lo necesitaba para poder seguir adelante. Antes de llegar a Jalpan, el camino fue una tortura para mí (¿cómo habrá sido este recorrido en los sesenta, cargado de equipaje y todo tipo de cosas raras?), aunque el paisaje es tan impresionante que ahora ya ni me acuerdo de las náuseas. Paramos en Cadereyta para visitar el jardín botánico de unos alemanes (apellidados Wagner) que desde los años veinte se dedicaron a cultivar cactáceas.

Mientras escribo no dejo de voltear a ver un contacto de luz en mi cabaña en el que vi una araña esconderse cuando llegué: grande, lo suficiente como para que me las arreglara con pedazos de cartón y papel, de aquí y de allá, para bloquear todas las salidas del interruptor. Estoy considerando mover mi cama de lugar al centro del cuarto, pero el cansancio empieza a pegarme y mejor será confiar en mi trampa de araña. No quise matarla, sí lo pensé, y por dudarlo se me escapó. Ahora estaría más tranquila si la hubiera aplastado. Melanie y Rafael están en otra cabaña, se llama "azul bajos"; la mía: "closet's". No encuentro el insecticida que compré ayer, tal vez si rocío el interruptor se reducirían las posibilidades de que la araña salga en la noche y camine por mi cuarto. No creo despertarme hasta mañana de cualquier modo. Salimos a las 7:30 am de la Escandón y mi maleta llega el domingo con Rodrigo. En medio de la sierra nos paramos a fotografiar un camión de redilas rojo con blanco (160 ET 110+160.232). Afuera se oyen pasos entre los grillos. Sergio el velador tiene facciones de maya, su panza es muy particular: redonda, justo se infla debajo del pecho. Usa una playera azul que dice "Maui". Eso sí, tiene más pinta de velador que el último que conocí en junio que se llamaba Lupillo, y tenía a lo mucho diecisiete años.

28.11.2009  
Sábado

Durante la noche desperté más de una vez para ir al baño y para ver el interruptor en donde sé que se encuentra la araña: nada, ni sus luces. Sonó el despertador y cuando abrí los ojos ahí estaba, ¡en la pared cerca de mi cama! Esta vez intenté atraparla con un vaso



y fue más rápida que yo. Tienes que conocer este lugar, pasar unos días aquí, pues sólo después de uno o dos días, dejas de sentirte ajeno. Y es que de noche uno no ve absolutamente nada, y hay ruidos de todo tipo. Empieza ya a oler al insecticida para moscos que puse en el baño. No hay moscos en el cuarto. Bajé a Las Pozas en cuanto me desperté y pensaba en lo que dice tu madre sobre este lugar, que es una jalada. Debería cerrar la puerta del baño ya para que el olor a insecticida no impregne todo el cuarto. Mi apuesta es que a las arañas no les guste el insecticida para moscos. Regresando a la fascinación de muchos y la indiferencia de otros tantos ante Xilitla, este lugar es, sin duda, un gusto adquirido. Entre más lo recorro más laberíntico y metonímico me parece. Todo lo que hemos platicado Melanie, Rafael y yo sobre este lugar –lo gótico, la entropía, lo ominoso, la ruina, la decadencia– todo empieza a cobrar más sentido: la estructura circular del guión en la que se unen todas estas capas de historia, sin necesariamente estar resueltas. El día pasó entre el ir y venir por el lugar, identificando los sitios para las tomas, haciendo algunas pruebas.

A mediodía entré a mi cuarto y de nuevo me encontré con la araña: esta vez la maté, titubeando un poco. Sentí alivio ya en el baño (el cuarto es bastante espacioso, cabe una cama, un baúl y un escritorio), poco después, me encontré con otra araña tres veces más grande. Era la más grande; me paralicé. Sentí un terror momentáneo e intenté calmarme y razonar pensando que soy mucho más grande que la araña mentada y que no pueden darme tanto miedo. Aquí había cocodrilos, según cuenta un maestro constructor que trabajó con James, o Don Eduardo, como también le decían. Los animales hacen todo tipo de ruidos afuera. Francamente no sé de dónde viene ese miedo a las arañas. Es brutalmente físico. A esa araña grande no la pude matar, lo intenté y no pude, así que decidí no entrar al baño y dejar la luz prendida. Ya ves que dicen que uno escribe para leerse.

29·11·2009  
Domingo

Los tres subimos temprano a la zona más alta de Las Pozas que es donde James construyó primero. Nos llevó Benjamín con machete en mano. Se hacen más o menos quince minutos. La construcción que vimos primero es de lo más europeo que hay en todo el lugar, es casi medieval. Parece una ruina debido a que la gente no sube hasta allá ni de visita, ni a hacer jardinería, se la ha ido comiendo la naturaleza. Se llama "Casa de columnas moradas". Mateo Holmes, inglés también, es el arquitecto que está a cargo de la conservación de Las Pozas. Me sorprendió saber que los cimientos de las construcciones son bastante sólidos pues dicen que ni James, ni los trabajadores sabían bien de cuestiones estructurales, por lo tanto siempre le metieron el doble o el triple de varilla y soporte a todo. En la entrada hay una columna en la que presumen haber usado 137 costales de cemento, y aún así está rellena de piedra. Hay que estar aquí para darse

cuenta que lo gótico no se encuentra únicamente presente en los elementos estilísticos, sino en la escala y en la manera en que las construcciones y la naturaleza desafían la pesadez de la arquitectura. Una de las tomas nuevas es una foto en la casa de Don Eduardo, sitio extrañísimo, donde la idea de Melanie es meter un venado. El cuarto no mide más de cuatro por cuatro metros y el piso es de madera.

Hoy conocí a Caco, el hijo de Plutarco (amante y mano derecha de James). Sólo hay un venado en Xilitla y se llama Zen. Es de Caco. Sentados en el café Caco se puso a hablar de lo importante que era el humor para James, y del doble juego que cree que hay con los símbolos (como parodia unos y como santuario personal otros). En cuanto saqué mi grabadora se le ocurrió cambiar abruptamente de tema para contarnos que ayer violaron a una mujer joven en el camino entre el pueblo y Las Pozas, y terminó la conversación diciendo: "el paraíso cobra factura de vez en cuando". Tuve ganas de pararme de la mesa, de llamarte, pero pronto nos enfrascamos los tres de nuevo en la obra. El ruido del agua funciona como silenciador. La seguridad se reforzó hoy. Sentí a las arañas achicarse.

30·11·2009  
Lunes

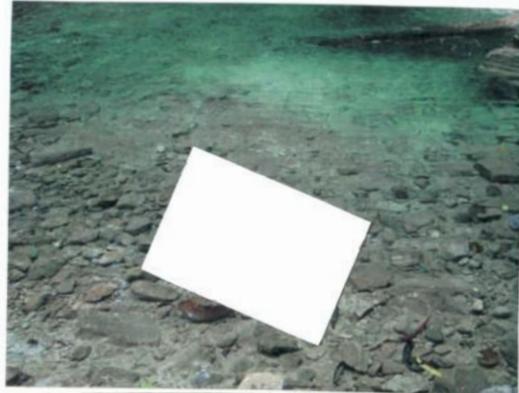
Rafael insistió varias veces en lo pesado que es el dolly y lo complicado que sería moverlo en este lugar. No estaba exagerando. Subirlo tomó más de media hora a siete personas. El esfuerzo físico que les representó era evidente. Narciso tiene más de cincuenta años, es flaquillo a morir, y ahí andaba para arriba y para abajo. La jornada de trabajo es de seis de la mañana a nueve de la noche. Hoy amaneció nublado, y todos los caminos de piedra se encontraban muy resbalosos, como si sudaran. "Eso quiere decir que va a llover", nos dijeron, y dicho y hecho, hacia la tarde empezó a llover y no ha parado. Primer día de rodaje y logramos más de la mitad de lo planeado. Dos tomas muy buenas, una de ellas fantástica: tres círculos en tres pisos con la cámara girando 360°, cosa que en el formato vertical se ve muy bien pues los tres círculos salen y entran de cuadro ligeramente dando un efecto de espiral. La cámara de cine me hipnotizó todo el día; es un modelo de la segunda guerra mundial que no me acuerdo cómo se llama. La primera toma fue muy emocionante: Matta-Clark con espejo. Es una toma extraña, pero encierra mucho del ánimo de la película: las resonancias formales, conversaciones casi rítmicas con imágenes ya existentes que aparecen a lo largo del guión (Flavin, Smithson).

01·11·2009  
Martes

Durante dieciséis horas y desde las seis de la mañana, estuvimos de pie. La prueba con los fuegos artificiales no salió bien, el que los trajo no era cohetero y las candelas estaban hechas en China. De plano no funcionó, pero al menos hubo un momento



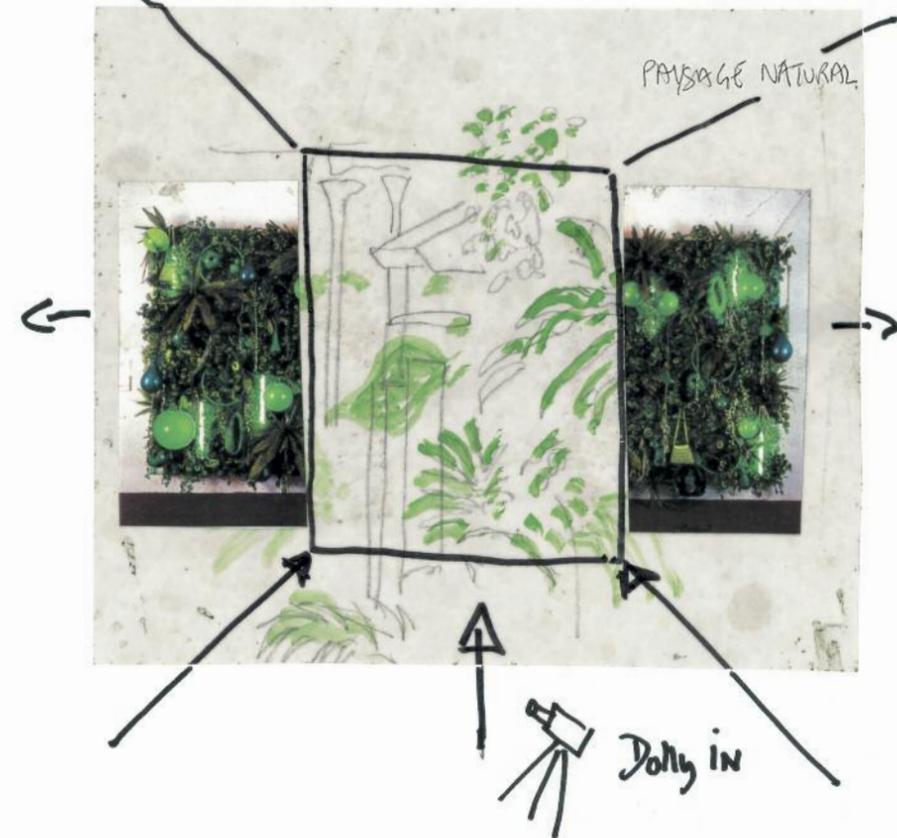
FIGURE 3.34 (see PLATE 7)  
Robert Smithson, *Seventh Mirror Displacement*, 1969.



1º poza - las Pozas.

Floating mirror - y en varias partes del jardín.  
Hevada con camera enseñando reflejo del lugar.

SET DENTRO DE UN SET  
SET 'SINTETICO' CUBRE. SET NATURAL. SE PARTA EN DOS. DOLLY IN CON CAMERA.



catártico con los estruendos que nos movió el piso a más de uno. La idea es repetirlo el viernes. Llegamos a quince tomas (tres rollos de 400 pies terminados, tenemos doce en total y unos extras). El clima estuvo jugando con nosotros pues nos tuvo corriendo y cazando tomas: el día pasó de la neblina cerrada, al sol, a la lluvia y de nuevo a despejarse. El sábado hay una toma en la parte más alta del terreno, y es con *dolly*. También habrá otra en Las Pozas con el espejo. No dejamos de bromear diciendo que es el *Fitzcarraldo* del proyecto. Esperemos que esté tranquilo y se logre, pero no cabe duda que filmar aquí tiene un alto grado de dificultad. La planta de hojas grandes que hay por todas partes y que tiene un lado morado y uno verde, se llama papatla. Me gustaría mucho llevarme una para que crezca tanto que nos dé sombra. Una de las cosas de las que hemos estado hablando es la posibilidad de usar música de órgano en la película. ¿Qué opinas?

02.11.2009  
Miércoles

Todos aquí hablan de Tamtoc, las ruinas arqueológicas que están cerca de Tamuín. Según cuentan encontraron ahí una figura de mujer con cuerpo de Venus, y varias imágenes de falos muy grandes. Dicen también que el tallado de la piedra es muy distinto al de otras zonas arqueológicas. Hoy es luna llena. Uno de los jardineros, Lucio, apareció en una toma, sentado en el cuarto que era de Don Eduardo. Es un tipo tímido y muy simpático, tiene estrabismo: algo que a Robert Smithson le interesó mucho cuando visitó Yucatán, y que Melanie quiere introducir también en la película: una otra forma de ver. Lucio fue quien me contó que las plantas que hay aquí no son nativas de la zona, que las trajo el señor Don Eduardo, "llegaban camiones y camiones" dijo. La humedad parece ser más cada día. Aquí seguramente se duerme mejor acompañado. Paralelo a documentar las acciones con mi cámara, he tomado algunos videos cortos para mí, retomando aquella serie de paisajes emocionales que perdí con mi disco duro anterior. La última toma de hoy fue iluminar una estructura y sus alrededores, y en el centro de un espacio blanco neutro: una joven en traje de baño naranja, Gisela, con Narciso.

Las luces hacían ver la estructura como un esqueleto; luz como respiración. Extrañamente, aquí sí tengo sentido de orientación. No creo haberme equivocado aún en dirigir a alguien hacia alguna estructura y el lugar es laberíntico a morir, lo que son las cosas.

03.11.2009  
Jueves

Llueve fuerte y hay neblina. El staff sube y baja preparando una toma, y las luces que cargan podrían ser truenos. Puedo seguir escribiendo pues mi computadora está resguardada bajo un techo del palacio de bambú ("mambú" dice Sergio), que es donde haremos la toma con las luces neón. Estos tubos no tienen zumbido, como los de Flavin que hay en Houston, supongo que habrá que grabar ese audio

después. El espejo está cobrando un lugar central. Hoy cuatro jardineros movieron uno de 240 x 120 centímetros para unas tomas. Ellos cuatro, Lucio y seis más que nos están ayudando a mover el equipo y trabajando en filmación, suman once. Todos son de Xilitla: Narciso, Daniel, Alfredo, Hilario, Bernabé, Felipe, Ángel, Magdaleno, Benjamín y Andrés. La gente aquí gana muy poco; se vive con poco también. En la carretera les pregunté a Melanie y a Rafael si han visto el documental de Raymundo Gleyzer que nosotros vimos en el 22, y no. Salió al tema justo porque veníamos hablando de lo devastadas que están las economías locales en todo el país. Todos son muy amables aquí, y todos están dispuestos a trabajar. Daniel es fotógrafo y se le pega a Rodrigo lo más que puede. No hay espacio para la duda a la hora del rodaje. La "toma surrealista" de la película fue hoy en una estructura a la que llaman ballena, o avión. Es tal vez la que más personalidad tiene, pues sí parece un bicho grande. Ahora que lo pienso, hoy, al mover el espejo, hubo otro momento de estirpe Dada-surrealista: los cuerpos de los trabajadores desaparecieron detrás del espejo y dos de sus sombreros parecían flotar en el lugar. ¿Te acuerdas de la película en blanco y negro que vimos en París de cuatro sombreros que flotan, desayunan, persiguen algo? Creo que es Man Ray o Hans Richter, pero no estoy segura. El venado no se dejó fotografiar, corrió y corrió. Pues sí. Mañana viene una cabra.

04.11.2009  
Viernes

El día terminó con un despliegue de pirotecnia en el cinematógrafo, o escalera al cielo; treinta candelas y cuatro bombas que se tardaron casi cuatro minutos en reventar. Ahora sí coheteros profesionales. El cielo cambió de color azul oscuro a rojo, y la euforia nos contagió a todos. El día había sido negro, la lluvia casi arruina las tomas del día, y la cámara había dejado de funcionar. La idea de los cohetes me tenía emocionada porque me gustan los cohetes ¿qué de los cohetes me gusta?, debo decir que desde el principio fui un poco escéptica con respecto al resultado visual, al cómo se vería aquello en cuadro, me daba miedo que pareciera un momento Fantasía. Lo interesante creo, es saber que algo siempre queda fuera de cuadro. Desayunamos zacahuil, un platillo especial de la Huasteca: es un tamal gigante para treinta personas con piezas completas de pollo adentro, salsa y maíz grueso. Hubo muchos tiempos muertos, con un clima del carajo y sin movilidad, sólo la proyección, la idea de lo que tenía que pasar más tarde, y la circularidad de pensamientos. Durante la cena, Zaira nos dijo que el día que Edward James nació en West Dean, hubo cohetes para celebrar.

