

Propuestas y profanaciones en el arte de Jill Magid

Colby Chamberlain

Traducción de Clara Stern Rodríguez

¿Dónde están los límites entre la censura y la libertad de expresión?, ¿dónde la frontera entre lo público y lo privado? ¿En qué medida puede un creador ser castigado por su discurso? La obra de Jill Magid ha planteado estas y otras interrogantes a lo largo de los años. La reflexión de un notable investigador de la Universidad de Columbia —especialista en los cruces entre el arte y la ley— busca explicar, sin concesiones, la trayectoria y la deliberación estética de una artista que, de manera por demás saludable, ha logrado encender este debate en la opinión pública mexicana.

¿Para qué sirve el arte público? En 2004 la Agencia de Servicios Secretos holandesa (AIVD) construía su nueva sede. Por disposición federal, los nuevos edificios de gobierno debían reservar una porción de su presupuesto a comisiones artísticas, y la AIVD no sería la excepción. Fue así como una agencia clandestina se convirtió en patrocinadora de arte público. Tras un largo proceso de selección, la beca fue otorgada a Jill Magid, estadounidense residente en Ámsterdam cuya obra previa había explorado aspectos de la vigilancia de Estado a través de colaboraciones directas con operadores de cámaras de seguridad, artistas forenses y otros oficiales de policía. Magid propuso a la AIVD entrevistar a sus agentes acerca de asuntos personales que la ley holandesa prohíbe a los patrones conocer: raza, religión, salud y vida sexual, entre otros. La agencia

aceptó y en el curso de tres años facilitó que Magid se encontrara con 18 agentes diferentes, en su mayoría en encuentros cara a cara en bares o cafés donde la artista tomaba notas a mano. Ninguno entre quienes estaban a cargo anticipó qué tan persuasiva resultaría Magid como entrevistadora. La mayoría de los agentes se dieron cuenta demasiado tarde de que ella había extraído suficiente información para “quemarlos” —jerga del espionaje para referirse a desenmascarar a alguien—. La frase inspiró una serie de obras tituladas “Puedo quemar tu rostro”¹ (2008), que consisten en letras de neón que deletrean una selección de

¹ Se utilizan las versiones en español de títulos de los que hemos localizado traducciones previas. En otros casos ofrecemos entre corchetes una versión libre de los títulos originales. [N. de la T.]

las libretas de Magid. Ese año los oficiales de la AIVD recibieron cálidamente el debut de la obra de la artista en la Galería Stroom, en La Haya, pero se contrariaron al descubrir que Magid también había hecho una crónica de sus encuentros con agentes en la novela corta *Becoming Tarden* [*Convertirse en Tarden*]. Alarmada por lo que el texto revelaba sobre sus mecanismos internos, la AIVD censuró el manuscrito. La versión que se publicó de esa novela está severamente editada, poblada de espacios en blanco que indican la supresión de pasajes hecha a instancias del Estado.²

Las concesiones a la censura de *Becoming Tarden* problematizan cualquier suposición fácil de que el arte público esté destinado a servir al “público”, es decir, a un pueblo, una población o una audiencia. De hecho plantea la cuestión de cómo debería entenderse el propio término de lo “público”. El historiador de comunicología alemán Bernhard Siegert rastrea el origen del término hasta el *cursus publicus* romano, las rutas de mensajería que empleaban el emperador y sus representantes, y que eran “públicas” solamente en la medida en que excluían a individuos “privados”. Siegert afirma que la extensión de las rutas de correo a la correspondencia personal a principios del siglo XVII no afectó en ningún sentido la definición o el propósito originales del *cursus publicus*. Más bien, el predecesor del servicio de correo moderno fue un nuevo mecanismo regulativo que convirtió a los individuos y sus asuntos en sujetos del Estado.³ Esta genealogía discurre en dirección opuesta a la narrativa construida en *La transformación estructural de la esfera pública*, donde Jürgen Habermas sostiene que la circulación de cartas, folletos y papeles a través del correo sostenía los foros que otorgaban a la burguesía de la era de la Ilustración una voz en su propia gubernamentalidad.⁴ La diferencia entre las visiones de Siegert y de Habermas se concentra en si lo “público” se refiere a instituciones que *atrapan* a los sujetos o que los *empoderan*. La supresión de *Becoming Tarden* emparenta al arte público más con lo primero que con lo segundo. El gobierno holandés apoyó la obra de Magid siempre y cuando ésta ofreciera a su audien-

² Jill Magid, *Becoming Tarden*, Print Craft, Minneapolis, Minnesota, 2010.

