



**Lifting
Belly**

LIFTING BELLY

Índice / Table of Contents

I	<i>Prefacio / Foreword</i>	P.
	Patrizia Sandretto	3
	Re Rebaudengo	
	Reale Foundation	7
	<i>Cómo empezar /</i>	9
	<i>How to Begin</i>	
	Alejandro Alonso Díaz	
	<i>Introducción /</i>	14
	<i>Introduction</i>	
II	<i>Interludios / Interludes</i>	
	<i>lee mis labios /</i>	26
	<i>read my lips</i>	
	Marta Cacciavillani	
	<i>un término /</i>	30
	<i>a terminus</i>	
	Lxo Cohen	
	<i>Lugares que tararean /</i>	40
	<i>Places that hum</i>	
	Laura Plant	
III	Alfonso Borragán	49
IV	June Crespo	51
V	Marina G. Guerreiro	54
VI	Ariadna Guiñez	55
VII	Martin Llavaneras	69
VIII	Carlos Monleón	73
IX	Claudia Pagès	87
X	Blanca Pujals	111
XI	Victor Ruiz Colomer	113
XII	M Reme Silvestre	115
XIII	Leticia Ybarra	125

Lifting

Belly

Prefacio

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo
Presidenta de la Fundación Sandretto Re Rebaudengo Madrid

Desde 2020, la Fundación Sandretto Re Rebaudengo promueve el Young Curators Residency Programme de Madrid gracias a la valiosa colaboración de Reale Foundation. Este proyecto nace de la experiencia del Young Curators Residency Programme de Turín, que tiene lugar en Italia desde el año 2007 y que, a lo largo de los años, se ha afianzado en el ámbito internacional como un peculiar programa de formación para comisarios. El YCRP está basado en dos momentos fundamentales para el desarrollo crítico y profesional de los comisarios implicados: en primer lugar la búsqueda en el territorio, ideada y coordinada por un comisario español, que representa también el punto de referencia para los comisarios residentes a lo largo de su estancia en España y, en segundo lugar, la concepción y el desarrollo de una exposición final en los espacios de CentroCentro.

El objetivo principal del proyecto es brindar la oportunidad a tres jóvenes comisarios de tomar contacto con la escena artística española y conocer artistas emergentes, fomentando un diálogo entre la escena local y el contexto europeo e internacional. A lo largo de las pasadas ediciones italianas, participaron a la residencia treinta y nueve jóvenes comisarios, bajo la coordinación de seis comisarios italianos diferentes, incluyendo también más de noventa artistas italianos que se vieron involucrados en las exposiciones finales, seleccionados entre las decenas y decenas de artistas entrevistados a lo largo de los viajes por la Península. Muchos de los comisarios que participaron en su día en la residencia trabajan ahora en algunas de las instituciones más prestigiosas del panorama internacional y las colaboraciones que comenzaron en Italia, a menudo se dilatan durante los años venideros, proporcionando una contribución significativa al fomento y al conocimiento del arte actual italiano más allá de sus fronteras geográficas. La excelencia de las exposiciones finales refleja la atención con la cual cada año se elige a los tres participantes en el programa: son los Directores de los más prestigiosos programas de formación curatorial a nivel mundial los que presentan las candidaturas, que luego se someten a la atención de un jurado internacional, que selecciona a los participantes tras una ronda de entrevistas personales.

Los comisarios residentes en 2020 – Marta Cacciavillani, Lxo Cohen y Laura Plant – fueron elegidos por un tribunal compuesto por Lucía Casani (Directora de La Casa Encendida), Manuel Segade (Director del Centro de Arte 2 de Mayo) y Marta Rincón (Responsable de Artes

Visuales y Arquitectura de Acción Cultural Española). Pese a la crisis global provocada por la emergencia sanitaria, los comisarios residentes han sabido desarrollar una muy interesante investigación a lo largo y ancho de todo el territorio español, que resulta además en un proyecto expositivo muy ambicioso. Quiero agradecer una vez más a Reale Foundation por su apoyo y por la labor de promoción del arte contemporáneo español. Gracias también a Hans Ulrich Obrist e Isabela Mora. También quisiera agradecer a Alejandro Alonso Díaz, por su profesionalidad y por el entusiasmo con el cual ha coordinado el proyecto. Gracias a los comisarios por su compromiso y gracias a todas las personas que, en un momento tan complicado, los han recibido y dedicado su tiempo en sus diversos viajes por España. Y, por supuesto, muchas gracias a los artistas españoles; sin quienes este proyecto no sería posible.

EN

Foreword

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo
President of Fundación Sandretto Re Rebaudengo Madrid

In 2020, Fundación Sandretto Re Rebaudengo has initiated the Young Curators Residency Programme in Madrid thanks to the valuable collaboration with Reale Foundation. This project was born out of the experience of the Young Curators Residency Programme in Turin, which has been taking place in Italy since 2007 and which, over the years, has been internationally established as a specific residency programme for recently-graduated curators. The YCRP is based on two fundamental aspects for the critical and professional development of the selected curators: a pursuit in the territory, devised and coordinated by a Spanish curator, which is also the point of reference for the curators in residence throughout their stay and, secondly, the conception and development of a final exhibition in the spaces of CentroCentro.

The main goal of the project is to provide the opportunity for three young curators to establish contact with the Spanish art scene and to meet emerging artists, fostering a dialogue between the local scenes and the European and international contexts. Throughout the past Italian editions, thirty nine young curators have taken part in the residency, under the coordination of six different Italian curators, including more than ninety Italian artists involved in the final exhibitions and selected from the dozens of artists around the Peninsula. Some of the curators who have participated in the residency are now working for some of the most prestigious international institutions and the collaborations they established in Italy, last over the years, providing a significant contribution to the

promotion and knowledge of contemporary Italian art beyond its geographical borders. The excellence of the final exhibitions speaks of the careful process through which every year the three participants in the programme are selected: the directors of the most prestigious curatorial programmes worldwide nominate two students, which are then submitted to the study of an international jury, who after a round of personal interviews result into the final selection.

The curators in residence for the 2020 edition – Marta Cacciavillani, Lxo Cohen and Laura Plant – were chosen by a jury composed by Lucía Casani (Director of La Casa Encendida), Manuel Segade (Director of Centro de Arte 2 de Mayo) and Marta Rincón (Responsible for Visual Arts and Architecture at Acción Cultural Española). Despite the global health crisis, the curators in residence have been able to develop very interesting research throughout the Spanish context, which results into a very ambitious exhibition project. I would like to thank the Reale Foundation once again for their support and for all the work they do in promoting contemporary Spanish art. Thanks also to Hans Ulrich Obrist and Isabela Mora. I would also like to thank Alejandro Alonso Díaz, for his professionalism and the enthusiasm he has put into the project. Many thanks as well to the curators in residence for their commitment with the development of the residency and to all the people who, in such difficult times, have welcomed and spent time with them through the various journeys across Spain. And, of course, many thanks to the Spanish artists; without whom this project would never be possible.

Ignacio Mariscal Carnicero,
Patrono Delegado Reale Foundation
CEO Reale Seguros

Apoyar la cultura, es apoyar el desarrollo de la comunidad, la educación y el equilibrio y en estos difíciles momentos, se hace más necesario que nunca.

Reale lleva sus casi dos siglos de historia apoyando a la cultura y a las comunidades en las que se desarrolla, por eso quiere agradecer la oportunidad que le brinda la Fundación Sandretto Re Rebaudengo de apoyar esta iniciativa innovadora y de apuesta por España y sus jóvenes artistas, así como la apuesta por el arte contemporáneo y su difusión entre toda la sociedad.

EN

Ignacio Mariscal Carnicero,
Delegated Patron Reale Foundation
CEO Reale Seguros

To support culture, is to support the development of the community, the education and the balance which, in these difficult moments, is more important than ever.

Reale carries almost two centuries of history supporting culture and the communities within which it is developed, and it is for that reason that I would like to thank the opportunity provided by Fundación Sandretto Re Rebaudengo to support this innovative initiative. I would also like to thank them for their commitment with Spain and its young artists, as well as their engagement in contemporary art and its dissemination throughout society at large.

Cómo empezar

Alejandro Alonso Díaz

Lifting Belly es el resultado de un proceso colaborativo entre Marta Cacciavillani, Lxo Cohen y Laura Plant que abre sus planteamientos curatoriales al trabajo de Alfonso Borragán, Victor Ruiz Colomer, June Crespo, Marina G. Guerreiro, Ariadna Guiñeras, Martin Llavaneras, Carlos Monleón, Claudia Pagès, Blanca Pujals, M Reme Silvestre y Leticia Ybarra en el marco del YCRP Madrid 2020.

Este programa, iniciado y desarrollado a lo largo de catorce años por la Fundación Sandretto en Italia, ha tenido lugar en el contexto español por primera vez en su larga historia. Durante tres meses de intensa investigación e interacción, el programa profundiza en dotar de conocimientos concretos sobre las escenas del arte y una red de trabajo que posibilite la comunicación entre los comisarios y una comunidad de artistas, instituciones, pensadores y agentes de distinta índole.

Este período de residencia durante el cual se desarrolla una investigación basada en la interacción con las comunidades artísticas, se plantea con el doble objetivo de desarrollar formas de contacto entre los comisarios y las distintas escenas artísticas, y de cultivar el conocimiento del arte español dentro y fuera de los barrios, ciudades, regiones y fronteras del propio estado.

Si bien los programas curriculares son la infraestructura que legitima la teoría como una forma de poder, los programas de residencias activan dinámicas de convivencia, intercambio, afinidad y diálogo que deben ser vistos como espacios de conocimiento por derecho propio. El proceso de investigación en profundidad en el que los comisarios visitan estudios de artistas, museos e instituciones de arte, se abre a tiempos y espacios que hacen del ecosistema del pensamiento artístico una estructura más porosa y reactiva. Aunque la teoría es un soporte fundamental para navegar y conocer la red de entramados que componen una escena cultural, la naturaleza de un proyecto como el YCRP hace del encuentro, los cuidados y la interdependencia, instrumentos intelectuales equivalentes, sometidos al mismo grado de reflexión crítica y rigor.

En esta primera edición del YCRP Madrid, la red de viajes y encuentros ha establecido un programa de afinidades que ha servido de base para entramados de ideas que definen una postura subjetiva sobre una cosmología de prácticas artísticas. Centrar la atención en los programas de residencias, sus tiempos y su organización, ofrece una postura situada a problemas más amplios que el campo de la teoría del arte no contempla. Mientras los

discursos del arte desde las últimas décadas del siglo XX han venido conectando los postulados del feminismo, el poscolonialismo, la semiótica, la fenomenología y, más recientemente, el posthumanismo y transhumanismo, entre muchos otros, la formación no discursiva basada en la práctica, incorpora una red más compleja de posiciones y sensibilidades vitales.

Los cursos académicos que abordan los discursos contemporáneos del arte heredan con demasiada frecuencia las metodologías, campos y espacios de estudio objetivo, de modo que rara vez desafían el canon del propio discurso, cada vez más estándar, de la teoría. Esta teoría es uno de los elementos necesarios para mantener la vida de la práctica y por tanto debe superar la inercia académica del trabajo intelectual, informativo y objetivo, para rearticularse desde la urgencia, el cuerpo y las geografías diversas del sujeto crítico. En un nivel de infraestructura de producción de conocimiento, un programa como el YCRP atiende al sujeto que aprende y desaprende dentro de los espacios sociales de la práctica, la vivencia, la intimidad, el contagio, la experiencia y la interpellación de todos estos aprendizajes con respecto a ecosistemas concretos. Por ello el punto de partida de esta primera edición en España del YCRP es la reformulación del aprendizaje según las formas en que se produce y las condiciones en las que ese pensamiento se articula.

Esa creciente atención en el proceso de aprendizaje ha determinado un itinerario que se ha visto necesariamente acompañado de intensos intercambios culturales que son el fondo de un programa de residencias curatoriales nacido de las relaciones globales que integran la economía transnacional, la movilidad y la homogeneización de la práctica. Por ello devolver la mirada a territorios concretos conlleva lidiar con las diferencias de pueblos, culturas y formas de vida, intuyendo la necesidad de una territorialización del saber y la alianza transfronteriza de esos saberes situados.