05.11.2009  
Sábado

El reflejo del espejo es cegador. Al grado que si uno ve fijamente el reflejo, pierde momentáneamente el sentido de ubicación.

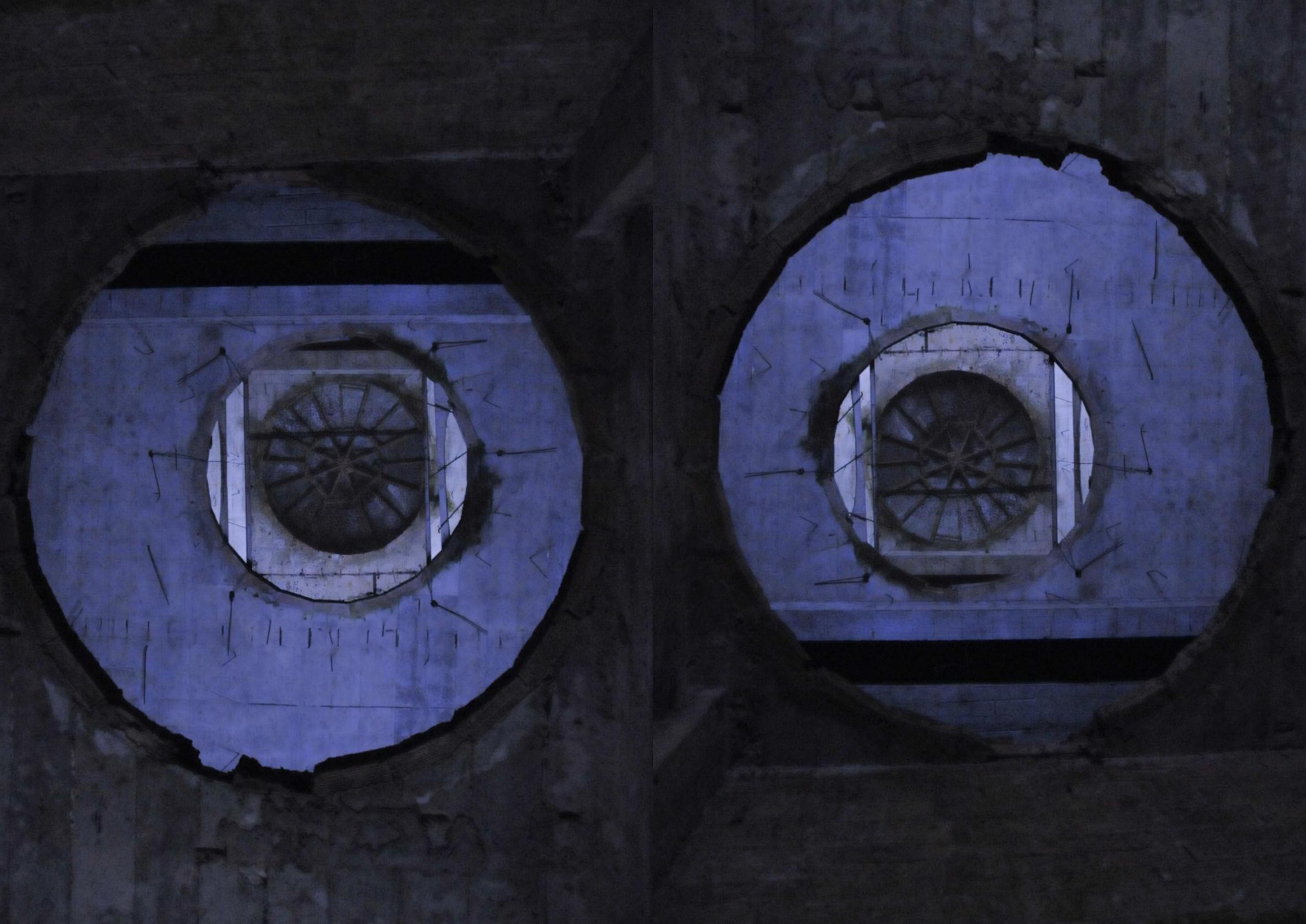
¿A cuántos kilómetros está Xilitla de la ciudad de México, y de West Dean? Aunque no es tanto la distancia geográfica la que importa, según dice Rafael, sino la metafórica. Concuerto. El clima no mejoró y hoy está planeado que los jardineros se metan a las pozas con el espejo. Cuando habla de sus "Desplazamientos de espejos" en Yucatán, Smithson dice: "El espejo en sí mismo no es sujeto de la duración, ya que es una abstracción en desarrollo, intemporal y siempre disponible. Los reflejos, por otro lado, son casos efímeros que eluden las medidas". Tomé el tiempo que nos tomó a todos llegar a la Era (el punto más alto en el que filmamos) y fue poco más de media hora. Aquí el tiempo no refleja ni el esfuerzo, ni la travesía. Allá arriba es el único lugar en el que el sonido de la cascada se pierde, y es un alivio. Mila y Oli han estado presentes en pocas tomas, ésta es una. Su interés se dispersa por el lugar jugando, y el de sus padres se enfoca en otro espacio. Sin embargo aquí están, los cuatro, sin dejar sus mundos. Gustavo, el sonidista, se ha encargado de grabar las voces de los trabajadores en distintos momentos. Improvisamos una entrevista con Ángel para ver si algo salía. Uno de los momentos más bellos fue una toma no planeada de Narciso cruzando de espaldas el puente de Flor de Lys con luz neón. Hoy ya se me confunde el orden de las escenas. A medio día el espejo tronó en mil pedazos dentro del agua. "Las palabras suprimen los reflejos".

...Y por la noche: el neón suspendido a 45 grados en la oscuridad.

06·11·2009  
Domingo

Empacamos y yo regresé con Rodrigo por carretera. Esta vez no hubo mareo, tampoco música. Sólo paisaje y sonoridad en compañía. Mejor. Poco a poco, la ciudad otra vez.







## *Guión en construcción*

MELANIE SMITH  
y PAOLA SANTOSCOY

I'm thinking (at this point) that we should work from a list of shots, that may be flexible in terms of their position in the film if they have no specific order, because my feeling right now is that the order should come from the narrative or accompanying sound, not from the images themselves. I think that what could make the film have a surreal tone is the disconnection from one shot to another, and a basic list of shots could build up a base around which we could construct a narrative.

According to a 19th-century correspondent in the London journal *Notes and Queries*:

*There can be no doubt that the term 'Gothic' as applied to pointed styles of ecclesiastical architecture was used at first contemptuously, and in derision, by those who were ambitious to imitate and revive the Grecian orders of architecture, after the revival of classical literature. Authorities such as Christopher Wren lent their aid in deprecating the old medieval style, which they termed Gothic, as synonymous with every thing that was barbarous and rude.*

1. Matta-Clark. Dolly shot from inside the house going towards the outside through the circle towards the green. Should the camera come back?
2. Dan Flavin. Here I don't have a specific shot in mind, probably somewhere between structure and green. I think that the idea of his sculpture as a monument to entropy (in the time sense) could be interesting - thinking that a fluorescent tube could be placed among structures... Somewhere. Night time shot - or sunset. Antithesis of the natural monument.

Me gusta esta referencia a Flavin, pues la idea de colocar un tubo fluorescente en el lugar genera un contraste muy interesante con las estructuras 'orgánicas' de James. Además el tubo fluorescente para mí es de interior y tenerlo en exterior puede resultar muy sugerente. La idea de monumentalidad de la que habla Smithson, que imagino es en lo que estás pensando:

"Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future.

Flavin makes 'instant monuments'. The instant makes Flavin's work a part of time rather than space."

Esto abre preguntas sobre la 'monumentalidad' de un sitio como Xilitla, sobre el lugar en el que reside esa monumentalidad, si es que la hay en el mismo sentido.

3. *Moldes* [casts]. A take with the *moldes* that are lying in the garden. Here I could imagine double exposures. I think the important thing with this shot is to emphasize Process - *o el hueco de lo que fue* [or the absence of what was there]. Early morning. Sunrise. Bluish light.
4. Sky reflection - night time. Smithson. No more ideas yet as to where? Night time or bleached out..
5. *Casa de 3 pisos que pueden ser 5* [House with 3 floors that could be 5]. Downward or upward dolly shot. Camera moves through 3 layers of house. Day shot.
6. Gothic reference. Shot of gothic arcs. Phantom figures appear or pass by. Night time. White gothic flowers in the three floors house, could be good examples as well.

"And even today, the site exudes man-hours, the buildings still deeply charged with an activity, a task, potentially capable of humanising and transforming a world resigned to its focus on economy, efficiency and rationality"

La otra presencia son los animales... Trabajadores y animales. En algún momento mencionaste un caballo, ¿cierto? No sugiero que tengan que aparecer literalmente animales y trabajadores, pero sí me resulta interesante que tanto los animales como los trabajadores, sean hoy ausencias importantes en el lugar.

7. Aeroplane. Crane shot from above that descends on the crashed plane. Light bleached out. Idea of catastrophe. Do you remember Ebed's explanation of this plane and why James put it?
8. Tap and dripping water. Dusk. James and hygiene obsession.
9. Minimalist surface over foreground. (Parres type scenario.) Working with layers. A green fluorescent acrylic surface is swept to one side of the camera as the camera moves into the background.
10. Several shots where figures of phantoms pass by in the night light. Possible places could be: Near waterfall (where there is a fallen structure). The arc where we filmed the night we did the test. Pathways. steps.

In most of these ideas the garden functions as a kind of backdrop to the main plot (or series of ideas), which I think is the route we should take.

Textura. La referencia es la pintura. Textura antigua, desgastada, por eso habrá mucha sobre exposición y súper imposición de imagen (Manos en el boceto).

1. Conexión con Man Ray, cortometrajes surrealistas, el boceto que te mandé con los círculos que se van abriendo representa la manera en que, con un diafragma manual, él abría y cerraba escenas en sus filmaciones.
2. Importante. Paisaje artificial que abre a paisaje natural, tal como un boceto *Green Lush*. Aquí la descripción de un set que abre es esencial. *Layering in painting*.
3. Smithson. Posible uso de un espejo, referencia a *Mirror Displacements*. Un personaje que anda por Las Pozas con un espejo grande. Espectador ve reflejo, posible vista de la cámara (conexión con Parres).

4. Nighttime scenes: darkness and lushness.  
Spinning around in my head. Nothing really sticks, but I am looking for the title:

*Decadence and decline* (maybe with some words "in parentheses")

*Swans that Reflect Elephants*

*Cascarón* [Shell] (Something could be elaborated around this word)

I'll keep thinking. Something around the first title, any suggestion?

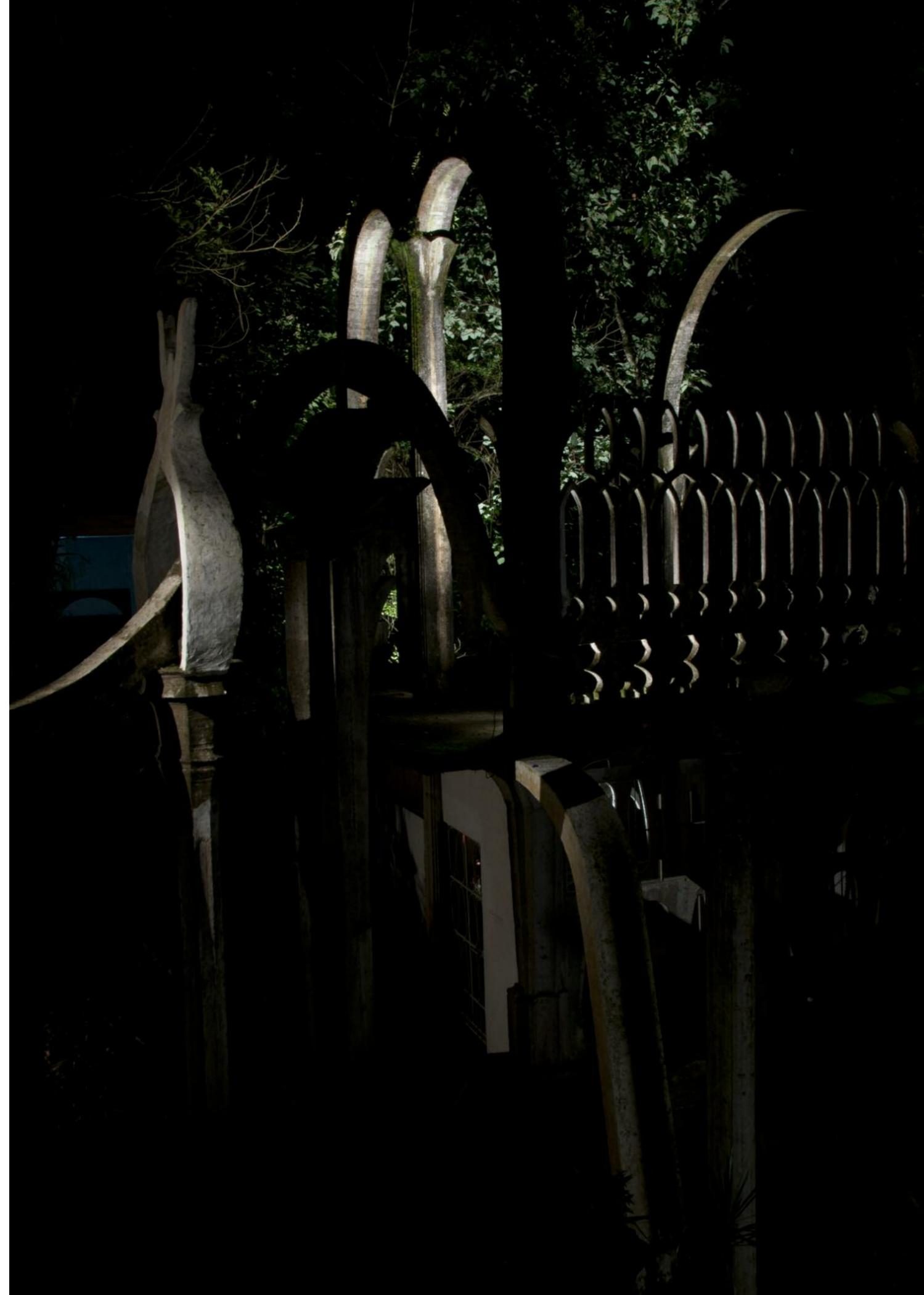
I was reading Irene Herner's thesis. Interesting relationship between the decline of Venice (water rising) and the garden (plants overtaking). In this sense decadence and decline fits in. But I think it is worth mentioning the pertinence of this project in Europe and Venice. Just to fill you in, Edward James was a fan of Abbot Kinney (rich eccentric) who initiated the construction of Venice of America (in Santa Monica, L.A.)

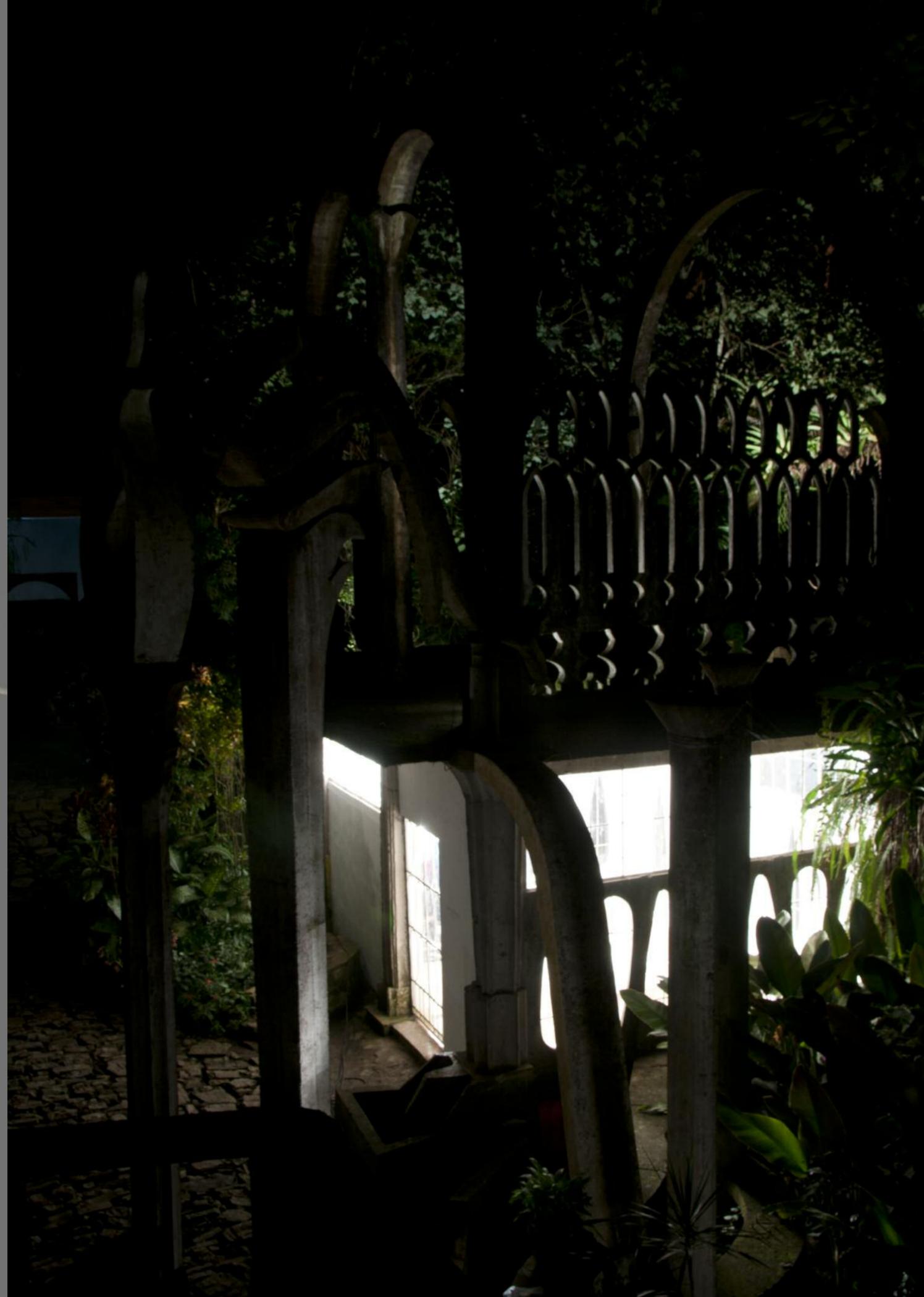
#### *Incidents / sequences of decline*

Sí, "declive" es mejor pues tiene una referencia a terreno, a lugar.