³ Véase el más sucinto esbozo del argumento de Siegert en Bernhard Siegert, “Switchboards and Sex: The Hut(t) Case” en *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Timothy Lenoir (ed.), Stanford University Press, Stanford, California, 1998, pp. 78-79. Siegert elabora esta genealogía en *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, Kevin Repp (trad.), Stanford University Press, Stanford, California, 1999.

⁴ Para una discusión más extensa de la crítica de la teoría alemana de la comunicación a Habermas, véase Geoffrey Winthrop-Young, “Going Postal to Deliver Subjects: Remarks on a German Postal a Priori” en *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 7, núm. 3, diciembre de 2002, pp. 143-158.

cia la mera ilusión del acceso a la AIVD. El acceso *real*, sin embargo, provocó la inmediata censura.

Hubo, no obstante, un breve lapso antes de que *Becoming Tarden* desapareciera del panorama. A principios de septiembre de 2009 su única versión no editada conformaba, en una vitrina del Tate Modern, la pieza principal de la exposición de Magid “Autoridad para remover”, cuyo título estaba inspirado en el formato oficial que el gobierno holandés envió al museo cuando dos representantes de la AIVD fueron a confiscar el libro en enero de ese año. Así como el servicio postal, el museo de arte puede ser considerado una institución “pública” cargada de sujetos que el Estado puede atrapar. El estudio de Tony Bennett del “complejo expositivo”, por ejemplo, documenta la forma en que el Museo de South Kensington (hoy el Victoria & Albert) y el Museo Británico abrieron sus puertas a las clases trabajadoras de Londres para regular su comportamiento y producir sujetos disciplinados para la mano de obra en las fábricas.⁵ El Tate continúa esta tradición al atraer y condicionar a los sujetos de una nueva economía basada en la experiencia y que es fundamental al desarrollo postindustrial de la ciudad. Las curiosas circunstancias de la presencia de *Becoming Tarden* en el Tate lo apartan de la típica e impecable integración que el museo hace de la exposición, el consumo, la inmersión y el entretenimiento. A diferencia del resto de las vitrinas del edificio, la función de la vitrina de cristal que contiene el manuscrito de Magid no era exponer sino *evitar* la exposición, asegurarse de que sus contenidos permanecieran ocultos. El propósito de la secrecía que requería la AIVD aquí era opuesta a la lógica de exposición del Tate. *Becoming Tarden* había esposado a la agencia de seguridad holandesa a ese museo británico —una extraña pero excitante coyuntura—. Durante los cuatro meses el libro permaneció en exhibición, pues ninguna de las dos instituciones podía adjudicarse el control total de la situación.

A partir de 2012, Magid se ha relacionado con una gama mucho más compleja de actores e instituciones, todos ellos vinculados al legado del arquitecto mexicano acreedor del Premio Pritzker, Luis Barragán. Tras la muerte de Barragán en 1988, su patrimonio se dividió en dos. Su casa, su biblioteca y su archivo personal se convirtieron en la Casa Luis Barragán, un museo que es copropiedad de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (FATLB) y el gobierno del estado de Jalisco. Su archivo profesional y su obra protegida por derechos de autor pa-

⁵ Tony Bennett, “El complejo expositivo” en *New Formations*, núm. 4, primavera 1988, pp. 82-87. [Existe una versión disponible al español traducida por María Lightowler: https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_elcomplejo_expositi]