Territorializar los saberes en el marco de un proyecto como el YCRP es una forma de abordar las identidades, mitos, símbolos y prácticas a través de métodos más amplios de producción de conocimiento que no observan la naturaleza del saber (en su sentido más paternalista y científico), sino que brotan de ella, construyendo un compromiso lo suficientemente abierto como para articular una polifonía crítica. Así, el punto de partida de la proposición de Laura, Lxo y Marta está anclado en la propia identidad del edificio que la acoge y que sin duda tiene mucho que ver con la diversidad de encuentros en los que los comisarios se han encontrado debatiendo sobre como la cultura material desencadena un tipo de conocimiento vinculado a los procesos metabólicos que atraviesan escalas estructurales, arquitectónicas, corporales y celulares. Desde esta premisa, *Lifting Belly* profundiza en la importancia de experimentar el conocimiento desde la materialidad del mundo. Ubicado en

lo que históricamente fue el Palacio de Comunicaciones, *Lifting Belly* revierte la identidad institucional del edificio en un pasaje sensual que entra y sale del cuerpo arquitectónico para profundizar en el sujeto sensorial. La exposición es un cuerpo multidimensional que respira y suda, una poesía sensual que se extiende hasta esta publicación, entendida como una prótesis más.

EN

How to begin

Alejandro Alonso Díaz

Lifting Belly results from a collaborative process between Marta Cacciavillani, Lxo Cohen and Laura Plant that opens up to the work of Alfonso Borragán, Victor Ruiz Colomer, June Crespo, Marina G. Guerreiro, Ariadna Guiñeras, Martín Llavaneras, Carlos Monleón, Claudia Pagès, Blanca Pujals, M Reme Silvestre and Leticia Ybarra in the framework of the 2020 Fundación Sandretto Re Rebaudengo Madrid Young Curators Residency Programme.

This residency programme, initiated and developed over fourteen years by the Sandretto Foundation in Italy, has taken place in the Spanish context for the first time. Throughout three months of intense interaction and research, the programme deepens in providing knowledge about the Spanish art scenes and a network that enables communication between the curators in residence and an expansive community of artists, institutions, thinkers and agents of different kinds. Through this period in which an investigation in dialogue with the artistic communities is developed, the double objective is to provide forms of contact between the curators and the different artistic scenes, while cultivating specific knowledge on the Spanish art fields – within and beyond the areas, cities, regions and borders of the nation-state.

While curricular programmes are the infrastructure that legitimises theory as a form of power, residency programmes activate dynamics of coexistence, exchange, affinity and dialogue which are forms of knowledge in their own right. The in-depth research process in which curators visit artists' studios, museums and art institutions opens up to spaces and temporalities that turn the ecosystem of artistic knowledge into a more porous and reactive structure. Although theory is a fundamental element in the navigation and approach to the entangled networks outlining a cultural scene, the nature of a project such as YCRP positions the encounter, care and interdependency as equivalent intellectual instruments, subjected to the same degree of critical reflection and rigour.

In the first edition of YCRP Madrid, the series of trips and meetings arranged, resulted into a programme of affinities which is the soil for the subjective curatorial position. By embracing such complexities, residency programmes, with their various timelines and itineraries enable a situated proposition on a broader set of issues that the field of art theory does not engage with. While artistic discourses since the late 20th century have focused on connecting the postulates of feminism, postcolonialism, semiotics, phenomenology and, more recently, posthumanism and transhumanism, among many others, non-discursive methodologies based on practice, include a more complex network of positions and vital sensitivities.

The academic structures coming closer into contemporary artistic discourses often inherit methods, fields and spaces of study that rarely challenge theory's increasingly standard canons. While theory is one of the fundamental elements for the maintenance of a living practice, it should also overcome the academic inertia of the intellectual, informative and objective work, in order to rearticulate itself within the urgency, the body and the diverse geographies of the critical subject. At the level of a knowledge production infrastructure, programmes such as YCRP look at the subject who learns and unlearns within the social spaces of practice, experience, intimacy, contagion and the interaction of all these processes within a given ecosystem. Hence, the point of departure for the first edition of YCRP Madrid is the reformulation of learning according to the ways in which it unfolds and the conditions in which thinking is brought together.

The increasing attention to those learning processes has determined an itinerary whose background is entangled in global transactions of transnational economy, mobility and the homogenisation of practice. While paying attention to specific territories entails a negotiation with heterogeneous traditions, cultures, languages and forms of life, they in turn, grasp the urgency for a territorialisation of learning and cross-border alliances between situated knowledges.

Territorialising knowledge within the framework of a project such as YCRP is a way of joining identities, myths, symbols and practices through broader methods of knowledge production that do not observe the nature of knowledge (in its most paternalistic and scientific sense) but flourish from it, unfolding a commitment open enough as to articulate a critical polyphony. Thus, the starting point of Laura, Lxo and Marta's proposition is anchored in the very identity of the building hosting the project, this attitude is inextricably linked to the several encounters in which the three curators have found themselves talking about the ways in which material culture unleashes a type of knowledge embodied in metabolic processes through structural, architectural, bodily and cellular scales. From this premise, *Lifting*

Belly delves into the importance of experiencing knowledge from the materiality of the world. Located in what was historically the Palace of Communications, the exhibition reverses the institutional identity of the building into a sensual passage that goes in and out the architectural body to activate the sensual subject. It is a multidimensional body that breathes and sweats, a sensual poem extended into this publication, which is just another of its prostheses.

Introducción

Marta Cacciavillani, Lxo Cohen, Laura Plant

Desde el comienzo de nuestro proceso de investigación para YCRP Madrid, hemos querido evitar un enfoque extractivo mediante una metodología lenta y cuidadosa, dentro de las limitaciones de un proyecto de esta naturaleza. Dada nuestra posición como forasteros que se sumergen en un contexto desconocido y, teniendo en cuenta la complejidad de las identidades que componen España, ha sido importante para nosotros cultivar este enfoque holístico – acercándonos a la comunidad artística como oyentes, antes que nada. Priorizar la intuición y la sensibilidad ante una metodología preestablecida nos ha permitido que los nexos emergan y se filtren orgánicamente a través de nuestras visitas a artistas y nuestros viajes por el país, descubriendo sus distintos paisajes. El resultado de este proceso de investigación es la exposición *Lifting Belly* que se presenta en Centro Centro, junto con esta publicación, ambas moldeadas por las muchas texturas e intensidades de un conocimiento encuerpado que compartimos colectivamente con todos aquellos que hemos conocido durante este proceso.

Lifting Belly se ubica en el Palacio de Cibeles, un edificio históricamente apodado por los madrileños como ‘Nuestra Señora de las Comunicaciones’ por su monumental carácter y la reverencia que inspira. El edificio data de 1904, año en el que la polémica construcción del nuevo centro neurálgico de tecnologías se tragó una parte del parque del Buen Retiro, privando a la ciudad de una parte de este importante espacio de ocio. Como núcleo del sistema de comunicaciones español, el edificio fue considerado un poderoso símbolo de progreso nacional, modernidad y centralización.

Al invocar a Cibeles, diosa matriarcal Anatolia y personificación de la naturaleza salvaje, la fertilidad y la curación que da nombre al palacio, percibimos la ‘comunicación’ del edificio mediante el significado secundario de esta palabra – pasar de una cosa a otra – de forma similar a como se canaliza el calor y se transmiten las enfermedades. *Lifting Belly* imagina el edificio como un sistema de procesos digestivos, reproductivos y metabólicos, que transforman los cuerpos que lo atraviesan, mientras que estos a su vez lo contaminan. Visualizamos paredes de mármol a través de su erosión, corrientes de aire a través de su vínculo con la putrefacción y la limpieza, fluidos a través de su drenaje, superficies de contacto a través de la propagación de vida bacteriana y cuerpos a través del desprendimiento y la absorción de partículas. La exposición prefigura el yo como una comunidad extendida de cuerpos y el espacio que habitamos como una

matriz de relaciones contingentes en la que cualquier “materia comestible”¹ es una fuerza disruptiva dentro del ciclo de los nutrientes. En otras palabras: la exposición es un cuerpo de cuerpos dentro de un cuerpo arquitectónico.

En 1915, mientras se colocaban las piedras del Palacio de Comunicaciones, Gertrude Stein comenzó a escribir su poema *Lifting Belly* en Mallorca, donde residía temporalmente con su amante Alice B. Toklas. De aquí proviene nuestro título, partiendo de una erótica del lenguaje en la Stein hace de la poesía algo queer, vivo y circulatorio. El palacio y el poema se unen como objetos concebidos en el contexto del proyecto modernista y de los regímenes sobre el cuerpo, la sexualidad y la obediencia que vinieron con él. Como madre de la poesía modernista, el trabajo de Stein frenó estas premisas. En ese mismo momento, dentro de los territorios urbanos, el mapeo del cuerpo político trazaba límites por la ciudad. La arquitectura se diseñaba para el cuerpo ‘apropiado’ que la habitaría y sería subyugado por ella, un cuerpo que se adhiriere a un comportamiento moral, higiénico y civilizado.

Bajo el régimen modernista, lo que había dentro de los muros de la *civitas dei*, la ciudad de dios, era bueno, santo, puro, limpio y conocido. Lo que existía más allá del binario de la ciudad, *civitas terrena*, la ciudad terrenal, era inexplorado: profano, impuro, inmoral, sucio, salvaje y rebelde. Si el sistema de gobierno estaba enfermo, corrupto y corroído con sexualidades promiscuas fuera de lo reproductivo, necesitaba ser sanado, censurado y regulado. Donde la ciencia buscaba abrir el cuerpo, la religión quería cerrarlo. Si la arquitectura representaba el cuerpo, también era necesario sellarlo, ocultando su abyecto funcionamiento interno.

En este momento histórico en el que las arquitecturas se movilizan para orquestar nuestros movimientos y restringir nuestro contacto, la limpieza y la toxicidad son el foco de los regímenes de salud pública a nivel mundial. Donde lo abyecto ha vuelto a ser objeto del miedo, los mismos esfuerzos del poder se sienten cada vez más presentes.

Trabajar desde dentro del palacio implica abordar lo que sustenta internamente un edificio de tal importancia y, por extensión, su amplia comunidad. Centrándonos en los elementos corporales de esta arquitectura viva que respira (tuberías, respiraderos, desagües, radiadores, entradas, salidas y orificios), las obras que forman parte de esta exposición colapsan múltiples escalas: desde el yo microbiano hasta las infraestructuras diseñadas para regular y coreografiar el cuerpo. Los límites entre el interior y el exterior nos muestran que somos más membranas que barreras impenetrables.² Los umbrales de nuestros territorios, murallas y pieles no están tan fortificados.

Hechas de materias terrenales (arena, agua, aceite, tierra o arcilla), las piezas puntúan el interior del palacio en-

trando en un diálogo físico con la estructura del edificio, mientras se contaminan entre sí. Las obras están inscritas en procesos de transformación y mutación, siempre cambiando de estado, convirtiéndose permanentemente y nunca finalizando, rechazando la identificación explícita de su intención.

En los trabajos de Ariadna Guiteras y Carlos Monleón, las propiedades del vidrio y la cerámica narran el acto fallido de contener. Vasos que retienen o gotean fluidos pueblan el espacio – jarrones de arcilla porosa sudan con aceites botánicos y tarros de fermentación intestinal crecen desde el techo y el suelo – atendiendo a sus límites como tejidos corporales, en un ritmo continuo de intercambios líquidos de anfitrión a huésped, entre dentro y fuera.

La exposición a menudo evoca al cuerpo en su ausencia, mediante trazos de calidez en la arquitectura: las aberturas utilitarias, cavidades y huecos en las esculturas de June Crespo en las que imaginamos como el calor aumenta; el gel curativo que se adhiere a los pilares del edificio en la obra de M Reme Silvestre, calma los tensos músculos estructurales del palacio. El polvo y los residuos que los empleados de limpieza acumulan también se entremezclan con este gel cristalizante, mientras que el mentol impregna nuestras fosas nasales y provoca náuseas, aplicando las expectativas de un cuerpo sano, limpio y optimizado a la lógica del edificio.

La energía térmica se absorbe a través de un empapelado denso que atrapa el calor, aprovechando así las cualidades incontenibles e inmateriales de la luz solar en el sistema circular de Victor Ruiz Colomer. Al generar viento a partir de ventiladores, Ruiz Colomer sugiere cómo un archivo de detritos acumulados podría optimizarse para su eficiencia. También el aire y la neblina circulan por el espacio a través de los ventiladores de Claudia Pagès, infiltrándose en el cuerpo que lo respira y en las condiciones atmosféricas del museo. Ni siquiera los espacios desocupados son huecos o nadas, sino vacíos salpicados de materia vibrante; corrientes en ebullición con partículas de polvo que a veces se vuelven visibles a la luz.