Hoy, leyendo el texto de Olivier en el catálogo de Francis *A Story of Deception* (Patagonia), me encontré con esto:

Reproducción prohibida. En 1937, el pintor belga René Magritte retrató en dos ocasiones a su amigo, el mecenas, coleccionista y pintor aficionado inglés Sir Edward James, el mismo que, años más tarde, elevaría en Xilitla, en las montañas de la Huasteca potosina, al noroeste de México, una fantasía arquitectónica (o un espejismo de hormigón) que buscaba invalidar, en una perspectiva deliberadamente surrealista, los usos funcionalistas y modernos del cemento tal y como fueron concebidos por Le Corbusier o los integrantes de la Bauhaus. James aparece dos veces, vestido con un austero traje marrón, en el cuadro: una primera, de espaldas al pintor; una segunda, reflejada en un espejo, también de espaldas. La pintura, que se encuentra en el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam, se llama *La Reproduction interdite*.







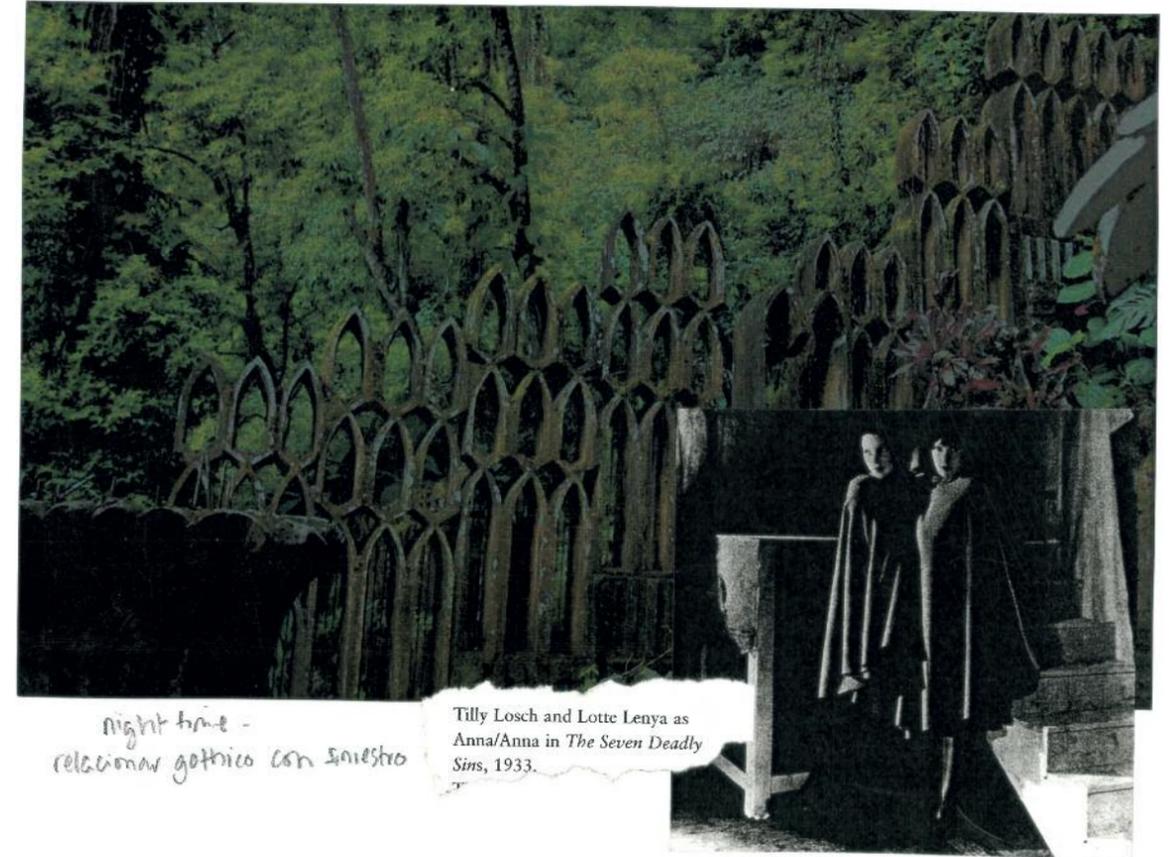
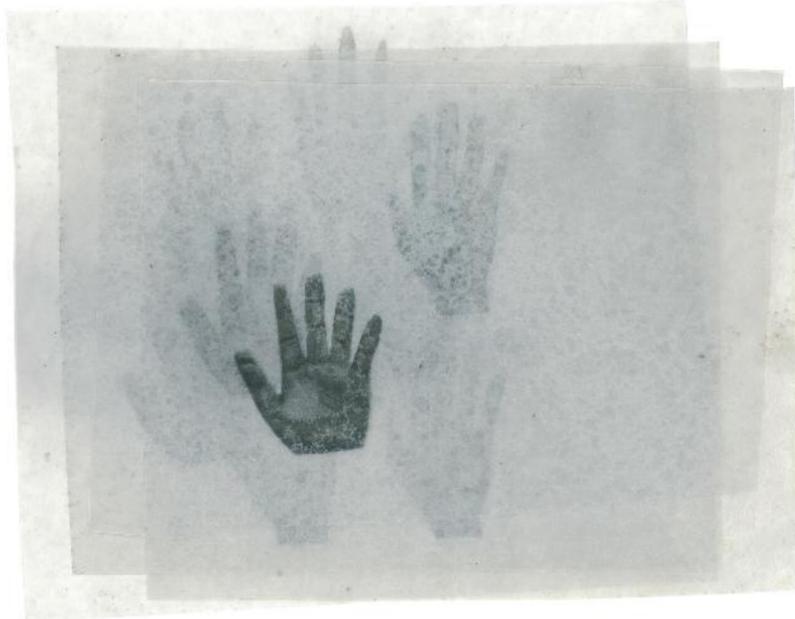
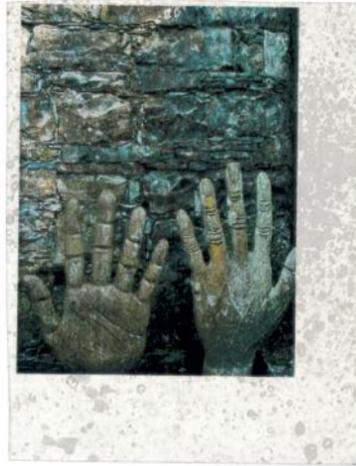
Aquí te mando el artículo de Cardoza (en español y la traducción al inglés). Como te comenté, es algo que me parece interesante en relación con el auge del surrealismo en México. El texto está escrito en 1936, justo antes de la visita de Breton y tanto la noción de exilio, como la construcción de México como símbolo, están muy presentes en estas líneas (pp. 60-61).

I found it really hard to swallow, so in English it seemed a little less "overly poetic", but yes, Mexico was at that moment this idealized, undiscovered alternative to Europe. For what Mexico is: superior to the exalted image. It seems inconceivable now. I think that one of the things that have to be dealt with in this project: this utopian vision, which has to be challenged.

So, as I began to say yesterday, one of my doubts in the film is, do we portray Xilitla as this isolated disconnected place without an outside or would it be more interesting to incorporate some kind of conversation in the journey from one site (D.F.) to Xilitla in the car? I'm thinking of the Smithsonian sense of Non - Site and Site (translation of one place to another). It could be quite interesting to have some kind of documentation and conversation of or from the journey. I mean, expectations that you take to the place and what comes happens after the experience. I have been thinking about where your role as writer or narrator could come in, and for some reason I cannot imagine a narrative being heard on top of the images that the viewer might see within the garden.

Also Rafa and I have been thinking about the idea of illusion. I think this came from the idea of alchemy/surrealism, and that it could be interesting to film the garden always through the reflection of a mirror or glass, so you never really are seeing the "real" thing, always an illusion or reflection (going back also to Smithsonian's mirror displacements). I think the idea of filming at dusk, night, is becoming clearer. The idea of faded imagery, distant figures, darkness and non-clarity... all these tie quite well with the faded idea of the utopian space. Also I think the layering in imagery has to go back to the original idea of the pictorial space, and work with double exposures, almost like layering in a painting. I think in my case it's important to keep going back to painting, it is the origin of all this. Anyway in these few days I'll be working on fixing down more definite shots. Let me know what your thoughts are.

Extraer objeto del fondo  
 Superposición de elementos  
 relacionados o no relacionados  
 usando sobre exposición  
 capas como pinturas  
 con y sin fondos



night time -  
 relacionar gothico con siniestro

Tilly Losch and Lotte Lenya as  
 Anna/Anna in *The Seven Deadly  
 Sins*, 1933.

6 pasos  
 hacia  
 lo impredecible  
 Reversare  
 proceso.



← Color reversal  
 o blanco y  
 negro al  
 reverse.

La aparición  
 de una figura  
 compartiendo  
 capa

**El poeta francés André Breton me escribe pidiéndome una vista panorámica del arte entre nosotros y me dice de su inminente viaje a México y de su amor a esta tierra. Olvidemos los nombres, amigos europeos. Permitidme deciros algo del perfil sin sombra de México.**

No me acostumbro a México; nunca establece una rutina en mí. Todo es imprevisto y nuevo y permeable como el cielo. Su orden es renovado cada día y siempre con algo inaudito. Con el agua del río de Heráclito por encima de los hombres, no soy el mismo nunca. No soy el mismo nunca, aunque quisiese serlo: me arrastra el impulso, los panoramas disueltos, y el río navega sobre playas móviles a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antigua.

Y sin embargo que telúrica sensación de tierra firme. ¡Que piramidal aplomo, que sustentación admirable. Somos pasajeros y adioses a un tiempo, riberas vertiginosas y corrientes siempre sin sueño. Todo nuevo y diferente, precisamente por nuestro arraigo. El pie pisa la tierra, se olvida de ella cuando quiere, y pequeñas alas metálicas, invisibles como llamas de agua, surgen en los talones invulnerables. Siento en las entrañas la vida pasada de México como a veces siento mis entrañas sobre la piedra de sacrificios.

Lo maravilloso es tejido con la misma materia que los días, los segundos y los siglos de México. Su misteriosa sustancia forma lodos con el traajín de nuestros zapatos. La mano está en la garra del árbol derribado que aprieta trozos de roca. ¡Cuántas mañanas no he sentido encontrarme muy lejos de la tierra firme y he gozado con nostalgia de ahogado, los remotos litorales que están al alcance de mi mano! Y es que México nos sobrepasa terriblemente dolorosamente infinitamente. Se experimenta aun sin conocerla, su turbadora presencia en el espacio. Se le adivina por el fervor que enciende por la imantación que crea en el aire la imagen que de México nos forjamos por lo que México es: superior a la exaltada imagen.

He aquí la tragedia del artista de México. Esta presencia acelerada, intensa, generadora de amor, buena conducta del amor y de la poesía, destruye todas nuestras tentativas. Su más leve movimiento causa catástrofes inconscientes en nuestras construcciones. Su realidad, tan real y verdadera nunca aparece suficientemente concreta. Lo que he escrito sobre México no es sino una lamentación. ¿Qué puedo deciros, André Breton y amigos? Os respondo con palabras del Conde; "Venid a ver vosotros mismos, si no queréis creerme". Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. Nuestra poesía moderna, nuestra pintura, nuestras otras artes, son todavía un testimonio hermoso de la superioridad del medio. La supremacía de nuestra realidad indígena, es tan avasalladora y orgullosamente indecente que nos ofrece hasta una nueva muerte, distinta de las otras muertes. México tiene su muerte como tiene su vida diferente de las otras vidas. Si en otras regiones el arte se origina por terror a la muerte o como ritmo natural de vida, como nuestra respiración o nuestro impulso, en México la supremacía del medio lo engendra. Por ello hasta ahora carece de otro lenguaje que no sea el de su propia muerte, es de su lenta agonía sin término, el de su nueva insupportable y dulce muerte que le da la impar muerte de México. No hacemos sino morirnos sino sacrificarnos ante una impassividad y un frenesí que nos domina, que se olvida de nosotros en el instante mismo que nos quema sin huella de humo, de ceniza... Vertiginoso con quietud de su movimiento dormido arrullado por su misma celeridad con blanca apariencia tranquila de rojo blanco fuego, así está México como un ídolo de radio y materias maravillosas ensangrentando y en llamas, desarrollando perpetuamente en un gemido. ¿Qué recuerdo de su arte contemporáneo? La fuerza imaginativa y creadora, la potencia expresiva de nuestras artes precortesianas, nos dan aún la imagen más exacta, perfecta y acabada. El Museo Nacional no es sino un poco de toda esa limadura de prodigios de que está formado el subsuelo de México, el subsuelo de nuestra familiar mitología cotidiana. Desarraigados esos ídolos de sus templos y paisajes, mutilados por las picas, en un tiempo que les toma opacos y les pone pátina de necedad, para algunos cuantos guardan aún el inenarrable dominio que le es propio e irrenunciable: establecen imperialmente su propio tiempo, su espacio. Y nos pulverizan.

México es poéticamente como un inmenso parque tecnológico con sus dioses sueltos, con sus fuerzas sueltas, siempre aclimatados y alertas. Las nubes se posan sobre los cerros y las plazas sobre los techos y las manos sobre los párpados y el fondo de los lagos. Y los ídolos y todos los generadores de amor y poesía saltan a su cielo. En ninguna parte tales expresiones pierden su dominio, su nobleza esbelta. Recuerdo dioses de otras tierras cautivos en museos europeos desaclimatados y en derrota con pasividad de animales con entrañas de serrín o de paja o acaso con vida humillada y vencida de animales degenerados en parques zoológicos...

Sería necesario, André Breton y amigos que os enviase un poco de México mismo comprimido en una de esas piedras precortesianas en uno de esos cielos petrificados. Aerolitos de una tierra inaudita, de una tierra de sueño. Así sentirías, amigos de Europa, algo de la formidable fuerza catalítica, algo de su gravitación particular y de su perenne generación de amor. Por el fervor vuestro por vuestra necesidad de pureza absoluta, por vuestra desesperación todas estas calcinadas florestas de símbolos reverdecen con nuevos frutos dulcemente fisiológicos.

Nuestros árboles circulatorios, nuestros árboles nerviosos son prolongación de esa fisiología incandescente. Ese mundo siempre insepulto jamás olvidado y desaparecido invisible como el presente y que da satisfacción al tacto, al diente y a la uña tiene fisiología y suda nuestro sudor, orina, llora y escupe sangre. En las ventanas de las piedras del aire de la gran medusa desnuda sin sombra de nuestra sensibilidad primitiva se genera la misma sangre que engendra el prodigio perpetuo que nunca forma sedimento y nunca cansa a los ojos asombrados perpetuamente.

Pocos hombres han sentido algo de ese fervor de esta pasión de esta locura. Aquí lo primero que se me ocurre es cerrar el paracaídas. D.H. Lawrence es uno de esos contados europeos que logró sentir esa levadura, esa pólvora. En uno de sus libros en que

encontramos sus más grandes cualidades y sus más grandes defectos en un folletín lírico, hermoso e insupportable, en su Serpiente emplumada expresa algo de esta vida mítica y positiva, exacta y verdadera. Desde las riberas flotantes en que por México corre el río de Heráclito y otros ríos sin nombre, hemos visto pasar *El barco ebrio*. Sobre él han venido los primeros descubridores de México. Pienso en Rimbaud y en los cantos maldoronianos que tanto se parecen a los delirios esculpidos por nuestros primitivos.