saron al cuidado de su socio de vida, Raúl Ferrara. Cinco años después, Ferrara se suicidó sin haber gestionado la custodia del archivo a largo plazo. Su viuda buscó un abogado y al fin decidió consignar la obra al galerista neoyorquino Max Protetch, quien logró gestionar la venta a Rolf Fehlbaum, consejero delegado de la compañía suiza de muebles Vitra. Desde 1996, el archivo de Barragán está en la sede de Vitra en la ciudad de Birsfelden, Suiza. La esposa de Fehlbaum, Federica Zanco, cuida de la colección; ha dedicado varios años a preparar un catálogo razonado y antes de terminarlo ha restringido significativamente el acceso de otros estudiosos al archivo. En términos legales, el dueño del archivo y la propiedad intelectual de Barragán no es ni Vitra ni Fehlbaum ni Zanco directamente, sino una asociación suiza sin fines de lucro, la Fundación Barragán. En el nombre de la fundación en inglés —Barragan Foundation— la ausencia del acento agudo sobre el apellido del arquitecto es un silencioso indicador de la considerable distancia, tanto cultural como geográfica, entre la organización y México. La primera vez que Magid escuchó de la función de Vitra en el legado del arquitecto fue tras visitar la Casa Luis Barragán y encontrarse con su directora, Catalina Corcuera. Fascinada en igual medida tanto por la arquitectura de Barragán como por las circunstancias que la envuelven, Magid se embarcó en una misión para reunir materiales de sus archivos personales y profesionales (repitiendo y revirtiendo así su

aproximación a la AIVD, donde había recolectado datos personales ausentes en los perfiles profesionales de los agentes). Al recibir el encargo de la Art Basel Parcours en 2013, Magid solicitó a los productores de la feria que contactaran a la Fundación Barragán de su parte, bajo el razonamiento de que el logotipo de una organización suiza de las artes le ayudaría a tener acceso a sus posesiones. Más tarde en el año, Magid contactó a Zanco directamente a través de una carta donde la invitaba a colaborar en la exposición que estaba preparando para el espacio alternativo Art in General, en Nueva York. Ambas solicitudes fueron rechazadas. Sin embargo, al advertirle que considerara las implicaciones de propiedad intelectual en la reproducción de los diseños de Barragán, la segunda carta de rechazo de Zanco le otorgó a Magid una inadvertida clave de cómo proceder sin el apoyo de la Fundación. Fue así como Magid volvió productiva esta prohibición. En Art in General formuló varias estrategias para presentar la obra de Barragán a la vez que revelaba las restricciones legales de hacerlo: unidas aún a los catálogos publicados en los que habían sido impresas, las fotografías enmarcadas de los edificios de Barragán colgaban de las paredes; una toma de 16 mm filmada en el icónico “El Bebedero” de Barragán mostraba sólo sombras proyectadas por hojas de árboles de eucalipto. Cuando la exposición se exhibió en Francia, donde las leyes de propiedad intelectual son más estrictas, Magid tomó la medida adicional de envolver



varios ejemplares de las piezas de muebles de Barragán en sábanas de mudanza.⁶ De manera muy similar a las medias páginas en blanco de *Becoming Tarden*, las envolturas hacían visible una anulación impuesta por una dinámica de poder.

No debería sorprendernos que las restricciones del derecho de propiedad intelectual pudieran manifestarse de manera tan similar a las de la censura de una agencia de seguridad. La ley de propiedad intelectual es otra institución “pública” bien equipada para atrapar sujetos. En “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault sostiene que “Los textos, los libros, los discursos han empezado realmente a tener autores [...] en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresores”.⁷ Es decir, a los sujetos se les convertía en autores no para remunerarles por sus logros, sino para hacerlos responsables de sus afirmaciones. Martha Buskirk ha señalado que esto puede demostrarse en el caso del derecho inglés de propiedad intelectual (“copyright”): al otorgarle a las editoriales (no a los autores) el derecho exclusivo al ejemplar, la Corona estableció un incentivo comercial para autocensurar la sedición.⁸ En pocas palabras, el espíritu del derecho de propiedad intelectual es el control. El espectáculo de una corporación suiza que patrulla el legado de un célebre arquitecto mexicano es sorprendente —y, para muchos en México, molesto—, pero de ninguna manera constituye un abuso o violación a los principios fundamentales del derecho de propiedad intelectual.

Mientras llevaba a cabo su investigación sobre Barragán en México, Magid escuchaba a menudo que en lugar de un anillo de compromiso Fehlbaum le había comprado a Zanco el archivo. Este rumor es de escaso sustento; no obstante, circula ampliamente quizá porque refleja y enciende de forma muy directa la extendida frustración hacia las restricciones de acceso de la Fundación Barragán. La historia llevó a Magid a imaginar una maniobra muy poco ortodoxa y un tanto salvaje para pedirle a Zanco que regresara el ar-

chivo de Barragán a México. Algunos proyectos previos habían familiarizado a Magid con la industria emergente del “diamante memorial”, que utiliza tecnología de alta presión y alta temperatura para transformar las cenizas de seres queridos en piedras preciosas. A Magid se le ocurrió que este mismo proceso podría transformar las cenizas de Barragán en un anillo de compromiso de diamante que podría ofrecérsele a Zanco a cambio del archivo: el cuerpo del artista por el cuerpo de la obra del artista.