Entre algunos materiales que asociamos al tránsito, la arena también fluye en las obras de Pagès y en las torres desfiguradas de las instalaciones de Martin Llavaneras que momentáneamente se humedecen con agua, una sustancia latente que existe en constante circulación y metamorfosis. Los papeles para fumar de Pagès también son vulnerables y tienen el potencial de quemarse o desintegrarse con la humedad, al tiempo que nos remiten a un consumo cíclico a través del humo y la inhalación.

La acumulación y la regeneración también poseen las obras de Marina G. Guerriero en las que los plásticos funcionales y los residuos se convierten en preciosas

fuentes y precarios ensamblajes barrocos en los que los materiales se digieren y se desordenan para reequilibrar y cuestionar nociones de pureza y suciedad.

Al adentrarnos en la exposición, dos instalaciones en texto se infiltran en el espacio como una suave fuerza penetrante. El poema de Leticia Ybarra que adorna las paredes del edificio se acerca a una fecundidad extraña, cuerpos fragmentados y la santidad mediante la figura de Margarita de Antioquía.

Por su lado, Blanca Pujals inyecta fragmentos de texto por todo el espacio, vinculando la arquitectura con su origen en las tecnologías de la comunicación, la geopolítica de la extracción de materiales y la toxicidad. El lenguaje y la poesía se convierten en cuerpos vivos que respiran en un intercambio recíproco con su entorno.

En el poema *Lifting Belly*, Stein describe su pesadez al albergar el peso del poema dentro de ella, llena de deseo, para describir más tarde cómo nace “siempre naciendo”. Este ‘embarazo’ metafórico conecta el lenguaje con nuestra lengua, respiración y estómago, describiendo el proceso generativo de la escritura como algo fértil y siempre en un proceso de salida y reingreso al cuerpo. El uso de Stein de la palabra terminus no significa el fin de la reproducción, sino un término en nosotros, una palabra que vive dentro de nosotros. El vientre, o el intestino, como un lugar que trae nueva vida.

En la exposición y la publicación que la acompaña, la poesía circula por todas partes, fusionándose con las obras y envolviéndolas, lo que nuevamente plantea un problema de límites. Como ha escrito Donna Haraway, los poemas, como los cuerpos, son “sitios de producción literaria donde el lenguaje también es un actor independiente de las intenciones y los autores... Sus límites se materializan en la interacción social.”³ La poesía es una resistencia inherente a la interpretación y a la desmitificación, permaneciendo en una ambigüedad que niega darse a conocer. Las palabras y los cuerpos materiales de la exposición adoptan esta sensibilidad para permanecer especulativos e irresueltos, en constante metamorfosis y eludiendo su captura. En el ensayo de Elvia Wilk *This Compost: Erotics of Rot*, la autora escribe “uno podría usar la poesía para formular hipótesis sobre un mundo en el que también circulan otros recursos; donde la regeneración más allá de la reproducción biológica podría considerarse una forma valiosa de creación de significados”⁴, ofreciéndonos un camino para pensar en estas obras.

En *Lifting Belly*, los materiales, las formas escultóricas y el lenguaje se descomponen para dar lugar a nuevas formas en un proceso constante de transición, digestión, regurgitación y renovación. La exposición reúne a artistas que crean canibalizando su propia obra, en un gesto de compostaje en el que los contornos de un objeto o individuo se vuelven difíciles de discernir.

El amor también desintegra los límites del yo; el amor nos vuelve vulnerablemente abiertos y permeables, envueltos por otro.⁵ ¿Podemos entonces considerar nuestro toma y daca con el mundo natural, o la putrefacción y la regeneración, donde el yo se descompone, como una forma erótica más allá del deseo humano? ¿Es el éxtasis lo que experimentamos al disolverse en el ciclo vegetal, convirtiéndonos en alimento para otras formas de vida?

Germinando a partir de la exposición, para esta publicación hemos invitado a los artistas a aportar materiales de su propia elección: poemas, textos, dibujos, imágenes. Si bien muchas de estas contribuciones son obras en sí mismas, algunas otras se extraen de los procesos de los artistas – procesos digestivos, por así decirlo – que incluyen la totalidad de la práctica artística. Estos aportes aluden a una temporalidad y materialidad diferente que el de las obras de arte, pero estableciendo un diálogo directo con la exposición, ampliando el discurso para producir múltiples y nuevas convergencias. La publicación se presenta en un formato no encuadrado, de modo que, en lugar de seguir una forma de pensamiento lineal, los materiales que la componen se pueden barajar, desordenar, entrelazar y leer como una constelación diferente en cada ocasión.

Con la perspectiva de comisariar performance, algo que nos interesaba incorporar desde el comienzo de la residencia, ahora casi imposible en una pandemia, comenzamos a considerar cómo lo performativo podría extenderse a la publicación. La presencia colectiva de los cuerpos, o la falta de ellos, permanece en nuestras mentes. ¿Cómo podría la publicación pudrirse o descomponerse, consumirse o ingerirse, volverse comestible? ¿Cómo podrían los ‘cuerpos’ de papel como objetos vivos, interactuar entre sí? La investigación de Alfonso Borragán sobre el culto histórico y el consumo de rocas comenzó a perfilar nuestras ideas sobre objetos performativos. El proyecto *Litófagos* de Borragán se compone de una serie de acciones colectivas en las que piedras feticheadas son ingeridas e inscritas biológicamente en el cuerpo humano, alterándonos momentáneamente desde dentro. La boca se convierte en el portal de entrada entre interior y exterior, por donde penetran la respiración, el hambre, el lenguaje e incluso el conocimiento. Al hacerlo, los lazos que unen los cuerpos colectivos y los límites de nuestros campos perceptivos se articulan a través de los sentidos.

Trabajando con piedra de la misma cantera de la que proviene el mármol que se utilizó para construir el Palacio de Comunicaciones, Borragán ha creado una edición de ciento cincuenta fulguritas, un mineraloide que se forma cuando un rayo cae al suelo. Este poema-objeto, que está destinado a ser ingerido, da forma a un ritual colectivo dislocado y que conecta la materialidad del palacio con sus orígenes como edificio vinculado con la electricidad.

Lifting Belly nos transporta al estómago del palacio donde nos fundimos con el polvo, el calor, la humedad, los fluidos y la carne de la arquitectura moderna. A través de una circulación erótica y viva, los objetos y el lenguaje se infiltran en nuestros cuerpos sensibles en un proceso poéticamente regenerativo y en continuo devenir.

- 1 Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London (2010).
- 2 David Abram, *The Spell of the Sensuous*, Vintage Books (1996).
- 3 Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Vol. 14, No. 3 (1988).
- 4 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2020).
- 5 Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press (1986).

Introduction

Marta Cacciavillani, Lxo Cohen, Laura Plant

From the beginning of our research process for YCRP Madrid, attempting to counter an extractive impulse by retaining a slow, caring methodology, within a fast-paced project, has been meaningful to our approach. Given our position as outsiders submerging into a context unknown to us, and taking into account the complexity of regional identities which comprise Spain, this holistic approach – arriving into the artistic community as listeners first and foremost – was important for us to cultivate. Prioritising intuition and sensibility rather than a preconceived formal methodology allowed connecting threads to emerge organically from and percolate through our visits with artists and our travels throughout the different landscapes of the country. The result of this research process is the exhibition *Lifting Belly* presented at Centro Centro, and this accompanying publication, which have both been shaped by the many textures and intensities of embodied knowledge we collectively shared with all those we met throughout this process.

The exhibition *Lifting Belly* situates itself in the Palacio de Cibeles, a building which was historically nicknamed by madrileños ‘Our Lady of Communications’ because of its monumental character and the reverence it inspired. The building dates back to 1904, when the controversial construction of this new technological nerve centre swallowed a part of the Buen Retiro park, depriving the city of an important leisure space. As the central node of the communication system in Spain, the building was regarded as a powerful symbol of national progress, modernity and centralisation.

Invoking Cybele, the Anatolian matriarchal goddess of wild nature, fertility and healing after which the palace is named, we read the ‘communication’ which takes place in the palace through the secondary meaning of the word – to pass from one thing to another – as the way that heat is conducted and disease is transmitted. *Lifting Belly* imagines the building as a system of digestive, reproductive and metabolic processes, which transform the bodies that move through it, whilst they too contaminate it. We visualise marble walls through their erosion, air currents through their subjection to putrification and cleansing, fluids through their drainage, contact surfaces through their growth of bacterial life and bodies through their shedding and absorption of particulates. The exhibition prefigures the self as an extended community of bodies and the space we inhabit as a matrix of contingent relationships in which all “edible matter”¹ is a disruptive force in the nutrient cycle.

In other words the exhibition is a body of bodies within the body of the architecture.

In 1915, as the stones of the Palace of Communications were being laid, Gertrude Stein began writing her poem *Lifting Belly* in Majorca where she momentarily lived with her lover Alice B. Toklas. We take our title from here – departing from Stein’s erotics of language in which poetry is queer, live and circulatory, the palace and the poem are drawn together as objects both conceived in the context of the modernist project and the regimes on the body, sexuality and obedience that came with it. As the mother of modernist poetry, Stein’s work pushed back against these expectations. In the same moment, within the territories of the city, the mapping of the body politic drew bounds around the city. Architecture was being designed with the appropriate body in mind to inhabit it and be subjugated by it – one that adhered

to moral, hygienic and civilised behaviour.

Under the modernist regime, what was inside the walls of *civitas dei*, the city of god, was good, holy, pure, clean, known. What existed beyond the binary of the city, *civitas terrena*, the earthly city, was uncharted: unholy, impure, immoral, dirty, wild and unruly. If the polity was sick, corrupt and corroding with promiscuous sexualities outside of reproduction, it needed to be healed, censored and regulated. Where science sought to open up the body, religion wanted to close it shut. If architecture represented the body, it too needed to be sealed up, concealing its abject inner workings.

In this historical moment when architectures are being mobilised to orchestrate our movements and restrict our contact, cleanliness and toxicity are the focal point of public health regimes globally. Where the abject has again become the subject of fear, this same exertion of power feels ever more present.

Working from within the palace, we address what internally sustains a building of such significance, and by extension its expanded community. Unfolding the corporeal fixtures of this living breathing architecture – pipes, vents, drains, radiators, entrances, exits and orifices – the artworks in the exhibition collapse multiple scales: from the microbial self to the infrastructures designed to regulate and choreograph the body. They attend to the boundaries between interior and exterior in order to show they are more like membranes than impenetrable barriers.² The thresholds of our territories, walls and skin are not so fortified.

Composed of earthly matter – sand, water, oil, dirt, clay – together the artworks punctuate the interior space of the palace entering into a physical dialogue with the fabric of the building, whilst contaminating each other. The works are inscribed with processes of transformation and mutation, always changing state, endlessly becoming and never arriving, refusing explicit identification of their intention.

In Ariadna Guiteras's and Carlos Monleon's work, the properties of glass and ceramic narrate the fallible act of containing. Vessels which hold or leak with fluids populate the space – porous clay vases sweat with botanical oils and intestinal fermentation jars grow from the ceiling and floor – considering their boundaries like bodily tissue, in a continual rhythm of liquid exchange between host and guest, inside and outside.

In the exhibition, we find the body often evoked in its absence, in traces of warmth through the architecture: the utilitarian openings, cavities and hollows of componentry in June Crespo's sculptures from which we imagine heat to swell; the healing gel which clings to the scaffold of the building in M Reme Silvestre's work, soothing the building's tense structural muscles. Dust and lint from the palace cleaners also commingle with this crystallising gel while menthol permeates the nostrils and nauseates the senses, applying the expectations of a healthy, clean and optimised body, to the logics of the building.

Thermal energy is absorbed through a dense heat-catching wallpaper, harnessing the uncontrollable and immaterial qualities of sunlight in Victor Ruiz Colomer's glitchy circular system. Generating wind from crystalline fans, Ruiz Colomer suggests how an accumulated archive of detritus might become optimised for efficiency. Meanwhile air and mist also circulate through the space from Claudia Pagès' ventilators, infiltrating the breathing body and the museum's atmospheric conditions. Even the empty spaces are not nothing nor void, but vacuums punctuated with vibrant matter; currents seething with particles of dust at times rendered visible in the light.

Amongst other materials associated with transit, sand also flows through Pagès' works and the disfigured towers of Martin Llavanera's installations which momentarily rise up damp with water, a latent, connective substance which exists in constant circulation and metamorphosis. Pagès' smoking papers are also vulnerable with the potential to combust or disintegrate with moisture, whilst bringing to mind ideas of cyclical consumption through smoke and inhalation.