Odio lo que no es preciso y claro; lo antipoético. He necesitado de las matemáticas severas del idioma para bosquejar a México apresuradamente. Lo he pensado sobre las alas de las mariposas. Por esa pasión de exactitud, por esa necesidad de lo concreto, se me tiene por surrealista en México. Llegué a esa necesidad y a esa pasión por mi concepto de poesía por el sufrimiento y desesperación ante la tragedia del artista en México: un árbol podado soñando con las flores de sus ramas.

Hablemos de arte irracional e irreflexivo automático y onírico que no es sino pasión de exactitud, de justeza, de nitidez y de todo lo concreto. Amor de la realidad. Realismo y realidad son algo completamente diferente. Formé mi vocación estudiando *La introducción al método*. Descartes es uno de los grandes precursores de la poesía contemporánea. Otro día buscaremos amigos entre los filósofos materialistas de Grecia.

Esto y mucho más quería deciros amigos acerca de México yo que soy el más extranjero de los mexicanos, el más mexicano de los extranjeros. Mejor os lo dirá André Breton a su regreso en ese libro que en México escribía sobre sí mismo para mejor hablar de México: en ese libro en que nos hablará de México para darnos a conocer mejor al gran poeta que es André Breton.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN (1904-1992) Poeta y escritor guatemalteco. Residió en México desde 1952. Publicó poesía y textos de crítica de arte.

Even though the actor does not take a narrative position or hold in the sequence of events, I think there should be some presence of a person. I like the bikini still and the two-headed cloak figure. I think this because again, I'm coming back to the idea that there should be some kind of spoken narrative, even if these "narratives" or words are spoken in "off". I mean that the narrative could be spoken when there is no image on the screen, only black or sun bleached or white. I think there has to be something that holds the film together other than just pure beauty, or images, otherwise it could become quite banal. It doesn't mean that the narrative should be continuous or make sense. This could be from Leonora's voice (did I tell you that she said she felt too bad to see me the other day?) My feeling is that this dismantling could come from several areas:

Memory

Ruins and primitivism - or the Ruin as entropy.  
Flattening down. Reductionism

Questions and unansweredness

Utopian failure - text of dystopia

Contemporary Gothic (revival) - music, sound, or its insertion  
in this moment of time. The non - place of the gothic,  
the dark side etc. This period as being a period of fear.

In terms of image I feel like I'm getting close to how I imagine the general feel. But I realised today that I need to work more on the text. There're a lot of concepts floating around, but nothing definite, and I think I need some definite "words" now!

Another idea I had is that some of these ideas could be spoken of in an off camera moment that is filmed. (Here I'm thinking of Covadonga), where the "off" moments of rehearsal will be the "good" moments. I could be talking to the actress, and explaining the feel of how the film should be, and when the camera rolls there is no action, only an empty, dark set.

My house grows like the chamber  
after a storm opens a larger room  
from my intenser childhood's sleeping  
where curled, my head to chest, I tell  
of the first seed to ... fly to  
and sometimes ... end of night

The shadows of the leaves on the  
have with the evening shadows low  
and now my house by streams of  
about is washed, so that the pink  
shines her roofs as though  
think my house's heart









## Las cajas de cristal requieren limpieza constante

JAMES OLES

En la ciudad de México de finales de los años cuarenta —una metrópolis ya marcada por las políticas desarrollistas del PRI bajo la presidencia de Miguel Alemán y financiada por las deslumbrantes fortunas del *boom* económico de la posguerra—, a lo largo y ancho del paisaje urbano, comenzó a aparecer un nuevo estilo arquitectónico, supuestamente limpio de toda referencia histórica y anunciando un futuro utópico. Durante los dos decenios siguientes, edificios de oficinas, hoteles y los primeros condominios de la ciudad abiertamente modernos surgieron a lo largo de la Avenida de la Reforma; grandes bloques de vivienda para los burócratas del gobierno transformaron los viejos barrios obreros al norte y al sur del antiguo centro colonial; y las modernas residencias se establecieron sobre los flujos de lava en un elegante suburbio promovido por Luis Barragán: Los Jardines del Pedregal de San Ángel. El “estilo internacional” había hecho su arribo a la Ciudad de los Palacios.

Había antecedentes, desde luego. A finales de los años veinte y principios de los treinta, unas pocas construcciones de vanguardia, algunas inspiradas directamente por Le Corbusier, brotaron aquí y allá, como un frágil archipiélago en un vasto océano. Entre éstas se encontraban las diminutas casas-estudio para la elite intelectual de México y varias escuelas primarias de subvención federal, todas diseñadas por Juan O’Gorman; el olvidado Zollinger Dúplex (1929) en la Colonia del Valle, de los arquitectos suizos Paul Artaria y Hans Schmidt; los hospitales racionalistas de José Villagrán y los achaparrados edificios de departamentos —algunos con llamativos mosaicos *art déco*— de Juan Segura; y el Edificio La Nacional (Manuel Ortiz Monasterio, 1930-1932), frente al Palacio de Bellas Artes. Pero el modernismo institucional de Mario Pani —el arquitecto oficial del *boom* de la posguerra— y la versión suburbana lanzada por Barragán, y construida por Francisco Artigas, Max Cetto y otros, fueron más extensos, más visibles y más socialmente transformadores. Y algunas personas no pudieron soportarlo.

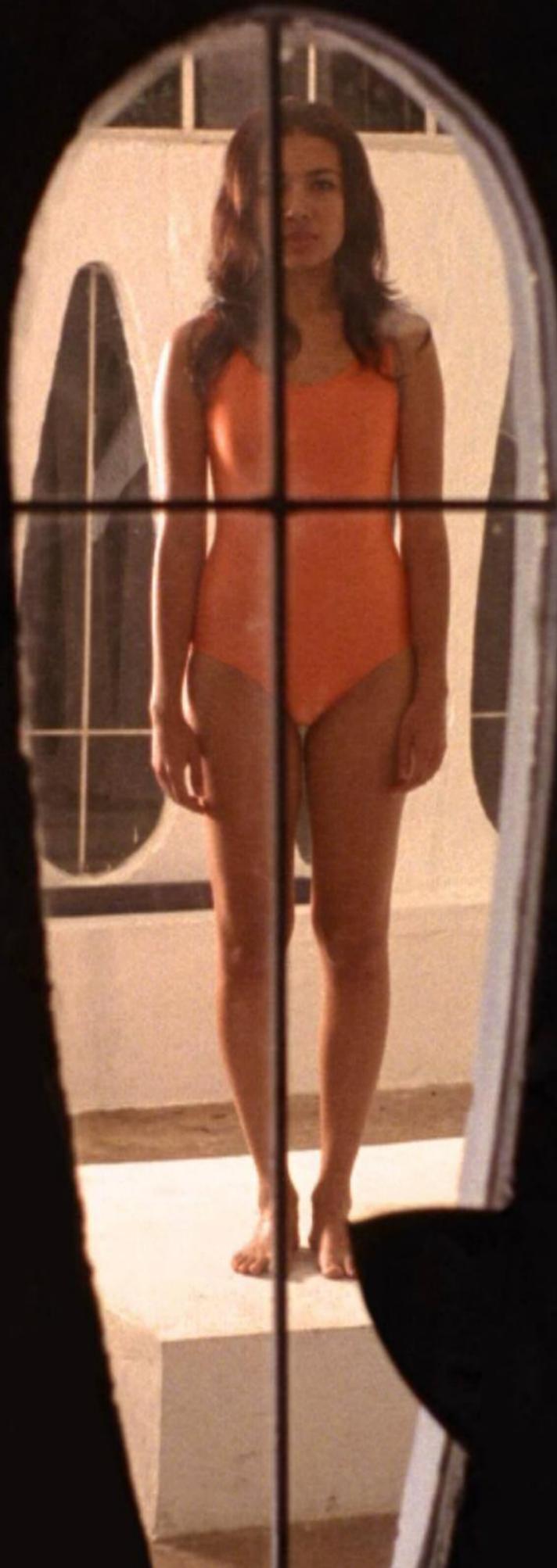
En realidad, para finales de los años cuarenta, la arquitectura moderna en México se alejaba ya de la rigidez doctrinal: el refugiado alemán Max Cetto, por ejemplo, abogaba por el uso de materiales orgánicos y no industriales en las casas que estaba construyendo en el Pedregal y en otros sitios. Aunque había opositores más conservadores, incluyendo a varios arquitectos historicistas exitosos pero hoy poco conocidos, como Eduardo Fuhrken Meneses y Shafic Kaim, quien construyó ostentosas residencias en un estilo neo-colonial grotescamente ornamentado (más basado en Hollywood que en Taxco) en los frondosos suburbios de Polanco y Lomas de Chapultepec. Ejemplos más modestos aparecieron en las colonias de clase media (Anzures, Condesa y Del Valle), así como en sectores más modestos de la ciudad. Pero este estilo, vinculado como estaba a un pasado glorioso imaginario de aristócratas

virreinales y—de manera más elocuente aún— al apogeo barroco de la Iglesia católica, era considerado como culturalmente inapropiado y demasiado caro —dado que se requerían artesanos especializados para los detalles— para la arquitectura oficial, al menos después de los años treinta. De cualquier manera, para finales de los años cuarenta, en la batalla conceptual arquitectónica, los modernos, diversos aunque consistentes en términos de su práctica, podían clamar una victoria casi absoluta.

En los márgenes de esta divisoria arquitectónica había unas pocas almas más rebeldes. Una era el joven Pedro Friedeberg, quien a finales de los años cincuenta ingresó al programa de arquitectura de la nueva Universidad Iberoamericana. A pesar de que —o tal vez debido a que— sus padres alemanes habitaban una casa diseñada por Cetto en el Pedregal, Friedeberg se rebeló contra las restricciones del “estilo internacional”, subvirtiendo los encargos de sus maestros, como Enrique del Moral y Enrique de la Mora (cuyos nombres son tan parecidos como sus obras), al añadir palmeras y *femmes fatales* a sus tareas arquitectónicas. Tales florituras *art nouveau* (inspiradas por un par de *beatniks* de San Francisco que daban clases en la Ibero) eran consideradas anatemas incluso por los Enriques, que difícilmente podrían ser considerados miesianos dogmáticos. Al final, Friedeberg fue básicamente expulsado del programa por su intransigencia.

Por entonces, en especial en Estados Unidos y Europa, había surgido una nueva generación de arquitectos, historiadores y críticos—incluyendo, destacadamente, a Robert Venturi, quien era las tres cosas— que cuestionaba el hecho mismo del “progreso” arquitectónico. Estos visionarios veían las construcciones modernas de mediados del siglo, no como templos a la higiene y la eficiencia, sino como símbolos de una pérdida de la complejidad y contradicción, de la resonancia y el romance, que hacían la arquitectura significativa, incluso divertida. México tendría pocos, si acaso alguno, teóricos del “posmodernismo”, como a la larga se le llamaría, hasta mucho después, si bien Cetto y Barragán, a su manera, intentaban reconferirle emoción y espíritu a la arquitectura moderna. Y también estaba Juan O’Gorman, quien para finales de los años cuarenta se reveló como un apóstata del modernismo, escandalizando a los puristas con su casa tipo caverna en San Jerónimo (1948-1955), cubierta de tótems y mosaicos neo-aztecas de piedra.

Entre los otros pocos pioneros en México que ya pensaban ser, de alguna manera, post-algo, estaba Edward James, un mal poeta inglés y acaudalado, aunque mezquino, mecenas de los surrealistas. James se había refugiado de los bombardeos alemanes zarpando hacia el Nuevo Mundo en 1940, evitando Nueva York para dirigirse a escenarios más soleados, como Taos y Los Ángeles. En esta última ciudad, en 1941, reestableció el contacto con una amiga y prima llamada Bridget Tichenor, una antigua artista que ya había descubierto México



y quien posiblemente animó a James a viajar al sur de la frontera. (En este mismo viaje también se encontró con Aldous Huxley, cuyo *Beyond the Mexican Bay* [*Más allá del golfo de México*], de 1933, revela una visión tan dispéptica y racista del país que difícilmente pudo haber sido muy estimulante.) México, de hecho, fue un destino turístico privilegiado durante la segunda guerra mundial: cálido, barato, abierto a los forasteros, libre de racionamiento y más bien ajeno a la ansiedad de combatir el fascismo en múltiples frentes.

En 1944, siguiendo el mismo camino recorrido por D. H. Lawrence en los años veinte, James logró llegar a Cuernavaca, que ya era un refugio internacional para ex miembros de la realeza, ex estrellas de cine y ex esposas, todos atrapados en un ciclo sin fin de cocteles y partidas de bridge, donde los adinerados *gringos* de todas las nacionalidades continuaron conversaciones iniciadas años antes en París o Nueva York, aunque ahora con esculturas precolombinas sobre la mesita de café y ventanas abiertas hacia cuidados jardines tropicales. Cuernavaca puede haberle parecido algo aburrida a James, quien había colaborado con Dalí y había sido retratado por Magritte, y pudo haber sido demasiado estrecha y conservadora para un esteta interesado en violar las reglas establecidas, tanto en lo personal (es decir, en lo sexual) como en lo artístico. Sin embargo, allí estableció un contacto crucial: en la oficina de telégrafos conoció —o se ligó— a un guapo joven llamado Plutarco Gastélum, quien se convertiría en un amigo, colaborador y mediador crucial en los años por venir.

Al verano siguiente, mientras la guerra en el Pacífico se acercaba a su explosiva conclusión, James regresó a México, esta vez con un nuevo acompañante, un sargento del ejército estadounidense recién liberado del servicio activo. Tomaron la Carretera Panamericana desde Laredo y aproximadamente a cien kilómetros antes de Tamazunchale, mientras preguntaban por sitios para coleccionar orquídeas, al parecer James escuchó por primera vez sobre Xilitla. En noviembre de ese año, James organizó una expedición para ir a ver Xilitla por sí mismo, esta vez sin el sargento pero acompañado por Plutarco Gastélum. Rápidamente se dio cuenta de que en ese húmedo pueblo del que nunca había oído hablar, apartado en la sierra Huasteca de San Luis Potosí, había encontrado su proyecto *americano* ideal. A diferencia de Taos o de Cuernavaca, o de tantos lugares ya “descubiertos” y restaurados por extranjeros, Xilitla serviría de *tabula rasa* para la creación de su muy propia Fantasilandia paradisiaca.

James convenció a Gastélum de mudarse a Xilitla en 1947, pero sólo después de comprar toda la propiedad conocida como Las Pozas en 1948 y 1949 pudo el poeta embarcarse en la construcción de un nuevo Edén en la selva. Lo comenzó con plantas —como muchos caballeros británicos, cultivaba orquídeas— y continuó con la adquisición de animales, desde los venados y monos disponibles en la localidad, hasta ocelotes, flamencos y serpientes coleccionadas en mercados cada vez más lejanos. (Algunas de estas criaturas lo acompañaron incluso en sus viajes a la ciudad de México, para disgusto, sin duda, de los demás huéspedes de los hoteles.) Xilitla también se poblaría con miembros de la creciente familia Gastélum, pero la residencia humana —excepto, en realidad, por la del propio James— nunca fue el punto.

Xilitla es más famosa hoy por las más de doscientas esculturas y construcciones arquitectónicas diseñadas por James y construidas por albañiles locales a lo largo de las resbalosas veredas en la selva. Y sin embargo no parecieran haber formado parte de su visión original. Fue sólo después de una excepcional nevada que destruyó muchas de sus plantas tropicales en 1962, que decidió construir un mundo más permanente utilizando cemento armado, moldes de madera y pintura —un mundo tan remoto del funcionalismo como fuera posible, frágil y disfuncional, privado antes que público, y particularmente distante de los sueños de eternidad que compartían tantos arquitectos modernos.

Antes de instalarse en Xilitla, James no había demostrado ser un gran artista o arquitecto: si acaso, en la propiedad de su familia en West Dean, Sussex, había sido más bien decorador de interiores y diseñador de mobiliario, un surrealista por asociación más que por un compromiso serio con el movimiento. Sus construcciones en Xilitla han sido comparadas con la vegetación circundante, ligadas con sus viajes por el mundo y su abrazo ecuménico de formas culturales, como la tracería gótica y las capitales hindúes, y, desde luego, con su fértil imaginación, que ahora sería recargada en este remoto retiro en el que la modernidad industrial, incluso la electricidad, estuvo esencialmente ausente hasta principios de los años sesenta (e incluso entonces no hizo más que avances cautelosos). Aunque son también el resultado lógico de una mentalidad surrealista fascinada por la arquitectura fantástica, de la Sagrada Familia de Gaudí al Palacio Ideal del Facteur Cheval, recuerdan de manera más directa las locuras y los exóticos pabellones que salpicaban los senderos sinuosos de los pintorescos jardines europeos del siglo XVIII. De hecho, muchos de estos paisajes incluían “ruinas” afectadas cuya intención era provocar sentimientos sublimes en el paseante: meditaciones acerca de la fragilidad de la civilización o del paso del tiempo.