El primer indicio que obtuvo Magid de que este escenario podría en efecto realizarse fue al encontrarse con Hugo Barragán Hermosillo, sobrino del arquitecto, quien le expresó su entusiasmo y la animó a presentarle la idea al resto de la familia extendida, gran parte de la cual tenía una aversión compartida hacia la Fundación. En una cena que Magid ofreció en el Museo de Arte de Zapopan, la familia le otorgó su apoyo de forma unánime y juntos empezaron a trabajar en la redacción del contrato que le enviarían a Zanco. Conforme procedían estas negociaciones, Magid buscó los permisos necesarios para obtener las cenizas de Barragán. Dado que estaba enterrado en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, su exhumación requería de la autorización del Estado, pero era difícil determinar qué oficiales eran requeridos, o si estaban siquiera calificados para firmar una petición tan poco usual. Con ayuda de la ministra de Cultura de Jalisco, Myriam Vachez, finalmente Magid determinó la secuencia de autorizaciones requeridas y le pidió a Hermosillo que enviara una petición al presidente municipal de Guadalajara. A partir de ahí la solicitud pasó al jefe de gobierno de la ciudad y después fue aprobada por votación en el Congreso de Jalisco. El 23 de septiembre de 2015 la urna que contenía las cenizas de Barragán fue exhumada en una pequeña ceremonia en la Rotonda. La hija de Hermosillo removió 525 gramos de cenizas que después presentó a Magid, quien a su vez las transportó personalmente hasta Algordanza AG, una compañía de diamantes memoriales ubicada en Coira, Suiza. Por varios meses las cenizas de Barragán se “trabajaron” hasta convertirse en un diamante azul en bruto montado en un anillo de plata. Magid le llevó el diamante a Zanco y a Fehlbaum en la sede de Vitra en mayo de 2016, justo antes de su instalación como pieza principal en una exposición individual en el Kunsthalle Sankt Gallen.

Titulado “La propuesta”, el diamante concentra en un solo objeto toda una constelación de instituciones e individuos: Vitra, Zanco, Fehlbaum, FATLB, la Fundación Barragán, la familia Barragán, Vachez, los oficiales de Guadalajara, el Congreso de Jalisco, profesionales del arte en México y abogados suizos que aconsejaban a Magid en cuestiones de derecho de pro-

⁶ En otra parte he relatado ya la estrategia de Magid de presentar la obra de Barragán al tiempo que ejerce su complicidad al derecho de propiedad intelectual en un texto que Magid misma cita con frecuencia, *De la seducción* (1989), de Jean Baudrillard. Para este autor la esencia de la seducción es la observación y subversión de reglas establecidas, tanto dichas como no dichas. La aparente maestría en el juego implícito de la adherencia de Magid al derecho de propiedad intelectual es una propuesta marcadamente distinta a las leyes de propiedad intelectual que aquella en el arte de apropiación de Jeff Koons o de Richard Prince. Véase Colby Chamberlain, “Jill Magid: Woman with Sombrero”, en *Artforum* 52, núm. 6, febrero de 2014, p. 218; Jean Baudrillard, *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

⁷ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, Silvio Mattoni (trad.), *Litoral*, 25/26, Córdoba, Argentina, 1998, p. 47.

⁸ Martha Buskirk, “Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use” en *October* 60, primavera de 1992, pp. 84-88.

riedad intelectual, Algordanza AG y, por supuesto, el propio Barragán. Es la culminación del proyecto, mas no su producto. Aunque los diamantes sean artículos comerciales de lujo por excelencia, “La propuesta” no es una mercancía en venta; tampoco es acertado aseverar que opera dentro de una economía del regalo. Más bien “La propuesta” es, pues eso: una propuesta, una que permanecerá abierta y con un final abierto, mientras Zanco viva. Si Zanco aceptara los términos, el diamante entraría entonces en la familiar lógica capitalista de la transferencia de bienes. Hasta entonces “La propuesta” es puro potencial; mantiene en suspenso a todos esos actores que han tenido un papel en su creación y que comparten algún interés en su destino.