Accumulation and regeneration also enchant Marina G. Guerriero's works where afunctional plastics and waste become precious flowing fountains and precarious Baroque assemblages in which materials are digested, disordered and then rebalanced, questioning values of purity and dirtiness.

Throughout the exhibition, two text-based commissions infiltrate the space as a soft pervasive force. Leticia Ybarra's poem which adorns the walls of the building reflects on queer fertility, fragmented bodies and saintliness through the figure of Margaret of Antioch. Meanwhile, Blanca Pujals injects text fragments throughout the space, linking the architecture back to its origins

in technologies of communication, the geopolitics of material extraction and toxicity. Here, language and poems become live breathing bodies in reciprocal exchange with their environment.

In Stein's *Lifting Belly*, she describes how she is heavy with the weight of the poem inside her and full with desire, then later how it is born and "always being born". This metaphorical 'pregnancy' connects language back to our tongues, breath and our stomachs, describing the generative process of writing as something fertile and always in a process of leaving and reentering the body. Stein's use of the word *terminus* does not signify an end to reproduction but a *term in us* – a word that lives within us. The belly, or the gut, as a place that brings forward new life.

In the exhibition and this publication, poetry circulates throughout, merging with and enfolding other artworks, again posing a problem with boundaries. As Donna Haraway has written, poems like bodies are "sites of literary production where language too is an actor independent of intentions and authors... Their boundaries materialize in social interaction."³ Poetry inherently resists interpretation and demystification, staying with an ambiguity which refuses to be made known. The words and material bodies in the show adopt sensibility to remain speculative and unresolved, endlessly metamorphosing and eluding capture. In Elvia Wilk's essay *This Compost: Erotics of Rot* she writes "one might use the poem to hypothesize a world where other resources circulate too; where regeneration beyond biological reproduction might be considered a valuable form of meaning-making,"⁴ offering us a pathway for thinking about these artistic practices.

In *Lifting Belly*, materials, sculptural forms and language break down to feed new forms in a constant process of transition, digestion, regurgitation and renewal. The exhibition brings together artists who make through cannibalising their own work, in a gesture of composting in which the contours of an object or individual become hard to discern.

Love also disintegrates the boundaries of the self; in love we are made vulnerably open and permeable, enveloped by another.⁵ Can we then consider our give and take with the natural world – or rot and regeneration – where the self decomposes, as a form of erotics beyond human desire? Is it rapture we experience as we dissolve into the vegetable cycle, becoming nourishment for other forms of life?

Germinating from the exhibition, for this publication we invited the artists to contribute materials of their choice: poems, texts, drawings, images. While many of these contributions are artworks in their own right, some are also extracted from the artists' processes – the digestive processes so to speak – acknowledging the unfurling of artistic practice. The contributions speak to a differ-

ent temporality and materiality than the artworks, but have a direct dialogue with the exhibition, expanding the discourse to produce multiple new convergences. The publication is collated in an unbound format, so that, rather than following a singular line of thought, the contributions can be shuffled, put into disarray, interwoven and read in a different constellation each time.

With the prospect of curating performance – something we were interested in incorporating from the beginning of the residency – now almost impossible in a pandemic, we started to consider how the performative might occupy the publication instead. The collective presence of bodies, or the lack thereof, lingered in our minds. How could the publication rot or decompose, be consumed or ingested, made edible – how could the ‘bodies’ of paper as live objects, interact with one another? Alfonso Borragán’s inquiry into the historical worship and consumption of rock started to mould our ideas around performative objects. Borragán’s project *Litofagos* is a series of collective actions in which fetishised stones get ingested and biologically inscribed into the human body, momentarily altering us from within. The mouth becomes the gateway between the interior and exterior, through which the breath, hunger, language and even knowledge permeate. In doing so, the ties that bind communal bodies and the limits of our perceptive fields are articulated through the senses.

Working with stone from the same quarry that the marble used to build the Palace of Communications came from, Borragán has created an edition of one hundred and fifty fulgurites – a mineraloid which forms when lightning discharges into the ground. This object-poem, which is intended to be ingested, forms a dislocated collective ritual and connects the materiality of the palace back to its origins in electricity.

Lifting Belly transports us to the stomach of the palace where we join with dust, heat, moisture, fluid and the flesh of modern architecture. In a live, erotic circulation, objects and language infiltrate our sensing bodies in a process that is poetically regenerative and always becoming.

Interludios

Interludes

- 1 Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London (2010).
- 2 David Abram, *The Spell of the Sensuous*, Vintage Books (1996).
- 3 Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Vol. 14, No. 3 (1988).
- 4 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2020).
- 5 Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press (1986).

lee mis labios

Marta Cacciavillani

Dije lo que pude. Hice lo que pude. No creo que tenga sentido seguir hablando de ello.

¿Tu sí?

Estaba allí y ahora estoy aquí.

¿Qué más quieres que diga?

No escuché lo que dijiste. No estaba prestando atención. No en ese momento.

Dije lo que pude. Hice lo que pude. No creo que tenga sentido seguir hablando de ello.

¡Por favor, dime qué está pasando! No juegues conmigo.

Shhh escucha.

Escucho. Pero también intento continuar.

¿Aún nada?

No sé. Normalmente no me implico en este tipo de cosas.

Dije lo que pude. Hice lo que pude. No creo que tenga sentido seguir hablando de ello.

¡Dime que pasa! Necesito saberlo. Por favor.

Lee mis labios

L-I-F-T... ¿Por qué me haces esto?

iNo soy yo! No me culpes...
Son las voces dentro de ti.

Solo sé un idioma... y, es un idioma que no es el mío.

Tu vientre se eleva...

**... goteando, contrayéndose,
adaptándose, colapsando.**

Un cuerpo extraño dentro de mi cuerpo.

¿Lo oyés?

Solo lo oigo en mis sueños.

Tienes un mes, solo un mes, y luego me habré ido.

¿Dónde estás?

Estoy aquí contigo. Hay multitudes dentro de ti.

Pensé que podría sentirte, pero no es así, en realidad no puedo.

**Es que... dije lo que pude. Hice lo que pude.
No creo que tenga sentido seguir y seguir y seguir hablando de ello.**

¿Tú sí?

**Todo se ha acabado. Todo acabará muy rápido.
No te preocupes.**

Pensé que podría entenderlo, que podría comprenderlo... pero no puedo, realmente no puedo.

**Creí que lo habías comprendido.
Su interconexión, su suciedad.**

Por favor deja de jugar conmigo. Yo-

**Lee mis
 labios**

**las partes intermedias... mis partes agujereadas
y tus partes sangrientas...**

la idea de tu y yo.

*read
my
lips*

Marta Cacciavillani

I said what I could. I did what I could. I don't think there is any point in going on about it.

Do you?

**I was there, and now I am here.
What else do you want me to say?**

I did not hear what was said. I wasn't paying attention. Not at the time.

I said what I could. I did what I could. I don't think there is any point in going on about it.

Please, tell me what's happening! Don't play with me.

Shhh just listen.

I listen. But I also try to keep going.

Still nothing?

I don't know. I don't often concern myself with these kinds of things.

I said what I could. I did what I could. I don't think there is any point in going on about it.

Just tell me what's happening! I need to know. Please.

Read

**my
lips**

L-I-F-T... Why are you doing this to me?

**It's not me! You can't blame me...
It's all the voices inside you.**

I know only one language... and yet the language isn't mine.

**Your belly is lifting...
... leaking, absorbing, adapting, collapsing.**

A foreign body within my body.

Can you hear it?

I only hear it in my dreams.

**You have one month, one month only,
and then I will be gone.**

Where are you?

**I am here with you. There are multitudes
inside you.**

I thought I could feel you but I don't, not really.

**Well, I said what I could. I did what I could.
I don't think there is any point in going on, and
on, and on, about it.**

Do you?

**It is all over. It will be all over very quickly.
Don't worry.**

I thought I could understand it, that I could grasp it... but I can't, not really.

**I thought you understood it. The
interconnectedness of it, the smudginess of it.**

Please stop playing with me. I-

Read

**my
lips**

**the in-between bits... the leaky bits of you, and
the gory bits of me...**

the idea of me and you.

un término

Lxo Cohen

comienza con un final como “como el espacio entre las letras, el espacio entre amantes es necesario para dar sentido a su unión. sin el hujo, no hay anhelo que sentir ni significado que aportar. los textos requieren límites. los yoes requieren límites. sólo cuando se materializan los límites pueden convertirse en un lugar de tránsgresión”¹. como esta exposición, *Lifting Belly*, deseo que este texto crezca plagado de acertijos con la brecha desconcierto. Jack explica el desconcierto como “una forma de pérdida y desconocimiento, simplemente el espacio que se entrega a la ausencia de significado y dirección”². ¿Podría este anhelo entre las letras, entre amantes, y entre las obras en la exposición existir con desconcierto? el espacio entre no saber, qué o en qué dirección escribir, me llena de desconcierto. es tarde en la noche siempre cambiante mientras anhelo que termine este pero comienza. estoy sentado de forma rara, con la barriga arrugada. regurgito mis notas sobre el de introducción de Marks a *Lifting Belly* de Gertrude Stein, el poema del que esta exposición toma su título y canibaliza la inspiración; volví a leer Wilk, Halberstam, Preciado en mi biblioteca queer que he estado viendo durante mi en YCRP Madrid. empiezo a configurar infinitamente. objetos marginados como palabras marginadas. pienso en arruinar mi texto con citas repetitivas que no encajan, con comas. coma significa una pieza cortada, del griego κοπτεῖν, que significa cortar. cortes abyectos. palabras marginadas como objetos marginados. la escritura nunca brota con facilidad, aunque salga con tanta facilidad como la diarrea o el vómito, que barre trozos de detritus del suelo del estudio en un enorme y desconcertante tapiz negro. mi texto debería pudrirse, una y otra vez. Yo decido conscientemente borrar palabras, reeditar la oración mover reelaborar el texto tan profusamente que los hombros permanecen rígidos. un proceso que siento como si engullese materia, regurgitando, reciclando términos regenerativos, como un zombi raro. inevitablemente, se convierte en un proceso corrosivo de acertijos, de palabras repetidas, insertando espacios para que el significado pueda aparecer y desaparecer; tan calidat ilimitada mi texto puede de lo que *un término* significa, y ser transgredido. me siento atraído por el extraño poema de Stein, por sus conceptos y por su ambigüedad, su sensibilidad extraña y fertil, su regalo para los lectores del futuro. Paul escribe: “la modernidad inventó no sólo un nuevo cuerpo trabajador adaptado a la máquina, sino una nueva alma capaz de desear sólo aquella sexualidad que fuera reproductivamente rentable, por lo que es urgente desnaturalizar la repro-

ducción”³. sin embargo, la introducción de Rebecca Marks a Stein, la madre modernidad relacional lenguaje y la reproducción queer con la palabra terminus. en mi cuaderno de subrayé: un es una rosa es un - un término - un término de embarazo donde cito: “al principio Stein no ve cómo terminar el reinado de la rosa, una situación de peligro para levantar el vientre. la línea ‘levantando el vientre, un término’, un final, muestra que si la rosa continúa definiendo la sexualidad femenina, si la línea ‘Una rosa es es una rosa’ continúa definiendo confinando Gertrude Stein, entonces ella no podrá seguir escribiendo levantar el vientre. Pero la palabra ‘término’ no tiene por qué significar fin. Término. Término en nosotros⁴. Levantar el vientre es un término, una palabra, que está dentro de nosotros, dentro de nuestro vientre. Levantar el vientre es un término, un término de embarazo. y Alice tenía “Una rosa es una rosa, es una rosa es una rosa” escrito circularmente en el techo de sobre la cama de, en la “pared”. Esta es la idea de Alice. Gertrude está hablando con . Ella se pregunta cómo puede vivir con esta frase ahora sólida. Ella hace de la rosa un término dentro de nosotros, en ella, una palabra que vive en ella. Toma el objeto, la escritura en la pared y hace que la rosa vuelva a vivir. *Lifting Belly* da vida a todo lo que toca”⁵. alguien recibe nueva vida, una alternativa queer que habla de la vitalidad de las palabras para respirar, en nuevas formas no reproductivas. Me desconcierta el extraño amor de Gruyere y Alice en *Lifting*. me sobrecoge con una sensación de alegría y un sentimiento de unión con lo salvaje. Recuerdo a los ibis homosexuales sobre los que Wilk escribe término quien felizmente contra natura en sociabilidad queer: “a pesar de su metamorfosis endocrinológica, y a pesar de sus tasas reproductivas en declive, los ibis homosexuales parecen estar viviendo vidas largas y sanas— disfrutando de relaciones íntimas entre ellos. Pollock compara su estado con lo que algunos teóricos llaman ‘sociabilidad queer’, donde cualquier distinción moral, y en este caso antropológica, entre tóxico y seguro, puro y artístico, químicamente neutro o químicamente mejorado, puede ser reclamada. y/o se vuelve irrelevante por la pura naturaleza embriagadora de la unión. Los pájaros siguen teniendo una vida erótica y social, sin una vida reproductiva, que sigue siendo una vida. Especialmente en una era de extinción masiva, ¿no deberían celebrarse todas las formas de vida y felicitarse?”⁶ en este momento de extinción humana, ¿no debería celebrarse igualmente el término? en Wilk, me identifico con preferir una vida erótica social sobre futurismo reproductivo. le da valor ético a mi vida y a mi rareza. le da valor ético a *Lifting Belly*. hace semanas, volví a leer *Lifting Belly*, el mismo fin de semana que Polonia vio la protesta más grande desde la época comunista. calles llenas de insurrección, manifestantes, que se oponen a las nuevas leyes antiaborto del gobierno consignas de “¡PiS off!”. relámpagos rojos destellando a través de los rostros de