En el mismo momento en que las revistas arquitectónicas internacionales hablaban maravillas sobre el nuevo mundo feliz que diseñaban Mario Pani y compañía en Ciudad Universitaria, Edward James se movía en otra dirección. Pero por mucho que se tratara de un proyecto anti-funcionalista, anti-utilitario y anti-comunitario en diseño de jardines tropicales, Xilitla se relaciona conceptualmente con desarrollos mexicanos contemporáneos como el Pedregal y, en menor medida, C.U., situados también “en los márgenes” de la civilización. Como Xilitla, aquellos proyectos de la ciudad de México consistían en “construcciones” insertas en un escenario silvestre (aunque domesticado por el martillo neumático), en los que los ideales rectilíneos modernos coexisten con entornos distorsionados e incluso siniestros, incluyendo plantas extrañas y flujos de lava congelada que recordaban la violencia y antigüedad inherentes a la naturaleza.

Sin embargo, en términos visuales, la iconografía tridimensional de James pareciera haber sido principalmente inspirada por la pintura. Era muy cercano a varios de los surrealistas europeos exiliados que habían fijado su residencia en la ciudad de México durante la guerra, y quienes permanecieron incluso cuando ya era seguro volver a casa. Aunque pudo haber compartido el gusto de Remedios Varo por los misterios alquímicos, no pareciera que James haya tomado

mucho de sus telas, pues si bien están llenas de castillos y laberintos, todo es un poco demasiado pulido y limpio. Los paralelos más fuertes se establecen más bien con las más extrañas formas arquitectónicas de los paisajes inventados por Leonora Carrington. De hecho, si elimináramos los personajes místicos enmascarados del escenario e introdujéramos vegetación rampante, el altísimo pabellón del *Templo del mundo* (1954) de Carrington, con sus columnas neo-hindúes y su cúpula tipo loto dominando un paisaje montañoso, podría ser algo que hallaríamos en Xilitla un decenio más tarde. Carrington y James: dos expatriados ingleses que compartían un origen aristocrático y un deseo por escapar de ese origen inventando un mundo ficticio.

Las construcciones de Xilitla también resuenan en las intrincadas pinturas de Juan O’Gorman, que tienen sus propios vínculos con el movimiento surrealista: en *Las torres de marfil* (1945), por ejemplo, colocó blancas torres refulgentes y fuentes con columnas iónicas, construidas por manos invisibles, en un remoto paisaje montañoso. Un contacto aún más directo fue Pedro Friedeberg, a quien James conoció en 1962, posiblemente gracias a Carrington o Varo. (Junto con Leonora, Pedro visitó Xilitla justo en la época en que James inició su campaña constructiva.) Al ser joven, Friedeberg llevó y trajo a James de Xilitla una y otra vez a principios de los años sesenta. Recuerda haber ideado el diseño de las enormes manos de cemento a la entrada de Las Pozas, que se relacionan con la *Silla-mano* (1961) de Friedeberg, que se volvió instantáneamente famosa —a su vez en deuda con el mobiliario antropomórfico que Dalí y James crearon para West Dean en los años treinta—, aunque una mano abierta de cemento ya había hecho su aparición en la Chandigarh de Le Corbusier. El ciclo sin fin de inspiración y contra-inspiración, como los reflejos en los espejos, hace imposible determinar en ocasiones los puntos de origen reales.

En esta época, Friedeberg trabajaba en una serie de planos pseudo-arquitectónicos para estructuras historicistas ornamentales distintas a cualquier otra propuesta arquitectónica del México de ese periodo: la primera de éstas era la residencia victoriana tipo bastón para Mathias Goeritz de 1962. Por entonces se conocieron y James encargó al joven no-arquitecto imaginar una estructura para una parcela de su propiedad en la costa de Colima. La *Torre del Espíritu Santo* de Friedeberg bien pudo haber determinado el lenguaje visual de las formas arquitectónicas de Las Pozas: por lo menos, fue el resultado de conversaciones e ideas compartidas.

Según cuenta Friedeberg, James había escrito un poema titulado “La casa de Cabo Rododendro” que describía una casa con estudio cuyo techo en forma de alcachofa o loto se abría hacia el cielo, y realmente quería construir algo similar; Friedeberg diseñó una “torre” de cuatro pisos —que seguramente hubiera derribado el primer huracán que golpeará la

costa— para un lugar imaginario llamado Cabo Dodecaedro. En el dibujo, un *piano nobile* de inspiración renacentista se apoya en *piloti* huecos que algo comparten del espíritu hindú del templo de Carrington; elevándose sobre una pérgola-columnata, el estudio del poema es un dodecaedro de placas de vidrio, rodeado por pétalos y al que se llega por una escalera zigzagueante.

Si bien se trataba nominalmente de una casa de playa, el pabellón de Friedeberg parece referir de manera más directa a los trabajos en curso en Las Pozas. Aunque ubicada sobre arena amarilla, la casa está rodeada de breves insinuaciones de la vegetación tropical que hoy envuelve las estructuras de cemento en Xilitla, incluyendo hojas de filodendro y palmeras larguiruchas. Por lo menos dos pasajes de la nota descriptiva —una alusión irónica a las pesadas instrucciones de un arquitecto formal— evocan el emplazamiento físico de Xilitla más que el de Colima (uno de tantos proyectos que James nunca llegó a realizar). Una cláusula insiste en que “un plomero residirá en el lugar”, con certeza un guiño a Plutarco Gastélum, el hombre responsable —dadas las infinitas distracciones de James— de mantener con vida el sistema circulatorio de un organismo tan complejo como el de Xilitla.

En el dibujo, Friedeberg también apunta que “el arquitecto no es responsable del destino de las columnas dóricas”. Esto es sin duda una referencia a la inevitable descomposición de las estructuras de cemento en Xilitla, expuestas a las tormentas y las plantas trepadoras, agrietándose y erosionándose poco a poco: una obsolescencia planeada que James adoptó, y que una legión de historiadores y preservadores posteriores lamentaría. *La Torre del Espíritu Santo* y las maravillosas construcciones y esculturas de Las Pozas comparten la misma estética: un rechazo del limpio y sencillo, del transparente y ahistórico, del didáctico, industrial y con frecuencia anónimo “estilo internacional”. También nos recuerdan los ricos diálogos surrealistas que alguna vez tuvieron lugar en la ciudad de México y Xilitla, y en el sinuoso y traicionero camino entre ambas.

NOTA. Más que una crítica directa, este texto corre paralelo a la interpretación que Melanie Smith hace de Xilitla, discutida en otras partes de este libro. Los lectores pueden encontrar sus propios puntos de intersección en la selva histórica, donde los hechos se desmoronan como columnas de cemento y las especulaciones asfixian como las lianas a un árbol. Los hechos de la vida de James han sido tomados en buena medida de Margaret Hooks, *Surreal Eden: Edward James and Las Pozas* (Nueva York, 2006) y de Nicola Coleby, ed., *A Surreal Life: Edward James, 1907-1984* (Londres, 1998). También me basé en entrevistas con Pedro Friedeberg, así como en un libro de publicación reciente *De vacaciones por la vida: biografía no autorizada del pintor Pedro Friedeberg* (México, 2011). Este ensayo se benefició de los comentarios de varios amables lectores, entre ellos Jeffrey Collins, Jennifer Josten y Kathryn O’Rourke.

## Monos pensantes

KITTY SCOTT

Si buena parte de la obra reciente de la artista radicada en la Ciudad de México Melanie Smith —como por ejemplo su pabellón para la 54 Bienal de Venecia en 2011— se ha ocupado de la conjunción de las estructuras estéticas y políticas de la modernidad mediante una exploración del lenguaje del suprematismo ruso, y en especial de la abstracción radical de Kasimir Malevich, ha habido otra expresión rondando este proyecto como un fantasma: el del surrealismo. No es de sorprenderse: mientras que las formas de la abstracción utópica que marcaron el arte moderno del periodo de entreguerras incidieron en la sensibilidad mexicana en los años posteriores a la segunda guerra mundial —con mayor fuerza en la arquitectura—, estaban también más que empatadas con el antirracionalismo onírico de los surrealistas, para quienes México era tanto un espacio mítico de muerte y decadencia como una nación real.

De hecho, el interés de Smith por el surrealismo recae menos en los intrincados debates políticos y artísticos del centro del movimiento en el París de los años veinte y treinta, que en su posterior florecimiento marginal y completamente fantástico en el interior de México. Edward James, un inglés excéntrico y adinerado, vivía en el exilio cuando, en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial, adquirió una antigua plantación de café en Xilitla, a unas cinco horas al norte de la ciudad de México. En un principio utilizó su finca para cultivar orquídeas, pero tras una devastadora helada a principios de los años sesenta, comenzó a transformarla en un jardín escultórico, llenándola antes de su muerte en 1984 con formas arquitectónicas tomadas de la vida vegetal —tanto de sus amadas orquídeas como de la selva circundante— y de las ideas del movimiento surrealista. El video *Xilitla* (2010) de Smith es una evocación de este lugar y una reflexión oblicua sobre los exotismos ambiguos que entraña la visión onírica de James.

*Xilitla* era una de las últimas obras que el visitante podía ver en su itinerario por el pabellón mexicano de Smith, pero estuvo acompañada de manera significativa por una serie de pinturas relacionadas con el proyecto en video, algunas de las cuales se expusieron en Venecia y otras no. Esta pieza que cruza distintos medios —incluso algunos tan opuestos como el video y la pintura— no es en absoluto inusual en la obra de Smith; con frecuencia ha complementado su obra basada en el tiempo con esfuerzos bidimensionales más contemplativos. Dada la espectacular calidad del video *Xilitla*, las pinturas han sido olvidadas con frecuencia por quienes escriben sobre su obra. Esto resulta lamentable, no sólo debido a su extraordinaria belleza, sino también debido al complejo diálogo con las ideas que sustentan su proyecto como un todo.

*La torre púrpura* y *La torre* mantienen quizás la relación más clara con su descripción filmica de Las Pozas, como James

llamó a su paisaje surrealista ajardinado. En ellas vemos algunos de los elementos arquitectónicos icónicos de dicho entorno: las torres que se elevan entre la vegetación selvática para formar lo que el inglés esperaba fuera una ciudad de flores de cuatro pisos de altura. En las pinturas, estas torres de cemento se vuelven formas difusas, como de ensueño, vistas a través de las capas de encausto que las constituyen. Sus superficies están manchadas, como fotografías viejas en las que el moho reivindica sus emulsiones de plata; tales manchas son tal vez evocativas por partida doble: tanto de la decadencia implícita en la arquitectura misma —los surrealistas estaban fascinados por la imagen de la naturaleza reclamando para sí las obras de la humanidad— como de una cautela absolutamente contemporánea hacia las seducciones de la pintura. Las manchas funcionan, entonces para mitigar nuestra excesiva facilidad para el consumo visual de estas telas, pues mantienen la mirada en la superficie y nos obligan a verlas como objetos y no sólo como simples ventanas hacia otro mundo.

*Sin título*, una imagen aún menos reconocible, nos permite comprender mejor los procedimientos de trabajo de Smith y sus fines poéticos. Aquí el foco yace en el muro virtual de vegetación, visto en segundo término; lo que pudiera ser una forma arquitectónica o escultórica se eleva desde el margen inferior izquierdo de la tela. Hay una variación clara en el sombreado, del brillo de la esquina inferior izquierda a la oscuridad de la esquina superior derecha, y la tonalidad dominante se extiende del blanco lechoso al verde oscuro, aunque el color es silenciado en general. Incluso aquí, en la que por lo común podríamos calificar como una pintura de paisaje, el estado de ánimo es soñador y las formas son difusas —y reconocemos que las pinturas de Smith no se oponen simplemente a su obra en video, y que de hecho hay en ellas una clara relación con la fotografía, señalada tal vez en el penetrante difuminado de la obra. Pero, una vez más, la pintura carece de la lograda perfección de la superficie fotográfica: su superficie está marcada por cicatrices pictóricas que interrumpen nuestro deseo de mirar dentro de la obra, de atisbar entre sus capas de encausto esa misteriosa imagen.

En el video *Xilitla*, los espejos tenían un papel evocador esencial: como referencias de la percepción, como encuadres del paisaje y sucedáneos de la cámara de la artista, y como recuerdos de las “arqueologías” previas de la modernidad mexicana de Robert Smithson. Los espejos están ausentes de las pinturas de Smith, pero quizás sería más preciso decir que, si estas obras no representan espejos, en sí mismas se convierten en esa superficie reflectante —otra forma de lente con la cual enfocar el paisaje, tanto natural como histórico, de México. Esto no las vuelve tanto consideraciones “sobre” la fotografía, sino formas de insistir en la calidad ya representada de sus escenas. Smith no pretende dar aquí prioridad a

la representación, no está interesada en alguna forma de documentación natural-histórica o etnográfica; más bien, nos sumerge en mundos que ya dominaban nuestras imaginaciones específicas del paisaje mexicano: la selva, el jardín surrealista y otras similares. De ahí su sensibilidad particular, su cualidad de pasado difícil de definir, la sensación de mostrarnos algo que ya ha sucedido.

En ocasiones llegan al borde de una abstracción exuberante. *Selva* nos muestra una escena selvática, pero de no ser por el título podríamos igualmente creernos en un invernadero o un parque urbano. Lo que se nos ofrece son sólo vagos trazos de flora en el primer plano, hojas verdes que se amontonan hacia el marco de la pintura, que son rápidamente absorbidas en una neblina amarilla verdosa. Uno pudiera leer esto como una apertura soleada en la vegetación, pero en verdad no declara nada más allá de sí misma: delgadas capas de óleo pinceladas, rayadas en la superficie, que ceden el paso a una sombra negra en el extremo derecho de la pintura. La selva está tan cargada de connotaciones para nosotros: el espacio del peligro y la belleza, de la fiereza y la sexualidad, de la decadencia y la renovación. Es el corazón de las tinieblas y el lugar de la pureza natural. Pero en la pintura de Smith pierde estas asociaciones, o por lo menos nos anima a reconocerlas como simplemente eso: asociaciones que impones a un paisaje ajeno, no humano, nada más.

## Ruinas, espejo y traje de baño

CORINNE DISERENS

*Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma decepcionante.*

GEORGES BATAILLE, *El ano solar*

La película *Xilitla*<sup>1</sup> se presenta a la vez como un viaje (por encima de lo insondable) y como un rodaje en medio de las ruinas de concreto de una “fantasía” romántica y surrealista, siguiendo las huellas de exploraciones artísticas tales como las de Robert Smithson o bien las de Dan Graham y las de Gordon Matta-Clark a partir de ruinas del siglo pasado y de la historia de los jardines y pabellones. El dispositivo filmico de Melanie Smith y Rafael Ortega gira en torno a un amplio espejo, personaje central de la cinta, pero también accesorio o, mejor dicho, activador de un rodaje mediante el cual se invita a someter a examen la naturaleza en sí de la percepción del espacio (y del arte).

Tal vez eso es lo que *Mono* intenta decirnos. Aquí, en una obra cuya economía de medios nos recuerda nada más y nada menos que la pintura a pincel china, encontramos un mono pensativo —habitante de las selvas mexicanas—, encaramado en una atalaya privilegiada. El entorno es impreciso, apenas se nos describe, pero algunas ramas que sugieren las copas de los árboles ocupan la mitad izquierda de la pintura. Nada emerge con claridad: el mono protagonista es apenas poco más que unas manchas de pigmento marrón señalando la cara, la piel, las patas, mientras que buena parte de su cuerpo sigue siendo el lienzo desnudo. De nuevo, el color es atenuado a las variaciones de ese marrón: más oscuro en demarcar al simio, más claro para las ramas, y reducido a deslavados en el fondo, tintado de azul donde está destinado a indicar el cielo. Permanece sólo una ligera sugerencia de las fotografías como fuente material; el mundo humano ha sido dejado muy atrás, incluso el mundo de fantasía de James no se manifiesta en ninguna parte. En cambio, en *Mono* nos enfrentamos con un fundamento esencial del proyecto de Smith: la conjunción de percepción, sueño y selva. Tal vez ésta sea la naturaleza de su preocupación por este lugar: cualquiera que sean las deficiencias de la visión exotizante de los surrealistas, por menos podían reconocer que un mundo radicalmente extraño, un mundo natural concebido no como pareja sino como un continuo desafío al nuestro, sigue rondando los espacios de la modernidad.