En años recientes, la escritura del filósofo Giorgio Agamben ha orbitado alrededor de las vinculadas nociones de dispositivos y profanación. Partiendo de la obra tardía de Foucault, Agamben describe el dispositivo como cualquier mecanismo que captura sujetos, desde herramientas y *gadgets* como lápices o teléfonos celulares, hasta instituciones “públicas” como las que he discutido aquí: agencias de inteligencia, servicio postal, museos, derecho de propiedad intelectual, corporaciones.⁹ Tal como la define Agamben, la profanación es el revés de la captura. Él deriva la noción de la teología, donde la profanación refiere a restituir al hombre lo que ha sido sacrificado a los dioses.¹⁰ Obviamente, la incorporación de las cenizas de Barragán a “La propuesta” tiene implicaciones teológicas, particularmente en un México preponderantemente católico, pero aquí debemos distinguir entre sacrilegio (el abuso de lo sagrado) y profanación (el regreso de lo sagrado al uso común). La exhumación de Magid de los restos de Barragán de la Rotonda Jalisciense tiene su correlato en el intento de la artista por sacar su archivo de la sede de Vitra.

Los ejemplos que da el propio Agamben de la profanación en acción tienen que ver con el juego. Un infante puede tratar una tetera como un juguete, o un gato acechar una bola de estambre. El gato complacería así su instinto de cazar, pero sustituir a la presa por el estambre elimina el propósito usual de ese comportamiento y lo vuelve inoperante: un medio sin

un fin.¹¹ No es tan fácil vislumbrar la forma de llevar estos modestos escenarios a una praxis política, o de cómo prevenir la recaptura inmediata de cualquier cosa que haya sido tan profanada. Como una instancia de “representar lo inoperante” viene a la mente el *readymade* de Duchamp, “La fuente” (1917), pues saca un mingitorio del baño y lo pone boca abajo en una base. Agamben, no obstante, seguramente estaría en desacuerdo; en su opinión, la museificación es sacrificio secularizado, y el museo un templo capitalista para el no-uso.¹² La estética de Magid le debe mucho al legado del *readymade*, pero sus estrategias para importar objetos a una exposición son más complicadas y comprometedoras que el autoritario acto de selección de Duchamp. Su práctica nunca acepta el museo como monolítico o aislado, sino que lo alinea o lo vincula siempre con una multiplicidad de otros dispositivos. De las superposiciones, intercambios y cancelaciones resultantes emergen las posibles condiciones para un proceso de profanación sostenido. Como lo hizo *Becoming Tarden* en el Tate, “La propuesta” yace tras el cristal sin estar completamente bajo posesión o control de ninguna organización o individuo en particular, incluida Magid misma.

En Algordanza AG el papeleo para preparar un diamante memorial exige que los clientes establezcan su relación con el difunto. Magid escribió ahí: “Artista”. Este pequeño gesto expresa tanto una afinidad personal como una solidaridad profesional; Magid ha afirmado que su interés por Barragán comenzó en parte por su preocupación de que una corporación algún día controle también su propio legado. Al mismo tiempo, destaca su absoluta falta de conexión directa con Barragán o con su obra. A diferencia de todos los demás implicados en “La propuesta”, Magid no tenía un vínculo emocional o financiero con el archivo antes de 2012, ni siquiera un legado mexicano. Esta combinación de intimidad y distancia es paradigmática de la obra de Magid y ejemplar acerca de cómo los privilegios y privaciones de ser un artista profesional pueden llevarse al cometido de la profanación. Al forjar conexiones insólitas entre organizaciones e individuos disímiles, al insertarse (y afirmarse) ella misma en estructuras de poder existentes, Magid reconfigura nuestras instituciones públicas y nos revela un arte de verdadero uso público.

⁹ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Mercedes Ruvituso (trad.), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2014, p. 18. En su más sucinta formulación del concepto Foucault define un dispositivo como una disposición estratégica que responde a una necesidad imperante, “un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho”. Michel Foucault, citado en Agamben, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ Agamben, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹¹ Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, pp. 111-112.

¹² Agamben, *op. cit.*, pp. 109-111.

© Colby Chamberlain, “Proposals and Profanations in the Art of Jill Magid,” in *Public Space? Lost and Found*, (eds.), Gediminas Urbonas, Ann Lui, and Lucas Freeman Cambridge, MA: MIT School of Architecture & MIT Press, 2017.