amigos, manifesta, furiosos en mi insta, desd, Varsovia y en Londres. mi portátil y mi iphone formando un ensamblaje, maquínico, dos términos que se entremezclan inquietantemente: término y aborto, “perdida de los derechos de las mujeres”. Hace un siglo, Stein atacaba a los hombres y sus para evitar que el vientre se levantara. un término es un punto en el que las cosas terminan, o el punto en el que las cosas siguen ocurriendo, resurgiendo, siguen haciendo incursiones en la línea de tiempo, una brecha metabólica. un fin es un comienzo es un fin es un comienzo es un fin debe ser para quienes continúan buscando controlar la sexualidad de las mujeres sobre sus derechos. y a los hombres que gobiernan lo que no les concierne gobernar. especialmente en una era de extinción masiva, es desconcertante por qué todavía están tan empeñados en prohibir el aborto que regula la reproducción. miro hacia arriba *terminus*. es *Latin* con L mayúscula (nunca aprendí *Latin* en la escuela), pero significa un *final*, un *límite*, una *frontera*. estos signos y temas están presentes en las obras que he encontrado aquí. Escribe Jack: “el desafío para el artista y el intelectual es identificar nuestra crisis, nuestra insurrección pero también nuestro placer, nuestra estrategia de alegría, de locura”⁷. si terminus es un final, entonces es el final de taxonomías fijas a través de procesos de transformación colectiva. Los artistas de la exposición manipulan el terminus (término), mediante fronteras y límites concretos. la solidez se erosiona. principios y finales transgredidos. este resbalón de podría llegar a ser una forma de *insurrección extraña, algo erótico poético.* mundo en colapso, crisis mutadas, agitaciones políticas una pandemia enigmática. objetos permeables con identidades transformadas que revuelven suelo del pasado: reelaboración de la estética barroca, gótica, decadente y romántica. gestos de término en un mundo en caída y una humanidad en crisis. una estética zombificada de en la muerte, una decadencia erótica; muertos vivientes hu nos materia no humana. Anoto: una resistencia queer debe ir más allá de los determinantes estructurales en las categorías de humanidad y supervivencia del cuerpo político. Debido a la resonancia entre lo erótico lo político, una agencia monstruosa zombie queer desafía la política vis-à-vis del cuerpo político transformando la matriz heteronormativa. *terminus* es la exposición. las obras forman una unión. intoxicación a través de una unión contaminada y una sociabilidad queer. la intoxicación es peligrosa simultáneamente placentera. podredumbre descomposición mezcla inquietantemente purificación. la alegría queer es incontenible, fluye como una fuente de plástico. las obras caen plácidamente desorden. en efímeros castillos de arena crecen nuevos brotes. la arena se desintegra lo efímero se mete entre todas las grietas, en tus genitales, en el edredón, en tu cama. Habiendo conocido diferentes regiones, los artistas parecen entrar y salir de la ciudad principal y ecologías artísticas. algunos

incluso se han retirado a salvajes arboledas de arándanos y colinas más allá de contenedores de la ciudad. portan procesos y elementos que practican una circulación propia a sus regiones, flujos de ideas conceptuales, reflexiones teóricas, otros en oposición a la teoría conceptos a través de la praxis, favoreciendo gestos ambiguos, rebeldes de emptiness o sensibilidad, practica materialista con joderte anti-conceptual. el 20 de febrero cuando YCRP Madrid comenzó, el término aún no había entrado en el vientre. después de, cuando las cosas comenzaron a cerrarse, se convocó una reunión urgente marcando el comienzo del fin. solo entonces en el en la Fundación El Instante se me metió. volando de regreso a Madrid en marzo, entró en bloqueo, sellando *Lifting Belly* cerrado por un aplazamiento de seis. el inicio del término. en septiembre YCRP Madrid comenzó a respirar de nuevo, pero contra el telón de fondo del covid, el término persiste. terminal es también un punto final en y en el tiempo, un destino, aunque irónicamente término *mina* 16⁸ siglo. terminus es un término en nosotros es un afecto en nosotros en mí. He estado sosteniendo este afecto, llevándolo conmigo, en mi vientre donde respira. terminus está viviendo a pesar de saber que mi vida podría terminar en cualquier momento, terminus tiene una vida dentro de la precariedad. terminus respira vida con el telón de fondo de que el o la exposición podría posponerse a retirar un sentimiento de salvaje creciendo de ruinas, nueva vida desde la mierda fértil. con el anhelo de desmoronarse, para derrumbarse delante de. ser indigente y ser sustituto. nuestro enfoque ha sido sobre el cuidado la sensibilidad de conocer a los artistas, el cuidado de nosotros mismos, por lo que ni ellos, ni nosotros, ni terminamos. se ha preocupado por mantenernos juntos, manteniendo *Lifting Belly* todos los involucrados. Stein del armario, detrás de escenas cuerdo realmente conoce la lucha para mantener el vientre levantado. en medio del aplazamiento de escapes y lo que estamos levantando hemos tenido cuidado de sostener a los artistas para que lleven a cabo prácticas de, para seguir resistiendo la lucha; la práctica curatorial de *Lifting Belly*. como tres curadores compartiendo los materiales de origen, nos hemos unido desatados, entrelazados, colectivizados. llevamos los referencias y materiales de cada uno. contenemos y filtramos nuestros pensamientos, las voces ideas de los demás. en listas: el aire del otro; energía; polvo, descamación calor; inseguridades; vulnerabilidades hay una especie de erotismo en ser caníbales zombies mastigar editarse Google Docs. peleamos, nos reconciliamos, nos recuperamos colaboración. entrelazamos, nos reate, sentimos en todas las texturas del término Wilk escribe: “ve la poesía misma como evidencia de la forma en que la expresión creativa es regenerativa: el poema no le pertenece a nadie. Los poemas, como los cuerpos, son independientes de las

intenciones ■ los autores sus límites ■ se materializan ■ en la interacción social⁸. en ■ encuentros en las regiones ■, ■ un poema que materializa poemas ■ interactúan. estamos ■ desafiando las formas a través de ■ interacciones sociales ■ un poema de ■■■■■ comisariado en ■ contextos diferentes a través de los cuales ■ líneas de material de vuelo ■ curando ■ nuevos poemas ■ regalos ■■■■■ nuevo *Lifting Belly*■ continúa ■■■■■ “el poema ■ un regalo no reproductivo pero ■ sumamente erótico. se podría usar ■poema para formular hipótesis de un mundo ■■■■■ otros recursos circulen ■■■■■ donde la regeneración ■ más allá de ■ la reproducción biológica ■■■■■ se considere una valiosa forma de creación de significados; ■■■■■ incursión es su propia recompensa⁹. así que nuestra incursión es ■■■■■poema que crea ■poema■■■■■ un regalo no reproductivo altamente erótico - una transgresión ■■■■■ desconcierto■■■■■ entre espacios■■■■■ una textura de sentimiento■■■■■ un término, un ■■■■■ en ti.

EN

a terminus

Lxo Cohen

it starts with an end like ■■■■■. “like the space between letters, the ■pace between lovers is necessary to make meaning from their union. without the gap, there is no longing to be felt and no meaning to be made. texts require boundaries. selves require boundaries. only when a boundary materialises can it become a site for transgression.”¹ like this exhibition, *Lifting Belly*, i desire this text to grow riddled with the gap ■■■■■ bewilderment. Jack explains bewilderment as “a form of lostness and unknowing ■■■■■ simply the space rendered by the absence of meaning and direction.”² could this longing between ■■■■■ letters, between lovers, ■■■■■ and between artworks in the exhibition be ■■■■■ with bewilderment? the space between not knowing, what or in which direction to write, fills me with bewilderment. it’s late into the ever-shifting night as i long for this ■■■■■ to end. but it begins. i’m sat awkwardly, ■■■■■ belly crumpled. i regurgitate my notes on Mark’s introduction to Gertrude Stein’s *Lifting Belly*, the poem from which this exhibition lifts its title and cannibalises inspiration; i reread Wilk, Halberstam, Preciado and ■■■■■ in my queer library i’ve been ■■■■■ during my ■■■■■ in YCRP Madrid. i start to endlessly configure. misfit objects like misfit words. i think about fucking my text up with repetitive quotes that don’t fit, with commas, comma meaning *a piece cut off*, from ■■■■■ Greek *koptein*, meaning *to cut off*. abject cuts. mis■■■■■ words like misfit ■■■■■. writing never coming easily, yet writing so easily coming out like diarrhoea, vomit, sweeping bits of detritus off the studio floor into a huge black bewildering wallpaper. my text should rot, over and over again. i consciously decide ■■■■■ deleting words, reediting sentences■■■■■ moving ■■■■■ reworking the text so profusely ■■■■■ shoulders are stiff. the process feels like gobbling matter, regurgitating edibles, recycling regenerative terms, like some queer zombie. inevitably, it is a corroding process of riddling, repeating words, inserting gaps so meaning can flicker in and out; so ■■■■■ unbounded quality ■■■■■ my text can ■■■■■ of what terminus means, and be transgressed. i’m drawn ■■■■■ towards Stein’s queer poem because of its concepts and its ambiguity, its queer sensibility and fertility - its gift to future readers. Paul writes: “modernity invented not only a new labouring body adapted to the machine, but ■■■■■ a new soul capable of desiring only that sexuality that was reproductively profitable it is thus urgently necessary to denaturalise reproduction.”³ yet, ■■■■■ Rebecca Marks’s introduction to Stein, the mother of modernism, she relates language and queer reproduction to the word *terminus*. in my ■■■■■ notebook i underlined: a ■■■■■ is a rose is a ■■■■■ – a terminus – a term of pregnan-

- 1 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 2 Jack Halberstam, *Wild Things: the disorder of desire*, Duke University Press Durham and London (2020).
- 3 Paul B. Preciado, *Baroque Technopatriarchy: Reproduction*, Artforum (2018).
- 4 Nota del editor/traductor: El autor realiza aquí un juego de palabras en inglés. Terminus (que se traduce como término) también puede descomponerse en term-in-us (término o límite entre nosotros)
- 5 Rebecca Mark, Ed., *Gertrude Stein: Lifting Belly*, The Naiid Press, Inc. (1995).
- 6 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 7 Jack Halberstam, *Wild Things: the disorder of desire*, Duke University Press Durham and London (2020).
- 8 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 9 ■■■■■

cy where i quote: “at first Stein does not see how to end the reign of the rose, a danger situation for lifting belly. the line ‘lifting belly, a terminus’, an end, shows that if the rose continues to define female sexuality, if the line ‘A rose is a rose’ continues to define confine Gertrude Stein, then Stein will not be able to keep writing lifting belly. But the word ‘terminus’ does not have to mean end. Terminus. Term in us. Lifting belly is a term, a word, that is within us, within our bellies. Lifting belly is a term, a term of pregnancy. and Alice had ‘A rose is a rose is a rose is a rose’ written circularly on ceiling above bed, on the ‘wall’. This Alice’s idea. Gertrude is talking to . She is wondering how she can live with this now solid phrase.