Richard Hamilton escribía acerca del espejo en su obra *Palindrome* (1974): “Al igual que la naturaleza muerta, el espejo en el arte ha funcionado por tradición como recordatorio de la vanidad humana, una advertencia de que la vida ofrece sólo una ilusión de su permanencia. El espejo, sin embargo, ha adquirido un nuevo significado, más moderno, como símbolo de la naturaleza de las percepciones, siempre cambiante, efímera y subjetiva. Puede ser incluso visto como un dispositivo formalista que llama la atención hacia los aspectos metafóricos de la pintura. De esta manera, la tela es, como el espejo, una superficie plana cuyas únicas verdades se limitan a aquellas sobre su superficie más que a las ilusiones que refleja”.<sup>2</sup>

Filmado en 35 mm, *Xilitla* explora las tensiones formales y sensoriales así como los estratos de la memoria desplegados en un espacio casi mítico de México, el del jardín surrealista construido entre 1962 y 1984 en plena Huasteca

<sup>1</sup> Nombre de un pueblo mexicano cercano a Las Pozas, selva subtropical con pozas naturales y cascadas en la que Edward James realizó su creación surrealista.

<sup>2</sup> Richard Hamilton, *Image and Process. Studies, Stage and Final Proofs from the Graphic Works 1952-82*, Hansjörg Mayer, Stuttgart, Londres, 1983.

potosina por el escritor británico Edward James (1907-1984).<sup>3</sup> Escrutando qué es lo que constituye un sitio, qué es lo que altera un territorio portador de una historia, Smith y Ortega sondean la relación entre memoria, modernidad, paisaje y espiritualidad. La cinta interroga la idea misma de paisaje, ampliando su acepción para referirse, como lo describe el artista sudafricano Santu Mofokeng “a sentidos y usos literales, familiares, psicológicos, filosóficos, metafísicos y metonímicos.”<sup>4</sup>

Proyectado en una pantalla vertical de dimensión variable en función de la altura de la sala de exposición pero siempre superior a la estatura del espectador o la espectadora, el filme—la proyección que él nos brinda— modifica la mirada—informada por la horizontalidad— que solemos echar sobre el paisaje. El punto de vista ofrecido corresponde al de la cámara subjetiva, a la que vemos construir la imagen (por ejemplo, seguimiento en tiempo real del zoom y aparición del dedo que gira el anillo), enfocarla y luego hacer zoom en el encuadre. Así, pasamos de un plano que representa el flanco y la cumbre de una montaña en medio de la niebla al plano de un jardín con un pilar esculpido que ocupa casi totalmente la pantalla (en segundo plano vemos aparecer furtivamente, delante de una puerta, a una de las contadas personas de la cinta) y luego a un primer plano del dedo (el que acciona el anillo del objetivo). En su texto “Red Square Impossible Pink. Frame and Affect: On the Alterations of Modernity”<sup>5</sup>, José Luis Barrios nos recuerda que la obra de Melanie Smith se define por cierta relectura de las categorías formales y estéticas de los movimientos de las vanguardias, relectura que está íntimamente ligada a cierta visión dilatada de la noción de modernidad en su relación con lo que tal concepto puede significar en México y con sus implicaciones para las exploraciones visuales de la artista. Smith ha establecido una estrategia compleja de desmantelamiento del encuadre mediante juegos conceptuales en torno a la repetición y la diferencia, desplazando su producción desde la práctica de la pintura y la escultura hacia la imagen-movimiento como medio material y potencial para “desencuadrar” el encuadre.

En un segundo momento, en medio de una vegetación densa y oscura, aparece en la imagen un amplio espejo rectangular transportado en posición horizontal por dos jardineros, provocando de esa manera una superficie luminosa y cegadora que atraviesa el plano y que es seguida durante cierto tiempo por la cámara. El plano siguiente, furtivo, inicia de noche con un fragmento de ruinas de una compleja arquitectura de concreto e inaugura un encadenamiento de planos del bosque y de otras ruinas a plena luz del día, acompañado por una voz

en off según la cual toda acción y todo poder se hallan sujetos a leyes nebulosas. Este viaje a las ruinas recuerda por sus encuadres la serie de diapositivas *Hotel Palenque* (México, 1969-1972) de Robert Smithson así como las películas y fotografías de los *building-cuts* de Gordon Matta-Clark.<sup>6</sup> El filme se detiene luego un breve instante en un signo que remite al transcurrir del tiempo, en este caso el tic tac de un reloj, y luego en un tiempo “cultural” materializado por un fragmento de la *Ursonate* de Kurt Schwitters, antes de invitarnos a ver y escuchar la experiencia espacial de ese transcurrir del tiempo gracias a la grabación de gotas de agua que caen en lo hondo de una cavidad.

En su primera parte, la película nos da la impresión de un recorrido a través de un espacio-tiempo abandonado; luego, poco a poco, ese espacio-tiempo se revela como algo habitado por presencias, gestos, usos y acciones cotidianas o festivas que nos son entregados a medias, montados junto con fragmentos de palabras relativas a la organización económica y política de las sociedades. A todo lo largo de la cinta, el espejo aparece de manera recurrente en la imagen, ocupando el campo ya sea en su totalidad, ya sea en parte—sustituyendo así, total o parcialmente, el primer objeto del objetivo. Barrios subraya que en las películas de Smith y Ortega, la duración del plano define la lógica del montaje. Los planos casi inmóviles o los *travellings* son duración, no acción. Tales elementos determinan en gran parte el desplazamiento de los afectos y las significaciones de la película, que deja de ser una simple narración para convertirse en un campo de intensidad temporal a manera de marco mental estético, en el que se inscriben lugares y signos, revelando así la decepción de ese paisaje onírico (modernidades inconclusas) en medio de una naturaleza exuberante, propia del “trópico”.

Trabajando sin cesar en torno a los cortes y recortes, *Xilitla* toma elementos prestados a la historia del *collage*. Establece igualmente una relación sostenida entre, por un lado, la verticalidad de la arquitectura y, por el otro, la pintura en función de su vínculo con la espiritualidad y la ley – verticalidad que abre repentinamente sobre un plano de retrete. ¿Cómo no pensar entonces, en ese “bosque de signos”, en la intervención/homenaje de Gordon Matta-Clark en honor de Robert Smithson y Marcel Duchamp (sus padres espirituales), realizada en 1971 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (país natal de su padre, el pintor surrealista Roberto Matta), cerrado en aquel tiempo? En efecto, Matta-Clark recortó parte del edificio, y colocó espejos en el interior para llevar la luz hasta los baños, antes de poner de cabeza una de las tazas de baño.

Architecture (1974), en el que afirmó que “para poder desatar una estructura que es jerárquica y que a la vez crea jerarquías, Bataille introducirá el juego de la escritura.

La escritura, en este sentido, sería un gesto profundamente anti-arquitectónico, un gesto no-constructivo, uno que, por el contrario, socava y destruye todo aquello cuya existencia depende de pretensiones edificantes.

Se trata de volver a abrir un agujero, de señalar un hueco, de nuevo una cueva. Los mismos agujeros que las obras arquitectónicas han tapado. De mostrar —tras la erección narcisista de la catedral maternal— el agujero como su cima, en el punto más alto del techo del templo, el pináculo...”, Marianne Brouwer escribió: “Matta-Clark no deshace el edificio, deshace la analogía arquitectónica que éste contiene... Las palabras son eliminadas de la edificación del lenguaje en un movimiento

que funciona a través del edificio como si eliminara con cuidado su esqueleto semántico. Los cimientos se perforan, las fachadas se dividen, se sacan las piedras angulares. Pero el edificio no se desmorona. Simplemente se invierte su lógica en un acto de ‘violación discreta’ (Matta-Clark) de su sentido de valor, su sentido de orientación. La imagen del mundo como estructura arquitectónica (una edificación) es despojada de sus metáforas más comunes (‘pilares de la sociedad’, ‘estructuras coherentes’, ‘cimientos teóricos’). La trasgresión engendra una cadena de metáforas que permiten a la obra de Matta-Clark sea ‘leída’ como un anti-lenguaje, que socava y subvierte el lenguaje de la arquitectura.” Véase Marianne Brouwer, “Lying Bare”, en Gordon Matta-Clark, curada por Corinne Diserens, Valencia, Centre Julio GonzálezIIVAM, 1993.

Desmantelando la mirada colonial, el espejo trasladado por los jardineros de Las Pozas se torna superficie que devuelve a su estado melancólico las ruinas de lo inacabado concebido como arquitectura surrealista en el proyecto de Edward James y, a la vez, cita el uso que de él hizo el artista norteamericano Robert Smithson, principalmente en 1969 cuando realizó los *Mirror Displacements* en la península de Yucatán. Aunque la escala utilizada haya sido de “tiempo” antes que de “espacio”, para Smithson “el espejo propiamente dicho no se halla sometido a la duración, porque es una abstracción perpetua, siempre disponible e intemporal. Por otro lado, los reflejos son acontecimientos fugaces que escapan a toda medida. El espacio es lo que resta del tiempo, su cadáver; hay dimensiones. [...] Los espejos prosperan sobre entes inconmensurables, y provocan una incapacidad. Las reflexiones caen sobre los espejos sin lógica alguna, invalidando así toda aserción racional. Existen límites inexpressables del otro lado de los incidentes, y nunca serán aprehendidos [...]. Sólo las apariencias son fecundas; son puertas abiertas hacia lo primordial. Todo artista debe su existencia a tales espejismos. Las pesadas ilusiones de la solidez a no existencia de las cosas, he allí lo que el artista usa a manera de ‘materiales’”.<sup>7</sup>

En los planos siguientes, las ruinas surrealistas ceden el lugar al decorado teatral y de set fotográfico con un juego de luces que se encienden y se apagan, acompañado del ruido amplificado de los interruptores. En el intersticio, aparecen de manera casi subliminal dos *collages* “al estilo de Martha Rosler”, en los que se aprecia la imagen de una muchacha en traje de baño naranja de una sola pieza: la primera vez, sobre un pedestal museal; la segunda vez, con uno de los jardineros a su lado, antes de que vuelva a la imagen, cual cantaleta y elemento de decorado teatral, el espejo dentro del campo (de vegetación tropical). Melanie Smith y Rafael Ortega prosiguen con la recurrencia de un elemento de arquitectura surrealista y circular que gira sobre sí mismo, montado en esta ocasión con el tic tac del reloj antes de que el ojo-zoom penetre en la selva y en los sonidos de su fauna que nos acompañan de manera intermitente y más o menos ampliada desde el principio de la cinta, hasta llegar a un recordatorio del trabajo con el negativo y el color de la película en el cine experimental de los años 1920 y 1970, y luego a la reaparición sumamente furtiva de la muchacha en traje de baño naranja, de pie en el extremo de un elemento arquitectónico que hace las veces de trampolín, antes de ser literalmente despegada de la imagen. El color anaranjado en la obra de Melanie Smith remite al espacio urbano de la Ciudad de México, a su marea de enseres baratos de plástico a la venta en tiendas en puestos callejeros, así como a un mercado en vías de tornarse absoluto. El naranja es también el color que comercializa sensaciones, ya que su fuerza explosiva quita toda connotación al contexto, y es la traducción “a colores” del erotismo de propaganda.<sup>8</sup>

 7 Robert Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”, *Artforum*, septiembre de 1968, reimpresso en Robert Smithson, *Le paysage entropique 1960/1973*, RMN, París, 1994.

 8 Véase Cuauhtémoc Medina, “Preindustrialpost”, *Spiral City & Other Vicarious Pleasures. Melanie Smith*, A&R Press, México, 2006 y su argumentación a partir

 de los collages de Melanie Smith de los años 1990, tales como *Come on Baby, Light my Fire* (1995), que identifican el producto naranja con la publicidad homoerótica tomada de las revistas ilustradas en las que el color se convierte en un ingrediente de condicionamiento social destinado a alentar el consumo.

Al final de la película, el espejo abandona su función reflexiva de fuente luminosa para ser transportado en posición acostada hasta una de las pozas que le dan nombre al sitio y fundirse en el entorno acuoso, antes de ser roto en la roca a la salida de la poza por los jardineros. Sigue un fragmento de reporte meteorológico, y la cinta termina con el pulgar esculpido presentado al principio.

En *Art through the Camera’s Eye* (1971), Robert Smithson evoca un potencial de extravío propio de la fotografía y del cine, en la medida en que “en las cámaras fotográficas y las cámaras de cine hay algo abominable, pues poseen el poder de inventar muchos mundos. Yo mismo, artista perdido en el desierto [*wilderness*] de la reproducción mecánica desde hace tantos años, no sé por qué mundo comenzar. He visto cómo la fotografía ha vuelto locos a algunos de mis colegas. Y las cosas no se arreglan cuando uno se interesa por los cultos de los realizadores *underground*. En la cámara oscura de los archivos cinematográficos, mis ojos han buscado en vano la película perfecta. En lo más apartado de los bares oscuros, he debatido en torno a ciertos usos misteriosos y esotéricos de la cámara y he prestado oídos a las justificaciones de la película estructural, de la película libre, de la película hollywoodense, de la película política, de la película de autor, de la película cósmica, de la película alegre, de la película triste, y de la película ordinaria. He incluso hecho una película. Pero el desierto de Cameraland sigue extendiéndose”.<sup>9</sup> Para Smithson, la precipitación entrópica ocupa un sitio medular en el cine, “el simple rectángulo de la pantalla de cine contiene el flujo, independientemente del número de órdenes diferentes que sean presentados. Sin embargo, una vez fijado en la mente el orden, se disuelve en el limbo. Selvas intrincadas, caminos sin salida, pasajes secretos, ciudades perdidas invaden nuestra percepción. En las películas resulta imposible ubicar los sitios u otorgarles nuestra confianza. Todo está fuera de proporción. La escala agranda o empequeñece en proporciones desconcertantes. Nos hacen pasar de lo infinitamente elevado a lo infinitamente profundo. Nos perdemos entre el abismo interior y los horizontes exteriores ilimitados. Cualquier película nos hunde en la incertidumbre”.<sup>10</sup>

Si bien en *Xilitla* el sonido nos remite regularmente a la realidad del rodaje y a su actualidad, el aparato filmico desarrollado no presenta la realidad, más bien la produce. El formato vertical contrario a la convención cinematográfica, las variaciones de luz –o, mejor dicho, de fuentes de luz, de sombra y de color–, los reflejos deslumbrantes y los fuegos artificiales, así como las reflexiones incesantemente vueltas a representar por el movimiento del espejo a través de las arquitecturas escultóricas inacabadas y la densa maraña del bosque desestabilizan la mirada del espectador. Trozos de selva reflejada se alejan de nuestra percepción. Cada punto de convergencia va a perderse en las profundidades del follaje o en la alternancia entre el pozo de luz de la “catedral surrealista”

(la luz directa) y la reflexión de la luz sobre el espejo (la luz indirecta). Así, la película nos descentra, y los momentos en los que falla la percepción producen una intemporalidad, recordándonos que si queremos ser lo bastante ingeniosos como para desafiar al tiempo, lo que necesitamos es un espejo.

Lucio González Reyes, uno de los jardineros y contados protagonistas de la película, padece estrabismo. Esta perspectiva que no se concreta en un solo punto, así como el énfasis puesto en el ojo como elemento óptico<sup>11</sup>, ponen en escena y en tela de juicio la función miradora de los ojos como enantiomorfos, a semejanza delo que hacía Dan Graham en sus performances y películas super-8 de 1969/70, principalmente *Binocular Zoom*<sup>12</sup> y *Roll* [reprod. Binocular Zoom], o bien *Body Press*, donde dos *performers* armados con cámaras de 16 mm se encuentran dentro de un cilindro enteramente forrado de espejos. Graham brinda visibilidad a las relaciones entre

<sup>[1]</sup> Véase Paola Santoscoy, “Xilitla” en Melanie Smith, Red Square Impossible Pink, op. cit.

<sup>[2]</sup> Para Binocular Zoom, “dos cámaras super-8 mm equipadas con zooms idénticos son colocadas con el visor al ras de cada uno de mis ojos. Para enfocar ambas imágenes el punto de referencia es el sol velado por las nubes. Cada una de las dos imágenes

<sup>[3]</sup> corresponde a la doble imagen retiniana transmitida por el ojo izquierdo y el ojo derecho. Los dos aparatos comienzan a filmar al mismo tiempo. Al principio, las imágenes sincronizadas son primerísimos planos. Presentan una máxima disparidad porque cortan el sol en dos. Las distancias focales respectivas de los dos zooms aumentan al mismo ritmo hasta el límite superior.

lenguaje, conciencia corporal y activación de la conciencia del espectador, utilizando el espejo de la perspectiva renacentista. Elige la topología como modelo espacial para cartografiar la experiencia multidireccional e intensiva del espacio, introduciendo en su proceso una afirmación de la superficie del cuerpo mediante movimientos de rotación—cámara en mano con el puño apoyado fijamente en el ojo para *Roll*—y una conciencia de la perspectiva anamórfica de su propio cuerpo.