She makes rose a term in us, in her, a word living in her. She takes the object, the writing on the wall and makes the rose live again. Lifting belly breathes life into everything it touches.”⁴

some is given new life, a queer alternative that speaks of vibrancy of words to breathe in life, in new non-reproductive ways. Gertrude and Alice’s queer love in *Lifting* bewilders me. it overtakes me with a sense of joy and a feeling team with wildness. i recall the gay ibises Wilk writes about *terminus* who happily against nature in queer sociality: “despite their endocrinological metamorphosis, and despite their declining reproductive rates, gay ibises seem to be living long healthy lives – enjoying intimate relationships with each other. Pollock likens their state to what some theorists might call ‘queer sociality’, where any moral, and in this case anthropomorphic, distinctions between toxic and safe, pure and artificial, chemically neutral chemically enhanced, may be reclaimed and/or rendered irrelevant through the sheer intoxicating nature of togetherness. The birds are still having an erotic and social life, if not a reproductive one, that is still a life. Especially in an age of mass extinction should not every form of life be celebrated, congratulated?”⁵ in this moment of humanity’s extinction, should not *terminus* be equally celebrated?

in Wilk, i can identify with preferring an erotic social life over reproductive futurism’. it gives my life and queerness ethical value. it gives *Lifting Belly* ethical value. weeks ago, i reread *Lifting Belly* the same weekend Poland was seeing the largest protest since communist times. streets filled with insurrection, protesters opposing the government’s new anti-abortion laws ‘PiS off!’ slogans. red lightening bolts flashing across friends faces angry protesters on my insta from warsaw and in london. my laptop and iphone formed machinic assemblage, two terms troublingly mingling: *terminus* and *abortion*: further loss for womxn’s rights. a century ago, Stein tackling men and their to keep belly from lifting. is *terminus* the point at which things end, or point at which things keep reoccurring, resurfacing, keep making incursions in timeline: a metabolic rift. *an end is a beginning* is an end should be to

those continuing to seek to control womxn’s sexuality their rights. *an* to men governing what should not be theirs to govern. especially in an age of mass extinction, why they are still so bent on further banning abortion governing reproduction is bewildering. i look up *terminus*. it’s latin with a capital L (i never learned latin in school), but it signifies an *end*, a *limit*, a *boundary*. these meanings and themes are present in works i’ve encountered here. writes Jack: “the challenge for the artist the intellectual is to identify our crisis, our insurrection but also our pleasure, our strategy of joy strategy of wildness”. if *terminus* is an *end*, then it is the end of fixed taxonomies through common processes of transformation. the exhibition’s artists tamper with *terminus*, with concrete boundaries and limits. solidity erodes. beginnings and ends transgressed. this slipperiness of could come be a queer form of insurrection somewhat erotic poetic. world in collapse, mutated crises, political upheavals a riddling pandemic. permeable objects with morphed identities turning over soil of the past: reworking baroque, gothic, decadent and romantic aesthetics anew. gestures of *terminus* of the fallen world and humanity in crisis. a zombified aesthetics of in death, erotic decay; living dead human nonhuman matter. i note: a queer oppositionality must move beyond structural determinants in the category of humanity and the survival of the body politic. because of resonance between the erotic the political, a monstrous zombie queer agency challenges politics vis-à-vis the body politic transforming the heteronormative matrix. *terminus* is the exhibition. the artworks form a togetherness. intoxication through a polluted togetherness and queer sociality. intoxication is dangerous pleasurable simultaneously. rot decay disquietingly blend purification. queer playfulness is uncontained, flowing like plastic fountain. artworks fall pleasurable disarray. ephemeral sand castles grow new shoots. sand disintegrates the ephemeral gets in all the crevasses, in your genitals, duvet, your bed. having encountered different local regions here, artists seem to flow in and out of the main city and art ecologies. some have even retreated to wildness blueberry groves and hills beyond city containers. bear processes and elements that practice a circulation particular to their regions, flows of conceptual ideas, theoretical musings, others in opposition to theory concepts through praxis, favouring ambiguous, unruly gestures of emptiness or sensibility, materialistic practice with anti-conceptual fuck yous. in february 2020 when YCRP Madrid began, *terminus* had not yet entered the belly. following, when things started shutting, an urgent meeting was called ushering in *terminus*. only then in the at El Instante Fundación did get in me. flying back to London in march, went into lockdown, sealing *Lifting Belly* shut over a six postponement. the onset of *terminus*. in september YCRP Madrid began to breathe again, but against the

covid backdrop *terminus* lingers. *terminus* is also a final point in [redacted] and time, an [redacted] destination, though ironically [redacted] term [redacted]inates [redacted] 16th century. *terminus* is a *term in us* [redacted] is an affect in us [redacted] in me. i have been holding this affect carrying it with me in my belly where it breathes [redacted]. *terminus* is living despite knowing my life could end [redacted] any moment, *terminus* makes a life within precarity. *terminus* breathes in life against the backdrop that the [redacted] or exhibition could get postponed, withdrawn [redacted] a feeling of wild [redacted] growing from [redacted] ruins, new life from fertile shit. [redacted] being with a longing to fall apart, to crumble ahead of [redacted]. to destitute and be [redacted] destitute.

our [redacted] approach [redacted] has been about care [redacted] sensitivity meeting artists, caring for [redacted], for ourselves, so neither they, nor we, nor [redacted], terminate. [redacted] been care keeping us together, keeping *Lifting Belly* [redacted] all involved lifted. [redacted] Stein from the closet, behind [redacted] scenes [redacted] body truly knows the struggle to keep belly lifted. amidst postponement [redacted] scapes and [redacted] closures what's [redacted] us lifting has been [redacted] care to sustain artists to carry [redacted] practices, to keep resisting the struggle; the curatorial practice of *Lifting Belly*. as three [redacted]curators [redacted] and sharing the [redacted]source materials we have become bound [redacted] unbound, entangled, collective. we carry each other's [redacted], references and materials. we contain and seep each other's thoughts, voices [redacted] ideas. [redacted] coalesce in lists: each other's [redacted] hair; energy; dust [redacted] desquamation [redacted] warmth; [redacted] insecurities; vulnerabilities [redacted] there's a kind of erotics in being zombie cannibals [redacted] chewing [redacted] editing each other [redacted] google docs [redacted] out. we fight, we make up, we regain [redacted] collaboration. [redacted] entangle, we re [redacted]ate, we feel in all the [redacted] textures of *terminus* [redacted] writes Wilk: “[redacted] looks to poetry itself as evidence for the way creative expression is regenerative: the poem does not belong to anyone. Poems, like bodies, are independent of intentions [redacted] authors their boundaries [redacted] materialise [redacted] in social interaction.”⁷ in [redacted] encounters across the [redacted] regions, we [redacted] a poem materialising poems [redacted] interact. we are [redacted] form defying boundaries through [redacted] social interactions [redacted] a poem of [redacted] [redacted] curated into [redacted] differing contexts through which [redacted] lines of flight materialise [redacted] curating [redacted] new poems [redacted] new *Lifting Belly* [redacted] continues [redacted] “the poem [redacted] a nonreproductive yet [redacted] highly erotic gift. one might use [redacted] poem to hypothesise a world [redacted] other resources circulate [redacted] where regeneration [redacted] beyond biological reproduction [redacted] be considered a valuable form of meaning-making; [redacted] [redacted] incursion is its own reward.”⁸ so our incursion is [redacted] poem creating [redacted] poem [redacted] a highly erotic nonreproductive gift - a transgression [redacted] bewilderment [redacted] between spaces [redacted] a texture of feeling [redacted] *terminus*, a [redacted] in you.

- 1 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 2 Jack Halberstam, *Wild Things: the disorder of desire*, Duke University Press Durham and London (2020).
- 3 Paul B. Preciado, *Baroque Technopatriarchy: Reproduction*, Artforum (2018).
- 4 Rebecca Mark, Ed., *Gertrude Stein: Lifting Belly*, The Naiid Press, Inc. (1995).
- 5 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 6 Jack Halberstam, *Wild Things: the disorder of desire*, Duke University Press Durham and London (2020).
- 7 Elvia Wilk, *This Compost: Erotics of Rot*, Granta (2022).
- 8 Ibid.

Lugares que tararean

Laura Plant

pronóstico del tiempo

En 1929 se finaliza la construcción de una villa en la costa mediterránea, diseñada por la arquitecta Eileen Gray como refugio para ella y su amante. Ella entrelaza las iniciales de ambas en el nombre del edificio: desde sus cimientos la casa se inscribe en el amor. Tras la ruptura de la pareja, ella observa cómo el edificio se deteriora: el interior se llena de murales no deseados mientras que desde el exterior las balas perforan su piel. Hoy, a medida que el edificio se restaura, se canalizan los fantasmas de Eileen: sus ideas y sus intuiciones. Su deseo de diseñar una “morada como un organismo vivo” invocado para devolverle vida a sus huesos.

La arquitectura modernista ponía en práctica la encarnación de los espíritus: la idea de que la esencia misma del bienestar social y la salud podía estar inscrita en el hormigón y que la desintoxicación requería un simple dominio de la estética de la pureza. Los edificios de esta época, o lo que queda de ellos, son testimonio del fracaso de la arquitectura utópica que ansiaba lograr la trascendencia. El “gozo de la autorrealización” que Eileen esperaba que el ser humano pudiera redescubrir a través de sus construcciones, sigue en libertad; su propia casa quedó incompleta, fracturada. En un espiritualismo arcano, el diseño de nuestros edificios encierra esperanzas, perspectivas y promesas. A veces también terror. A veces contiene fantasmas. A veces los borra. En E-1027, el amor vacío deja manchas sobre el suelo.

*La belleza se manifiesta como un oráculo,
y desde entonces el hombre ha escuchado su
mensaje de infinitas maneras.*

vecino

En 2014, la ingeniera y ecologista Jessica Green, comienza a recolectar muestras de polvo de un edificio universitario en Oregón, recién construido y en desuso. Tras haber estudiado las oleadas de vidas microbianas que circulan a través de habitaciones hospitalarias con aire acondicionado, encuentra una cantidad desproporcionada de bacterias patógenas. En otras palabras: los pacientes, se cuecen en sus propios jugos microbianos. Abrir una ventana al exterior, un gesto simple, fertiliza el aire con corrientes inofensivas de organismos provenientes de las plantas y del suelo, que crecen más que quien los teme y que rápidamente ralentizan la carga viral.

Al dirigirse a este edificio recién nacido, mientras otros estudian los paisajes bacterianos de bebés humanos, ella cataloga su microbioma. Toma muestras de más de 300 aulas, baños, pasillos y oficinas para su posterior análisis. Sus hallazgos demuestran que cada elección de diseño que tomamos cambia el ecosistema microbiano de nuestras arquitecturas.

En función del tamaño de una habitación, su ocupación, su ventilación, su forma, su textura, sus umbrales y sus pasillos, se altera la demografía de los conjuntos bacterianos y, por lo tanto, su impacto a nosotros. El espacio arquitectónico se derrumba sobre nosotros, nos habita, contorsiona nuestros mundos interiores. Podríamos describir estas comunidades fantasma que se desplazan por los “interiores” con una especie de miedo que desborda la comprensión y esquiva la percepción sensorial de estas comunidades tal y como son. Quieban lo que significa ser un individuo y cuestionan la idea de que vivimos entre materiales meramente benignos. Los muros que construimos para contenernos oscilan con vidas extrañas. Tararean con un tipo de conocimiento corporal que no podemos reconocer. Están, al parecer, poseídos.

*La serenidad es el gran y verdadero antídoto
contra la angustia y el miedo, y hoy, más que nunca,
es deber del arquitecto hacer de él un huésped
permanente en el hogar.*

adivino

Teresa de Ávila, afamada mística y monja carmelita escribe *El Castillo Interior* en 1577. En la obra, alberga una visión en la que ve el alma materializarse como un castillo que contiene siete sucesivas cámaras interiores –un viaje a la fe en el que cada morada te lleva un paso más cerca de Dios, en el que, de mala gana se compromete con las palabras, lamentando el fracaso del lenguaje en captar lo que ha visto. Su concepto de vida interior es profundo, encerrada como está por los muros de un monasterio dentro de la ciudad amurallada de Ávila: el interior se filtra en las visiones que recibe. El espacio arquitectónico asume su propia sublimidad, aunque representa tanto su contención como su libertad. Su cuerpo es el medio a través del cual realiza su obra divina, experimentando bienaventuranza, dolor y sufrimiento extático. Se rumorea que cuando está en un estado de éxtasis, ocasionalmente levita, lo que le causa gran vergüenza.

La transmisión de la experiencia mística implica una especie de visión corpórea. La difusión de un conocimiento ubicado en un cuerpo sensorial, perpetuamente abierto a cambios afectivos y un continuo con el otro exterior. Una empatía radical. El cuerpo espiritual como recipiente para ideas colectivas produce un conocimiento que intenta llegar más allá de la razón, expresando un incognoscible profundo.