Al igual que la obra de Graham, que sigue las veredas de un pensamiento móvil y nos invita a desplazamientos antes que a rebasamientos, la película de Smith y Ortega remite a un estado deceptivo de una modernidad inacabada y de sus representaciones.

<i>Diyarbakir</i>   <i>Berlín</i>
OCTUBRE DE 2011

El tamaño de las imágenes disminuye con el alejamiento. Durante la proyección, las películas realizadas por ambas cámaras son proyectadas simultáneamente en modo multiimagen sobre la misma pantalla." Dan Graham, Six Films, Artists Space, Nueva York, 1976.

El tamaño de las imágenes disminuye con el alejamiento. Durante la proyección, las películas realizadas por ambas cámaras son proyectadas simultáneamente en modo multiimagen sobre la misma pantalla." Dan Graham, Six Films, Artists Space, Nueva York, 1976.

El tamaño de las imágenes disminuye con el alejamiento. Durante la proyección, las películas realizadas por ambas cámaras son proyectadas simultáneamente en modo multiimagen sobre la misma pantalla." Dan Graham, Six Films, Artists Space, Nueva York, 1976.

El tamaño de las imágenes disminuye con el alejamiento. Durante la proyección, las películas realizadas por ambas cámaras son proyectadas simultáneamente en modo multiimagen sobre la misma pantalla." Dan Graham, Six Films, Artists Space, Nueva York, 1976.

decrease if I spray insecticide on the switch. I don’t think I’ll wake up before morning regardless. We left Escandón at 7:30 am, and my suitcase gets here on Sunday with Rodrigo. We took a break in the middle of the mountains to take pictures of a red and white pickup truck (160 ET 110+160.232). Outside you can hear the sounds of footsteps amidst the crickets. Sergio the night watchman has Mayan features, his belly is really particular: round, it sticks out right under his chest. He wears a blue T-shirt that says “Maui.” He looks more like a night watchman than the last guy I met in June, whose name was Lupillo and who was barely seventeen years old.

Saturday, November 28, 2009

I woke up more than once during the night to go to the bathroom and to check the switch where I know the spider is: nothing, the light didn’t even come on. The alarm went off and when I opened my eyes there it was on the wall by my bed! This time I tried to trap it with a glass, but it was faster than I. You have to see this place, spend a few days here, since it’s only after one or two days that you stop feeling like an outsider. And at night you can’t see anything at all, and there are all sorts of noises. Now it’s starting to smell like the mosquito repellent I put in the bathroom. There aren’t any mosquitoes

in the room. I went down to Las Pozas as soon as I got up and thought about what your mother says about this place, which is nonsense. I should close the bathroom door so the smell of mosquito repellent doesn’t impregnate the whole room. I’m betting that the spiders won’t like the mosquito repellent. Getting back to some people’s fascination with and others’ indifference toward Xilitla, this place is, without a doubt, an acquired taste. The more I walk around, there more labyrinthine and metonymic it seems to me. Everything Melanie, Rafael and I have said about this place—gothic, entropic, ominous, in ruins, decadent—it all starts to make more sense: the circular structure of the screenplay, where all these layers of history come together without necessarily being resolved. The day was spent going back and forth through this place, identifying the locations for each shot, doing a few tests.

At noon I came into my room and again I found myself with the spider: this time I killed it, hesitating a little. I felt some relief in the bathroom (the room is pretty spacious, it fits a bed, a chest and a desk), a little later I found another spider, three times as big. It was the biggest; I was paralyzed. I was momentarily terrified and I tried to calm down and reason with myself, thinking that I’m much bigger than this spider and that I can’t be so scared. There were crocodiles here, according to a contractor who worked with James, or Don Eduardo as they called him. The animals make all sorts of noises outside. I honestly don’t know where this fear of spiders comes from. It’s brutally visceral. I couldn’t kill that big spider, I tried but I couldn’t, so I decided not to go into the bathroom and to leave the light on. See? They say one writes in order to read oneself.

<u>Sunday, November 29, 2009</u>
----------------------------------

The three of us got to the highest part of Las Pozas early, which is the part that James built first. Benjamín took us there with machete in hand. It takes about fifteen minutes. The construction we saw first is some of the most European in the whole place, it’s almost Medieval. It looks like ruins since people don’t go up there, even just to visit it or do the gardening. It’s being overtaken by nature. It’s called “The House of Purple Columns.” Mateo Holmes, also an Englishman, is the architect in charge of conservation at Las Pozas. I was surprised to learn that the foundations are quite solid; they say that neither James nor the workers knew much about structural matters, so they always put two or three times the number of rods and supports in everything. At the entrance there’s a column for which they were supposed to have used 137 sacks of cement, and on top of that it’s full of stones. You have to be here in order to realize that the gothic element isn’t just present in the stylistic elements, but also in the scale and the way that the constructions and the natural landscape challenge the weight of the architecture. One of the new shots is of a photo in Don Eduardo’s house, a really strange place, where Melanie’s idea was to bring in a deer. The room is no bigger than four square meters and the floor is made of wood.

Today I met Caco, son of Plutarco (James’s lover and right hand man). There’s only one deer in Xilitla, and its name is Zen. It’s Caco’s. Sitting down at the café, Caco started talking about how important humor was to James, and about the double game that he thinks there is with the symbols (some as parody,

others as personal sanctuary). As soon as I pulled out my recorder he changed the subject abruptly to tell us that yesterday a young woman was raped on the path that leads to Las Pozas from town, and he ended the conversation by saying “Paradise sends an invoice every now and again.” I wanted to get up from the table and call you, but the three of us quickly got bottled up in the work again. The sound of the water acts as a silencer. Security was stepped up today. I felt the spiders shrink.

<u>Monday, November 30, 2009</u>
----------------------------------

Rafael insisted several times on how heavy the dolly is and how complicated it would be to move it around in this place. He wasn’t exaggerating. It took seven people more than half an hour to get it up. The physical effort this required of them was obvious. Narciso is more than fifty years old, he’s deathly skinny, and there he was going up and down. The day’s work is from six in the morning to nine at night. It was cloudy this morning and all the stone pathways were very slippery, as if they were sweating. “That means it’s going to rain,” they told us, and lo and behold, as the afternoon approached it started raining and it hasn’t stopped since. First day of filming and we finished more than half of what we had planned. Two really good shots, one of them fantastic: three circles on three floors with the camera turning 360°, which looks great in the vertical format, the three circles come in and out of the frame, lightly giving it the effect of a spiral. The camera had me hypnotized all day; it’s a model from World War II, I don’t remember what it’s called. The first take was really exciting: Matta-Clark with a mirror. It’s a strange shot, but it really encapsulates the spirit of the film: the formal resonances, almost rhythmic conversations with existing images that appear over the course of the screenplay (Flavin, Smithson).

<u>Tuesday, December 1, 2009</u>
----------------------------------

We’ve been on our feet for sixteen hours, since six in the morning. The test with the fireworks didn’t turn out well, the guy who brought them wasn’t a pyrotechnician and the fireworks were made in China. It didn’t work at all, but at least there was a cathartic moment with the thunderous explosions, which shook more than one of our floors. The idea is to do it again on Friday. We got fifteen shots (three 400’ rolls finished, we have twelve total and some extras). The weather was playing with us. It had us running and chasing after shots: the day went from fog that blocked the sun to rain and then on to clear again. Saturday there’s a shot in the highest part of the property, and it’s with a dolly. There’ll be another in Las Pozas with the mirror. We keep joking that it’s the project’s *Fitzcarraldo*. Let’s hope that it goes smoothly, but there’s no question that filming here involves a high degree of difficulty. All over the place, there’s a plant with big leaves that are purple on one side and green on the other; it’s called a papatla. I’d really like to take one with me so it would grow big enough to give us some shade. One of the things we’ve been talking about is the possibility of using organ music in the film. What do you think?

<u>Wednesday, December 2, 2009</u>
------------------------------------

Everyone here talks about Tamtoc, the archaeological ruins that are close to Tamuín. They say they found a figure of a woman with the body of Venus there, and some images of really big

phalluses. They also say that the stonework is very different from the kind you see at other archaeological zones. Today it’s a full moon. One of the gardeners, Lucio, showed up in one of the shots, sitting in the room that used to be Don Eduardo’s. He’s a shy, really nice guy, he’s cross-eyed: something that Robert Smithson was really interested in when he visited Yucatán, and that Melanie also wants to bring into the film: another way of seeing. Lucio was the one who told me that the plants here aren’t indigenous to the area, that Don Eduardo had brought them; “truck after truck would show up,” he said. It seems to get more humid with each day. Here one surely must sleep better with a partner. Parallel to documenting the action with my camera, I’ve taken a few short videos for myself, reprising that series of emotional landscapes that I lost with my last hard drive. The last shot of the day was lighting a structure and its surroundings, and in the middle of a neutral blank space: a young girl in an orange bathing suit, Gisela, with Narciso. The lights made the structure look like a skeleton; the light like breathing. Oddly, I do have a sense of direction here. I don’t think I’ve made a mistake yet in giving people directions to some structure or other, and this place is so labyrinthine you could die. Funny the way things are.

Thursday, December 3, 2009

It’s raining hard and there’s fog. The staff goes up and down preparing a shot, and the lights they’re carrying could be thunder. I can keep writing because my computer is sheltered under a roof of the bamboo palace (Sergio says “mamboo”), which is where we’ll do the shot with neon lights. These tubes don’t buzz, like the ones they have of Flavin’s in Houston. I guess we’ll have to record that audio later. The mirror is covering a central spot. Today four gardeners moved one that measured 240 by 120 centimeters for some shots. Those four, Lucio and six others are helping us to move the equipment. There are eleven total working on the shoot. They’re all from Xilitla: Narciso, Daniel, Alfredo, Hilario, Bernabé, Ángel, Magdaleno, Benjamín, and Andrés. People here don’t make much money; they don’t live off of much, either. On the highway I asked Melanie and Rafael if they’ve seen Raymundo Gleyzer’s documentary that we saw on Channel 22, and they hadn’t. It came up because we were talking about how devastated the local economies throughout the country are. Everyone is really friendly here, and everyone’s ready to work. Daniel is a photographer, and he sticks with Rodrigo as much as possible. There’s no room for doubt when it comes time to shoot. The “surrealist shot” of the film was today in a structure that they call the whale or the plane. It might be the one that has the most personality; it does look like a big bug. Now that I think about it, today, moving the mirror, there was another moment with a Dada-surrealist heritage: the bodies of the workers disappeared behind the mirror and two of their hats seemed to float in place. Do you remember that black and white movie that we saw in Paris, with four hats that float, have breakfast, follow something? I think it’s by Man Ray or Hans Richter, but I’m not sure. The deer wouldn’t let itself to be photographed, it ran and ran. So it goes. Tomorrow a goat is coming.

Friday, December 4, 2009

The day ended with an unleashing of pyrotechnics in the cinematography, or a stairway to heaven: thirty Roman candles and four bombs that took almost four minutes to go off. These guys *were* professional pyrotechnicians. The sky changed from a deep blue to red, and the euphoria infected us all. The day had been black, the rain almost ruined the day’s shots, and the camera had stopped working. The idea of the fireworks had me excited because I like fireworks. What do I like about fireworks? I have to say that from the start I was a little skeptical about the visual result, about how it would look in the frame. I was afraid it might seem like a moment from *Fantasia*. The interesting thing, I think, is knowing that something is always outside the frame. For breakfast we had zacahuil, a special local dish from the Huasteca: it’s a giant tamal for thirty people with entire chickens inside, salsa and coarse ground corn. There was a lot of down time, with the shitty weather and with no movement, just the projection, the idea of what had to happen later, and the circularity of thoughts. At dinner Zaira told us that the day Edward James was born in West Dean there were fireworks to celebrate.

Saturday, December 5, 2009

The reflection of the mirror is blinding, so much so that if you stare at it you lose your sense of direction for a minute. How far is Xilitla from Mexico City, and from West Dean? Though it’s not so much the geographical distance that matters, according to Rafael, but the metaphorical distance. I agree. The weather didn’t get better and today the plan is for the gardeners to go into Las Pozas with the mirror. When he writes about his “Mirror displacements” in the Yucatan, Smithson says: “The mirror itself is not subject to duration, because it is an ongoing abstraction that is always available and timeless. The reflections, on the other hand, are fleeting instances that evade measure.” I timed how long it took everyone to get to La Era (the highest point at which we filmed) and it was a little more than half an hour. Here time reflects neither force nor distance. Up there is the only place where the sound of the waterfall gets lost, and it’s a relief. Mila and Oli have been present in a few shots, this is one of them. Their interest gets scattered throughout the place as they play, and their parents’ is focused on another space. Nevertheless, the four of them are here, without leaving their worlds. Gustavo, the sound technician, has been tasked with recording the voices of the workers at different times. We improvise an interview with Ángel to see if anything comes out of it. One of the most beautiful moments was an unplanned shot of Narciso crossing the Fleur-de-Lis bridge with a neon light. Today I’m confusing the order of the scenes. At noon the mirror broke into a thousand pieces in the water. “Words suppress reflections.”  
... and at night: the neon hung at a forty-five degree angle in the darkness.

Sunday, December 6, 2009

We packed and I returned with Rodrigo on the highway. This time there was no nausea, nor music. Just landscape and tone in company. Better. Little by little, the city again.

## Screenplay in progress

MELANIE SMITH AND PAOLA SANTOSCOY

Pienso (en este punto) que deberíamos trabajar a partir de una lista de tomas, que pueden ser flexibles en función de su posición en la película si no tienen un orden específico, porque en este momento siento que el orden debe venir de la narrativa o del sonido acompañante, no de las imágenes mismas. Pienso que lo que puede hacer que la película tenga un tono surrealista es la desconexión entre una toma y otra, y una lista básica de tomas podría construir una base sobre la cual construir una narrativa.

De acuerdo con un corresponsal decimonónico en la revista londinense *Notes and Queries*:

No hay duda de que el término ‘gótico’ aplicado a los estilos terminados en punta de la arquitectura eclesiástica fue usado en un principio con desdén, y en son de burla, por quienes tenían la ambición de imitar y revivir los órdenes arquitectónicos griegos, tras el renacimiento de la literatura clásica. Autoridades como Christopher Wren también ayudaron a despreciar el viejo estilo medieval, que denominaron gótico, como sinónimo de todo lo bárbaro e inculto.

1. Matta Clark. Una toma *dolly* desde dentro de la casa y hacia el exterior a través del círculo y hacia el verde. ¿Debería regresar la cámara?

2. Dan Flavin. En este caso no tengo una toma específica en mente, tal vez algo entre estructura y verdor. Creo que la idea de su escultura como un monumento a la entropía (en el sentido temporal) pudiera ser interesante —pensando que un tubo fluorescente pude ser colocado entre estructuras... En algún lugar. Toma nocturna —o atardecer. Antítesis del monumento natural.

I like this reference to Flavin. The idea of putting a fluorescent tube there generates a really interesting contrast with James’s ‘organic’ structures. Furthermore, for me the fluorescent tube denotes an interior, and to have it outside could be very suggestive. The idea of monumentality that Smithson talks about, which is what I imagine you’re thinking of:

“En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro.”

“Flavin hace ‘monumentos instantáneos’. El instante hace que la obra de Flavin sea parte del tiempo más que del espacio.”

This poses questions about the ‘monumentality’ of a place like Xilitla, about the place where this monumentality resides, if it is indeed monumental in the same sense.

3. *Moldes*. Una toma con los *moldes* que yacen en el jardín. Aquí puedo imaginar exposiciones dobles. Creo que lo importante en esta toma es poner énfasis en el Proceso —o *el hueco de lo que fue*. Temprano por la mañana. Amanecer. Luz azulada.

4. Reflejo del cielo —por la noche. Smithson. ¿No más ideas aún de dónde? Por la noche o decolorada.

5. Casa de 3 pisos que pueden ser 5. Toma *dolly* hacia abajo o hacia arriba. La cámara se mueve por los tres pisos de la casa. Toma diurna.

6. Referencia gótica. Toma de arcos góticos. Figuras fantasmales aparecen o pasan. Por la noche. Flores góticas blancas en la casa de tres pisos podrían ser también buenos ejemplos.

“E incluso hoy, el lugar destila horas-hombre, las construcciones aún profundamente cargadas de una actividad, una labor, capaces en potencia de humanizar y transformar un mundo resignado a su foco en la economía, la eficiencia y la racionalidad.”

The other presence is the animals... Workers and animals. At some point you mentioned a horse, right? I’m not suggesting that animals and workers would literally have to appear, but it does strike me as interesting that today both animals and workers are important absences at the site.

7. Aeroplano. Plano de grúa desde arriba que desciende sobre un avión estrellado. Luz deslavada. Idea de catástrofe. ¿Recuerdas la explicación de Ebed sobre este avión y por qué James lo puso?

8. Agua de la llave y goteando. Anochecer. James y la obsesión por la higiene.

9. Superficie minimalista sobre el primer plano. (Escenario tipo Parres.) Trabajar por capas. Una superficie acrílica verde fluorescente es barrida a un lado de la cámara a medida que ésta se mueve hacia el fondo.

10. Varias tomas en las que las figuras de fantasmas pasan en la luz nocturna. Los posibles lugares podrían ser: cerca de la cascada (donde hay una estructura caída). El arco donde filbamos la noche que hicimos la prueba. Veredas, pasos.

En la mayoría de estas ideas el jardín funciona como una especie de fondo para la trama principal (o serie de ideas), que creo que es la ruta que debemos tomar.

Texture. The reference is painting. Ancient, spent texture, which is why there will be a lot about exposure and superimposition of images (Hands in the sketch).

1. Connection to Man Ray, surrealist short films, the sketch that I sent you with the circles that open up represents the way that he would open and close scenes on his shoots using a manual aperture.

2. Important. Artificial landscape that opens on to natural landscape, just like the sketch *Green Lush*. Here, the description of a set that opens is essential. *Layering in painting*.

3. Smithson. Possible use of a mirror, reference to *Mirror*.

4. *Displacements*. A character that walks around Las Pozas with a big mirror. Viewer sees reflection, possible view of the camera (connection to Parres).

Escenas nocturnas: tinieblas y seducción.

Dan vueltas en mi cabeza. En realidad nada destaca, pero estoy buscando el título:

*Decadencia y declive* (quizá con algunas palabras "entre paréntesis").

*Cisnes que reflejan elefantes*.

*Cascarón* (algo se podría elaborar en torno a esta palabra).

Sigo pensando. Algo respecto al primer título. ¿alguna sugerencia?

Estaba leyendo la tesis de Irene Herner. Resulta interesante la relación entre el declive de Venecia (la crecida de las aguas) y el del jardín (las plantas invadiéndolo). En este sentido, cabe hablar de decadencia y declive. Pero creo que vale la pena mencionar la pertinencia de este proyecto en Europa y Venecia. Sólo para ponerte al tanto: James era admirador de Abbot Kinney (un rico excéntrico), quien inició la construcción de la Venecia americana (en Santa Mónica, Los Ángeles).

*Incidents / sequences of decline*

Yes, "decline" is better, it has a reference to land, to place.

Today, reading Olivier's text in Francis's catalog, "A Story of Deception" (Patagonia), I found this:

Reproduction prohibited. On two occasions in 1937, the Belgian painter René Magritte painted his friend, the English patron, collector and amateur painter Sir Edward James, who, two years later, in Xilitla, in the mountains of the Huasteca in Potosina, in northeastern Mexico, would erect an architectural fantasy (or a concrete mirage) that sought to invalidate, in a deliberately surrealist perspective, the functionalist and modern uses of cement as they were conceived by Le Corbusier or the members of the Bauhaus. James appears twice in the picture, wearing an austere brown suit: firstly with his back to the painter, and secondly reflected in a mirror, again from behind. The painting, which is found at the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, is called La Reproduction interdite.

I'm including for you the article by Cardoza (in Spanish, and the English translation). As I mentioned, it's something that seems interesting to me in relation to the surrealist boom in Mexico. The text was written in 1936, just before Breton's visit, and both the notion of exile and the construction of Mexico as a symbol fill these lines.

Ver páginas / See pages 60-61

Lo encontré realmente difícil de digerir, aunque en inglés parecía un poco menos "demasiado poético", pero sí: México era en ese momento esta alternativa idealizada, desconocida a Europa. Por lo que México es: superior a su imagen exaltada. Parecería inconcebible hoy día. Creo que es una de las cosas que hay que abordar en este proyecto: esta visión utópica, que debe ser desafiada.

Así, como empecé a decir ayer, una de mis dudas en la película es: ¿retratamos Xilitla como un lugar aislado y desconectado sin un afuera o sería más interesante incorporar algún tipo de conversación en el trayecto de algún lugar (el D.F.) a Xilitla en automóvil? Pienso en el sentido de Smithson de no-lugar y lugar (el traslado de un lugar a otro). Resultaría muy interesante tener algún tipo de documentación y conversación del trayecto. Es decir, las expectativas con las que llegas al lugar y lo que sucede después de la experiencia. he estado pensando dónde podría entrar tu papel como escritora o narradora, y por alguna razón no logro imaginar escuchar una narración por encima de las imágenes que el espectador puede ver dentro del jardín.

Rafa y yo también hemos estado pensando acerca de la idea de ilusión. Creo que esto viene de la idea de alquimia/surrealismo, y que podría ser interesante filmar el jardín mediante el reflejo de un espejo o un vidrio, de manera que nunca ves la cosa "real", siempre una ilusión o reflejo (regresando también a los *Mirror Displacements* de Smithson). Creo que la idea de filmar al atardecer o de noche se está haciendo más clara. La idea de una imaginaria desvanecida, figuras distantes, tinieblas y ausencia de claridad se vincula muy bien con la esfumada idea del espacio utópico. También creo que el trabajar en capas la imagería remite a la idea original del espacio pictórico, y al trabajo con dobles exposiciones, casi como trabajar por capas una pintura. En mi caso, creo que es importante regresar una y otra vez a la pintura, es el origen de todo esto. De cualquier forma, en estos días intentaré seguir estableciendo tomas definitivas. Hazme saber qué es lo que piensas.

Incluso aunque el actor no toma un punto de vista o una posición narrativa en la secuencia de eventos, creo que debería haber la presencia de alguna persona. Me gusta la foto fija del bikini y la figura de dos cabezas con capa. Creo, de nuevo, que es porque regreso a la idea de que debe haber algún tipo de narrativa hablada, incluso si estas "narrativas" o palabras son dichas en *off*. Es decir, que la narrativa puede ser hablada cuando no hay imagen alguna en la pantalla, sólo negro o el sol blanqueado o blanco. Pienso que debe de haber algo que mantenga unida la película, algo más que la sola belleza o las imágenes, de otra forma puede resultar bastante banal. No quiere decir que la narrativa deba ser continua o tener sentido. Esto podría ser la voz de Leonora (¿te conté que el otro día me

dijo que se sentía muy mal para verme?). Mi sensación es que este desmantelamiento puede ser en varias áreas:

*Memoria*

*Las ruinas o el primitivismo —o la ruina como entropía.*

*La demolición. El reduccionismo.*

*Las preguntas y la falta de respuestas*

*El fracaso utópico —el texto de la distopía.*

*El gótico contemporáneo (revival) —música, sonido*

o su inserción en este momento del tiempo.

El no-lugar del gótico, el lado oscuro, etc. Este periodo como un periodo de temor.

En términos de imagen siento que me estoy acercando a cómo imaginar el sentimiento general. Pero hoy me di cuenta que debo trabajar más el texto. Hay un montón de conceptos flotando alrededor, pero nada definitivo, y creo que ¡necesito ya algunas "palabras" definitivas!

Otra idea que tuve es que algunas de estas ideas podrían ser dichas en *off* en algún momento que esté filmado en cámara. (Aquí pienso en el Covadonga, donde los momentos de ensayo *off* serían los "buenos" momentos. Podría estar hablando con la actriz, y explicando el sentimiento de cómo debe ser la película, y cuando la cámara corre no hay acción, sólo un set vacío, a oscuras.)

The other thing I've been thinking about is the importance of context, and the context isn't just Las Pozas or Xilitla, but it extends to the Huasteca, to the landscape of the Mexican highway. Anyone who goes to Las Pozas does so after having made this trip (changes in vegetation, settlements on the edge of the highway, populated by cinder block buildings, metal rods). Is it possible to dissociate one from the other—that is, the landscape of Xilitla from the landscape that leads there? Is it possible to dissociate it from the city? To find a house with three floors that could be five is fascinating precisely because it's very close to being just an unfinished structure in the middle of the jungle. It's tough to integrate this step from one thing to the other without falling into a documentary tone. I'm thinking of flashes of images of the highway as a mental exercise to imagine a possible way of integrating the context. Using images or just language (descriptions)? These could maybe be images of situations that would be relevant to the itinerary (vegetation, landscape, unfinished building, some character). I don't know, but I imagine situations in which something is inserted that later appears in Xilitla, too—something orange? Do you envision the itinerary as something that also has to function "through the reflection of a mirror?"

Regarding Ángel and Magdaleno's floating hats, this is that movie with the hats that I told you about. It's Hans Richter, not Man Ray like I thought. It's called *Ghosts before Breakfast* and it's from 1927. In the film different objects—including hats—rebel against routine and take on a life of their own.

*Ninguna pasión le roba a la mente todos sus poderes de actuar y razonar con tanta eficacia como el miedo. Pues al ser el miedo una aprehensión del dolor o de la muerte, opera de un modo que se asemeja al verdadero dolor. Cualquiera cosa que por lo tanto sea terrible, con respecto a la vista, es además sublime, ya sea porque la causa del terror sea el estar dotados de grandeza de dimensiones o no; pues es imposible algo como insignificante o despreciable cuando puede ser peligroso. Hay muchos animales que, aunque lejos de ser grandes, son no obstante capaces de provocar ideas de lo sublime, pues son considerados objetos de terror. Como las serpientes y los animales venenosos de casi todos los tipos. Y si a las cosas de grandes dimensiones les agregamos una idea de terror advienticia, se vuelven más grandes sin comparación. Una llanura de vasta extensión de tierra no es sin duda una idea mezquina; la perspectiva de tal planicie puede ser tan amplia como la del océano: pero ¿puede llenar la mente con algo tan grande como el océano mismo? Esto se debe a distintas causas, pero a ninguna más que a ésta: que el océano es un objeto de no poco terror. De hecho, el terror es en cualquiera de los casos, ya más abierto o latente, el principio rector de lo sublime [...].*

*Un mapa de la impermanencia y de la desalineación en un lugar perdido*

*A map of the impermanent*

*Map of the missing place / Mapa del lugar perdido*

*Incidents of decline*

*Circular territory*

*Another circularity*

*To see from below*

*Indoors and outdoors*

*The Englishman's house*

*Incidents and dislocations*

*Desalineación del tiempo*

*Dislocated mirage*

*Pienso en tus arañas y eso me ha llevado muy lejos el día de hoy.*

Aside from the diary, I have a separate text I wrote about spiders and "falling asleep". I'll look at it again, and maybe I will send that one along too

## *Now and again I may hear*

the forest is a zone that invents itself  
and out of that intelligence  
as so many roots are aware  
mystery is raised

The only mystery is that someone might ponder mystery,  
Pessoa revealed

mystery, mystery, why have you abandoned me?  
I believe I may have detected in the voice  
and it will seem better to me that way

We are a mystery to ourselves, Massillon intuited  
or we were

This will remind me of someone about to hand down a sentence  
not without doubting whether  
Theseus really did kill mystery

he who registers seeks himself in the inventory  
or saying  
he who registers delves into the invisible, urgent need to inspect

let us not forget: there are devices  
that activate / deactivate  
mystery

faces [or features, as they tend to be called]  
immense grayness [or infertile gravel, light brown]  
and an automobile landscape  
cement stalks  
concrete heights  
stairways [or that which does not grow and therefore, must be built]

sonority/silence exuberance/scarcity  
mechanical/spontaneous movement/stillness

the matter within these oppositions  
in general or uniquely always  
reinstates us in a cross-eyed paradise [visual axes detached from  
the body in order to adhere  
to the surroundings]

he who registers operates mechanisms  
displays  
and conceals  
displays  
and conceals  
was this not the scenic principle?  
interpreting has several meanings [the author as actor]  
space overflows in its signs  
let it be set on fire (works otherwise)

the finger  
the finger flesh  
the finger stone  
underlines intermittence [irregular intervals as well as those voices]

mystery means a closed place  
and well  
tearing into something closed is possible  
now we know  
if a mirror is opened unto it

the mirror makes a gash  
as deep  
as all reflection or reverberation

Mirrors are ice that does not melt, what dissolves is that which  
is visible within, Paul Moran explained

thus if there were a mirror in the body  
let us bear a mirror  
until encountering [is it called reflection when  
you rise upon falling?]

Since these mysteries are beyond us, let us pretend  
to be their organizers, Cocteau counseled

Now and again I may hear

the screen is a zone that invents itself  
and through that understanding  
like discernment in connection  
reading is raised

CARLA FAESLER

## AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Arturo de la Rosa, Plutarco Gastélum (Kako) and his deer, Eli Soriano and the fireworks men from Tamazunchale, Natalia Almada, Francis Alÿs, Rosa Ayala, María Bostock, Javier Carral, Patrick Charpenel, Agustín and Isabel Coppel, Mireya Escalante, Cristina Faesler, Claudia Fernández, Damian Fraser, Ricardo Garibay, Thomas Glassford, Ernesto Gómez, Irene Herner, Mathew Holmes, Thierry Jeannot, Uziel Karp, Miguel and Cuca Legaria, Zaira Teresa Liñán Zorrilla, Donatella Lockhart, Ramiro Martínez, James Oles, Emmanuel Picault, Tania Pineda, Paloma Porraz, Francisco Rivera, Sebastián Romo, Itala Schmelz, Kitty Scott, Aimée Servitje, Patricia Sloane.

<i>Xilitla</i> , 2011	XILITLA. MELANIE SMITH	
Melanie Smith / Rafael Ortega Video transferred from 35 mm 12 min / 24 min (2 versiones) Collection Charpenel and Fundación CIAC, A.C. Courtesy the artists and Peter Kilchmann Galerie D.R. © Melanie Smith / Rafael Ortega	Textos   Texts Jay Oles Corinne Diserens Kitty Scott Paola Santoscoy Carla Faesler Melanie Smith	Derechos reservados Ninguna parte de esta obra, podrá ser reproducido, almacenado, comunicado públicamente o distribuido en cualquier forma o medio conocido o por conocerse, si no cuenta de manera previa y expresa con la autorización por escrito de Ediciones El mojado.
PRODUCCIÓN   PRODUCTION Charpenel Collection, Guadalajara, and Fundación CIAC, A.C.   Production Melanie Smith   Direction Rafael Ortega   Image Paola Santoscoy   Curator Jorge Zúñiga   Camera assistant Rodrigo Valero Puertas   Stills photographer Finella Halligan   Production coordination in Mexico City Zaira Teresa Liñán Zorrilla   Production coordination in Xilitla Héctor Pacheco   Production assistant Paola Santoscoy   Continuity Roberto Oviedo   Gaffer Javier Márquez   Dolly Grip Carlos Orozco Luna "El Oso"   Lighting Gustavo Patiño and Fridolin Schoenwiese   Live sound Oliver and Mila Ortega   Sound assistant Hugo Álvarez Mata, Alfredo Hernández Hernández, Sebastián Hernández, Vicky Hernández Hernández, Hilario, Bernardo Pérez Bautista, Julio Romero Castelán, Ignacio Soto, Sarita Villalobos Córdova   Production support Alfonso Cornejo   Image editing Melanie Smith and Alfonso Cornejo   Montage Jorge Romo   Color correction Álex de Icaza   Sound design Juan Cristóbal Cerrillo   Organ	Traducciones   Translations Jaime Soler Frost (OLES; SCOTT) Tanya Huntington (FAESLER) Haydeé Silva (DISERENS) Christopher Fraga (SANTOSCOY; SANTOSCOY+SMITH)	All righths reserved No part of this book may be reproduced in any manner whatsoever with out permission in writing from Ediciones El mojado.
	Fotógrafo   Photographer Rodrigo Valero Puertas	Tous droits réservés Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographique, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçonpassible des peines prévues par la loi (du 11 mars 1957) sur la protection des droits d'auteur.
	Fotógrafo de la imagen de Xilitla, página 64   Photographer of Xilitla image on page 64 Plutarco Gastélum Esquer	
	© Imágenes   Images <i>Temple of the world</i> . CARRINGTON, LEONORA, 1958 D.R © Leonora Carrington   ARS   SOMAAP   México   2012-00015	En observancia a la Ley Federal de Derechos de Autor se ha realizado una búsqueda exhaustiva para solicitar las autorizaciones para la reproducción de las fotografías, así como identificar los créditos autorales respectivos. En algunos casos, no se localizaron estos.
	<i>Torre del espíritu santo</i> . FRIEDEBERG, Pedro, 1961 © Private collection, New York <i>The Ivory Towers</i> . O'GORMAN, Juan, 1945 © Colección Banco Nacional de México	
	Diseño y concepto gráfico   Graphic concept & design © Taller de comunicación gráfica	
	© Primera edición   First edition DR © 2012 EDICIONES EL MOJADO	
	EDICIONES EL MOJADO 5 rue malebrache. 75005 Paris T. + 33 6 8676 1739 www.elmojado.com	<i>Esta edición consta de 800 ejemplares, 50 de los cuales están acompañados de una fotografía de Melanie Smith y firmados del I al L.</i>
	ISBN Depósito legal	
	Impreso y encuadernado en España   Printed and bound in Spain   Imprimé et relié à Espagne	
	<b>Taller de comunicación gráfica</b>	