*Sólo en íntima comunión con la soledad puede
el hombre encontrarse a sí mismo.
La soledad es buena compañía y mi arquitectura
no es para quienes la temen o la rehuyen.*

curandero

En 1941, en una insufrible situación de desesperación tras presenciar cómo se llevaban a su amante a un campo de prisioneros, Leonora Carrington huye de Francia a España. Empieza a temer que sus elecciones personales puedan provocar una gran ruptura en su paisaje exterior y en las personas que la rodean, como si su sustancia estuviera íntimamente ligada a la de la tierra. Escribe: “Me convencí de que Madrid era el estómago del mundo y que me habían elegido para la tarea de restaurar la salud de este órgano digestivo”¹. En un proceso de diagnóstico implacable, sus ansiedades y apetito por cuidar van más allá de su cuerpo: la ciudad está enferma y debe curarla. Está obsesionada con la idea de que su carne no le pertenece en su totalidad. Está internada en un asilo para enfermos mentales de Santander.

En sus memorias de esta época, Leonora ejerce una especie de ‘escritura corporal’ para transmitir su comprensión de la penetrabilidad y la vulnerabilidad. Su lenguaje se mueve libre entre la razón, la ficción y la desorientación, rechazando el mismo romanticismo de la locura femenina que caracterizó el trabajo de los artistas surrealistas con los que a menudo se la asocia. La condición institucional de la cordura presupone al yo como una cosa con bordes bien delineados, íntegro e intacto. Poseída por un poder metafísico sobre el mundo, quienes la rodean declaran que el cuerpo de Leonora está demasiado fracturado, demasiado absorbente y su mente demasiado abierta a lo invasivo. Su entusiasta sintonía con el exterior se ve reducida a histeria. Sin embargo, en lugar de patologizar su estado mental, su propia escritura flota en un estado de perplejidad. Encuentra alegría en la incertidumbre y, con vacilación, se acerca a lo inexplicable, a través de palabras saturadas por la experiencia sentida. Un archivo agujereado por paisajes interiores.

*Mis jardines y mis casas permiten
el plácido murmullo interior del silencio, y en mis
fuentes canta el silencio.²*

EN

Places that hum

Laura Plant

weather forecaster

A villa on the mediterranean coast is built in 1929, designed by architect Eileen Gray as a refuge for herself and her lover. She encodes their intertwined initials into the name of the building — the house from its foundations up is inscribed with love. After the couple separate, she watches the building fall into disrepair: inside unwanted murals are painted while from outside bullets perforate its skin. Now as the building undergoes restoration, they channel Eileen’s phantasm — her ideas and her intuitions. Her desire to design a “dwelling as a living organism” invoked to bring life again to its bones.

Modernist architecture practiced the embodiment of spirits — the idea that the very essence of social well being and health could be encased in concrete and that detoxification simply required a command of the aesthetics of purity. The edifices of this era, or their remnants, are testimony to the failure of utopian architecture to achieve transcendence. The “joys of self-fulfilment” which Eileen hoped the human being could rediscover through her constructions, remain at large; her own home left incomplete, fractured. In an arcane spiritualism, the design of our buildings holds hope and vision and promise. Sometimes it holds dread. Sometimes it holds ghosts. Sometimes it expunges them. In E-1027, vacated love leaves stains on the floors.

*Beauty speaks like an oracle,
and ever since man has heeded its message in
an infinite number of ways.*

neighbour

In 2014, engineer and ecologist Jessica Green, begins gathering dust samples from a freshly constructed, unused university building in Oregon. Having previously studied the swells of microbial life which circulate through air-conditioned hospital rooms, she finds a disproportionate amount of pathogenic bacteria. The patients, in other words, are stewing in their own microbial juices. Opening a window to the outdoors —a simple act— fertilises the air with harmless drifts of organisms from plants and soil instead, which outgrow the fearful ones and rapidly slow virus levels. Now she turns to this newborn building, as others are studying the bacterial landscapes of human infants, to catalogue its microbiome. She swabs over 300 classrooms, toilets, halls and

1 Leonora Carrington, *Down Below* (1944).

2 Citas en cursiva de el discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura de Luis Barragán en 1980.

offices for analysis. Her findings show that every single design choice we make shifts the microbial ecosystem of our architectures.

How large a room is, its occupancy, its ventilation, its shape, its texture, its thresholds and passageways, all make alterations to the demographics of bacterial aggregates — and they therefore alter us. The architectural space collapses into us, inhabiting us, contorting our interior worlds. We might describe these phantom communities moving ‘indoors’ with a kind of horror, beyond comprehension and elusive to sensory perception as they are. They wreak havoc with what it means to be an individual and confound the idea that we live amongst discrete benign materials. The walls we build to hold us oscillate with strange life. They hum with a bodily knowledge of a kind we cannot recognise. They are, it appears, possessed.

Serenity is the great and true antidote against anguish and fear, and today, more than ever, it is the architect’s duty to make of it a permanent guest in the home.

diviner

Teresa of Ávila, a famed mystic and Carmelite nun writes *El Castillo Interior* in 1577. She hosts a vision in which she sees the soul materialise as a castle containing seven successive interior chambers —a journey to faith in which every dwelling place takes you a step closer to God— and reluctantly commits it to words, lamenting the failure of language to capture what she has seen. Her concept of interior life is profound, enclosed as she is by the walls of a monastery within the walled city of Ávila — the indoors seeps into the messages she receives. The architectural space takes on its own sublime purpose, though it stands as much for her containment as it does for freedom. Her body is the medium through which she carries out her divine work, experiencing bliss, pain and ecstatic suffering. It is rumoured that when in a state of rapture, she will occasionally levitate, which causes her great embarrassment.

The transmission of the mystical experience involves a kind of bodily sight. The broadcasting of a knowledge located in the terrain of a sensing body, perpetually open to affective shifts and continuous with an external other. A radical empathy. The spiritual body, as a vessel for collective ideas, produces a knowledge which attempts to get at something beyond reason — to express a profound unknowability.

*Only in intimate communion with solitude may man find himself.
Solitude is good company and my architecture
is not for those who fear or shun it.*

healer

In 1941, in an unstable condition of despair after witnessing her lover being taken away to a prison camp, Leonora Carrington flees France for Spain. She begins to fear that her personal choices might cause great rupture in her exterior landscape and amongst the people around her, as though her substance is intimately linked with that of the earth. She writes “I convinced myself that Madrid was the world’s stomach and that I had been chosen for the task of restoring this digestive organ to health.”¹ In a process of relentless diagnosis, her anxieties and appetite to care reach out beyond her body — the city is sick and she must heal it. She is haunted by the thought that she does not possess her flesh in its entirety. She is committed to an asylum in Santander with *delusions*.

In her memoir of this time, Leonora exercises a kind of ‘body-writing’ to relay her understanding of penetrability and vulnerability. Her language moves freely between reason, fiction and disorientation, refusing the same romanticisation of female madness which characterised the work of the surrealist artists she is often associated with. The institutional condition of sanity presupposes the self as a thing with tightly defined edges, whole and intact. Possessed with a metaphysical power over the world, Leonora’s body is declared by those around her too fractured, too absorbent, her mind too open to invasion. Her rapturous attunement with the outside, reduced to hysteria. Rather than pathologising her mental state, however, her own writing hovers in a comfortable state of perplexity. She finds joy in uncertainty and, with hesitancy, reaches towards the unexplainable, her words saturated with the felt experience. A holey archive of inner landscapes.

My gardens and homes allow for the interior placid murmur of silence, and in my fountains, silence sings.²

1 Leonora Carrington, *Down Below* (1944).

2 Quotes in italics from Luis Barragán’s acceptance speech for the 1980 Pritzker Architecture Prize.

Fundación Sandretto Re
Rebaudengo Madrid



Con / With



Y la participación de /
And the contribution of



CENTRO | CENTRO

Presidenta / President
Patrizia Sandretto Re
Rebaudengo

Patronato / Board of directors
Agostino Re Rebaudengo
Emilio Re Rebaudengo
Eugenio Re Rebaudengo

Director / Director
Carmelo Di Gennaro

Oficina de prensa / Press Office
Silvio Salvo, FSRR Madrid
Acerca Comunicación

Prensa Internacional /
International Press
Sutton PR

Coordinación de
Proyectos Educativos /
*Coordination of
Educational Projects*
Francesca Togni

Tutoría de Mediadores De Arte /
Tutoring of Art Mediators
Francesca Togni

Educadores y Mediadores
de Arte /
Educators and Art Mediators
Ana Alonso
Olga Svishcheva

Programa de Residencia para
Jóvenes Comisarios / *Young
Curators Residency Programme*
Alejandro Alonso Díaz

Comisariado por / *Curated by*
Marta Cacciavillani,
Lxo Cohen, Laura Plant

Diseñadora gráfica /
Graphic designer
Judit Musachs

Diseño de la publicación /
Publication design
Judit Musachs &
Pol Pérez (Studiopol)

Traducciones / *Translations*
Alejandro Alonso Díaz

Publicado por / *Published by*
Fundación Sandretto Re
Rebaudengo Madrid

ISBN
978-84-09-25119-3

Coordinación de la producción
impresa / *Print production
coordination*
Arnaud Estela (l'Anacrònica)

Edición de copia / *Edition*
150

©2020 Fundación Sandretto
Re Rebaudengo Madrid,
Marta Cacciavillani,
Lxo Cohen, Laura Plant.

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta
publicación puede ser
reproducida, almacenada en
un sistema de recuperación
o transmitida de cualquier
forma o por cualquier medio,
electrónico, mecánico,
fotocopiado, grabación o de
otro modo sin el permiso previo
del editor.

*All rights reserved. No part
of this publication may
be reproduced, stored in a
retrieval system or transmitted
in any form or by any means,
electronic, mechanical,
photocopying, recording or
otherwise without prior
permission of the publisher.*

Información y
pedidos individuales /
*Individual orders and
information*
fundacion.madrid@fsrr.org

Publicado con motivo de
la exposición final de
la 1ª edición del Programa
de Residencia de Jóvenes
Comisarios en Madrid,
coordinado por Alejandro
Alonso Díaz.

*Published on the occasion of
the final exhibition of the
1st edition of the Young Curators
Residency Programme
in Madrid, coordinated by
Alejandro Alonso Díaz.*

Nos gustaría extender los
agradecimientos, por su tiempo
y apoyo a todos los artistas
y autores / *We would like to
thank for their time and support
all the artists and authors*

Alejandro Alonso Díaz
Alfonso Borragán
June Crespo
Marina G. Guerreiro
Ariadna Guiteras
Martin Llavaneras
Carlos Monleón
Claudia Pagès
Blanca Pujals
Victor Ruiz Colomer
M Reme Silvestre
Leticia Ybarra

Agradecimientos especiales a /
Special thanks to

Lucrezia Calabò Visconti
Carmelo Di Gennaro
Isabela Mora
Patrizia Sandretto Re
Rebaudengo
Hans Ulrich Obrist

Fulgutopo

1. *m.* Lugar vitrificado por un rayo o una corriente de alto voltaje al penetrar en la tierra.

Esta roca es la cristalización producida por una corriente de alto voltaje a través del polvo de piedra del Palacio de Cibeles. Una fulgurita artificial del gran edificio del proyecto de telégrafos. Una roca eléctrica esperando ser lamida.

Esta roca ha sido creada para ser lamida. Para que cada lector de esta publicación pueda incorporar a su metabolismo el lugar, el *fulgutopo*, de una acción descontextualizada en tiempo y espacio. Usando el vortex donde la lengua siente la electricidad para erosionar la cristalización de ese lugar, con la saliva y la piel e incorporarla al cuerpo.

El Palacio de Cibeles fue el gran axioma de principios del S.XX que permitió que nuestra voz se convirtiese en electricidad para llegar a nuestro interlocutor. Este edificio es el origen de un país convertido en electricidad para comunicarse. Desde este momento, el cuerpo puede imaginarse como electricidad para viajar a otro lugar.

La red de telégrafos eléctricos ya disponía de diez mil kilómetros de tendido de hilo de cobre, y de casi doscientas estaciones, comunicando Madrid con todas las capitales de provincia en una estructura radial. Desde el torreón central radiaban cientos de hilos de cobre.

El número de hilos de cobre en los sistemas de telégrafo fue reducido a la mitad cuando los especialistas se dieron cuenta de que la tierra se podía usar como conductor.

Cuando un rayo toca tierra solidifica el suelo. El alto voltaje busca la diferencia de potencial para descargarse produciendo tal cantidad de energía que cristaliza el lugar con el que choca. Estas cristalizaciones se conocen como fulguritas.

En el año 1746 el científico y religioso francés Jean Antoine Nollet reunió aproximadamente a doscientos monjes en un círculo de alrededor de una milla, uniéndolos entre sí con trozos de alambre de hierro. Nollet descargó una batería de botellas de Leyden a través de la cadena humana y observó que cada uno reaccionaba en forma prácticamente simultánea a la descarga eléctrica, demostrando así que la velocidad de propagación de electricidad era muy alta.

Fulgutope

1. *m.* A crystalised place created when a high-voltage lightning bolt enters the ground.

This rock is a crystallisation produced by conducting a high-voltage current through stone dust of the Cybele Palace. It is an artificial fulgurite from the great telegraph building project; an electric rock waiting to be licked.

This rock was created to be licked, so that the owner of this publication can incorporate the place – the *fulgutope* – into their metabolism, in an action decontextualised in time and space. Using the vortex where the tongue is sensitive to electricity, you erode the crystallisation of that place with saliva and skin, incorporating it into your body.

The Cybele Palace was the great axiom of the start of the 20th century. It allowed our voice to become electricity in order to reach another person. This building marked the beginning of a country becoming electric in order to communicate. From this moment onwards, the body could be imagined as electricity travelling to another place.

The network of electric telegraphs already had ten thousand kilometres of overhead copper wire and almost two hundred stations, communicating Madrid with all the province capitals in a radial structure. From the central tower, hundreds of copper cables radiated outwards.

The number of copper wires in the telegraph systems were halved when the specialists realised that the ground could be used as a conductor.

When lightning touches the ground, it solidifies it. This high voltage finds the potential difference to discharge, producing enough energy to crystallise the place it hits. These crystallisations are known as fulgurites.

In 1746, the French scientist and priest Jean Antoine Nollet gathered approximately two hundred monks in a radius of about one mile, connecting them together with steel wire. Nollet then discharged a bottle battery from Leyden through the human chain and observed that each of them reacted almost simultaneously to the electrical discharge, demonstrating the high speed of electricity in this way.

The electricity conducted through the stone dust of the Cybele Palace is now a rock that must be ingested. With the ingestion of exogenous bodies we ingest their information, transcribing and transforming the objects and our own materiality. In a reciprocal exchange, we become them, and they become us.







SUNDAY

June

10

PT

ପୋର୍ଟ
ନବୀନ କାନ୍ତର୍ମଳୀ
ଦେବପାତ୍ର
ଶିଖିବା ଯଥିବା
ଧ୍ୟାନ-ଧ୍ୟାନ, ଧ୍ୟାନ-ଧ୍ୟାନ
ପ୍ରମାଣ-ଧ୍ୟାନ ସାହୁରେ

ପାଦ ପାଦ ନିରବ ଦେ ପାଦ
ରାଜ ପାଦ ନ ପାଦରୂପ
ଦେବ ପାଦରୂପ

ଧ୍ୟାନ ପାଦରୂପ ଧ୍ୟାନ

ନବୀନ ଧ୍ୟାନ - ଧ୍ୟାନ ନବୀନ

ନବୀନ, ନବୀନ - ନବୀନ

ନବୀନ-ନବୀନ

ନବୀନ-ନବୀନ
ନବୀନ-ନବୀନ
ନବୀନ-ନବୀନ

୧

୨

Toda Salida es una Entrada *Every Exit is an Entrance*

Creían en la Europa medieval,

Se creía que la complejión flemática de las mujeres las hacía húmedas y frías. La actividad era crucial para dispersar el exceso natural de humedad que se pensaba que era la raíz de la inactividad y torpeza femenina. Sin embargo, la acción vigorosa las podía acercar peligrosamente a los comportamientos "calientes" de la complejión masculina. Los temblores internos también desafían los límites fisiológicos de los fluidos, ya que la sexualidad en ese período se consideraba fluida y podía cambiar constantemente de acuerdo con los cambios humorales. Se pensaba, pues, que el aumento del calor generado por el ejercicio corporal desencadenaba tales cambios y podía generar una mutación radical de sexo.

Las Espiritistas del siglo XIX hablaban de la "tierra fronteriza", un umbral sombrío donde los vivos comulgaban con los muertos, y donde los que se encontraban en el reino material podían recibir consuelo o consejo del otro mundo

Aunque una membrana como la piel humana delimita todo ser vivo, este límite no es una barrera inmóvil. Es una barrera semipermeable, auto-mantenida que cambia constantemente

Creían, ~~en la Europa medieval~~, que la salud del cuerpo dependía del equilibrio de los cuatro humores: bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre. En este marco, la piel se entendía como una red de pesca. Su porosidad facilitaba las excreciones corporales como el sudor, las lágrimas y el vello. Pero esta misma naturaleza también dejaba la piel susceptible a la penetración.

Ektos-fuera / Plasma-materia permeable

El químico al que ya me he referido, después de mezclar las sustancias que obtiene de la médium y de las acompañantes con sus propios ingredientes, toma la preparación terminada y moldea una máscara áspera en forma de boca y garganta.

El ectoplasma en una célula es un límite que no es un límite sino lo que permite que una célula esté en relación (de movimiento) con otra célula.

Tota sortida és una entrada.

Mira: dels meus dits regalima el líquid que un dia serà vi.

El ectoplasma es también la manifestación material de un espíritu que se filtra a través de los agujeros del cuerpo de una médium. Un moco o un humo viscoso que toma forma en la luz de la película, a veces.

Mira: dels meus dits regalima el líquid que un dia serà vi.

Dels dits dels peus descalços d'equilibri que aixafen el raïm recordo

Os leo una de mis imágenes favoritas:



img src= "comunicación celular: unión celular. crédito: Anne Weston, Francis Crick Institute. CC BY-NC". alt= "una fotografía microscópica en blanco y negro de dos células, recortada en el área en la que las dos células se tocan."

Ektos-fora / Plasma-matèria modelable. Imagina un límit que no és un límit, sinó allò que permet a una cèl·lula estar en relació (de moviment) amb una altra cèl·lula. Una mena de moc o fum gelatinós que recobreix el cos de la mèdium, diuen. Un límit que no és límit, sinó allò que permet a un cos estar en relació amb un altre cos. És a dir, amb un cos que ja no hi és. Un límit que no és un límit, que està fora, Ektos-fora / Plasma-matèria modelable. Que surt (la matèria que es modela) fora. Una regió externa gelatinosa, que està prop de la membrana, que permet a un cos estar en relació (de moviment) amb un altre cos, amb un cos que ja no hi és.

Ja dins la boca s'eixampla la carn, agafa el buit com una casa, com el lloc on quedar-s'hi. La carn creix dins la seva boca fins a l'ofec. Ella l'obre, com quan es corre, bloqueja la tràquea i gaudeix. Quan pot, mastega i la carn se separa gelatinosa d'entre les dents. Té gust a mel i a fruita fresca, diu ella. Té gust a mel i a fruita fresca, la carn del seu cos. Té gust a mel i a fruita fresca, la carn del cos de crist dins la seva boca.

Mira: dels meus dits regalima el líquid que un dia serà vi. Dels dits dels peus descalços d'equilibri que aixafen el raïm recordo

la tristesa confosa d'un amor que ja no ho vol ser. La música ben fortament aixafem, amb els dits dels peus el raïm que un dia serà vi. Què com hem arribat fins a aquí? Com hem arribat fins aquí. I de si hi ha un lloc on tornar i si ens el veurem, un dia, aquest vi. L'amor com un forat trencat i el cos que cau dins per que li falta el sòl. Recorda

~~mantenir.~~

Va ingerir Sàlvia per a poder ~~sostenir-se~~. Sostenir-se volia dir deixar anar, alliberar, alliberar, alliberar, traure (el que allò fos) fora.

Diuen que la primera frontera que coneixem és la que està dins de l'úter. És en aquesta frontera on ens trobem per primera vegada amb un altre cos. Però això no és el límit de la vida, sinó el que ens permet de viure. No som sense les altres. Dins del úter, i gràcies a la placenta, es treu la lògica immunològica de l'autopreservació. És només a partir de la relació amb les altres, em el que és diferent a nosaltres, que comencem a existir.

A ella la van acusar d'assassinat, la van cremar a la plaça, en mig de la plaça, és així com ho expliquen ~~i~~ com ho va ser, ~~com segurament ja~~

sabreu

segurament,

Recorda

la música forta, el cos ple de tot menys de tu, la mà de l'amiga em repassa la cara, l'extasi a la llengua per fi.

Els dits dins de tu,

Els dits dins de tu, i la llengua, i tota jo, tota teva tota teva, si hagués pogut
hagués entrat tota jo, tota teva, dins teu, tota jo, els dits dins de tu, i la
llengua, i tota jo, tota teva, si hagués pogut, hagués entrat tota jo, tota
teva, dins teu, tota jo, els dits dins de tu, i la llengua, i tota jo, tota teva, si
hagués pogut...

La esponja tiene el cuerpo lleno de poros y canales que permiten que el agua circule a través de ellos. (Debe ser tan placentero, esa agua, la sensación de que corre a través de tu cuerpo). Dicen que la esponja es nuestro antepasado común, nuestro, de los humanos. Que la esponja es el grupo hermano de todos los animales. La esponja.

Ara: un esperit entra dins el seu cos ~~any~~ que ressona (Barcelona, 1888). S'asseu a una taula circular envoltada de companys anarquistes. L'esperit es queda allí per a un temps, en ella, dins, o entre, ella. Li fa dir coses que ningú creu que pugui estar dient. Ella, una mèdium com qualsevol altra, mou la boca i parla com un lloro, parla com un ventriloc. Diuen que ho fa bé perquè és com un recipient buit, ells diuen, ells diuen, ells diuen, ells diuen, ells diuen, mentre ella diu. Ella diu. Ella diu que sí, que li permet a l'esperit què li entri. A canvi ella entra allí on abans no hi podia accedir. La mèdium, el seu cos, un cos porós, un cos sensible, un cos obert, una esponja (ha de ser tant plaent, aquesta aigua que l'entravessa), un cos múltiple, un cos obert, un cos que conté tots els gèneres i totes les veus possibles, des de fora cap a dins, des d'endins cap en fora, una mèdium que diu. Ella diu.

①

La sonámbula¹

Lectura en tres partes

ROTULACION
SPEAKER
CARTEL

Primera

- Ofert begudes, explicar de què estan fetes -
OFRERECER BEBIDAS LIBRO DE LAS Lenguas

Ortiga: diuen que si no respires quan toques una ortiga, no et mossegà. Per aquesta mateixa raó, se l'ha atribuït des de l'Edat Mitjana propietats màgiques. L'ortiga creix salvatge i a banda de mossegar bestià i humans (quan respiren) té multitud de propietats curatives, diuen que ajuda a regular la menstruació i a alleugerir els símptomes de la menopausa, és diürètica, digestiva, astringent... i una llista ben llarga. Aquí l'he infusionat amb aiguardent, anís i canyella, que és afrodisíaca.

Ruda: és una planta que tradicionalment s'ha utilitzat per avortar. Profundament lligada a la bruixeria, la ruda permetia a les dones l'autogestió del seu propi cos. Produeix un augment de la circulació sanguínia, això pot provocar l'avortament o que et baixi la regla abans de temps, i alhora també calma dolors estomacals, mals de cap i dolors de varius i hemorroides. Aquí l'he infusionat amb fonoll i regalèssia, que és un antidepressiu natural.

Us en serveixo, beveu-ne si en voleu.

- Mans a sobre la taula -

Amor, olvidé decir antes que
mi corazón se parece más
a un tatuaje de Black Flag
imprudente pero revelador² -que m'alimento de l'estrat
~~~ del subsol, del fil de l'os, de l'ammonita -la memòria  
que soc l'huma, el vestigi i el servidor que bull

<sup>1</sup> La sonámbula es el títol del text publicado per Cándida Sanz y Cresini per al llibre "Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas" baix la direcció de Faustina Sáez de Melgar. Barcelona, 1881. Este guion no podrà existir sin la multiplicidad de voces que lo conforman, sobre todo los coneixements compartits con Alba Feito y Beatriz Regueira Pons, y al dero de Caterina Almirall que señaló a la mèdium del s.XIX y su relació con el anarquisme.

<sup>2</sup> Laura Jaramillo – Reactionary Poems

(2)

x 2 que soy l'aliment i el carburant,  
la pantalla i l'estrop.

- Mans articulen paraula -

PROBLEMA

Hay que permanecer en el problema.

El problema... el problema ahora es el cuerpo, o mejor, la porosidad del cuerpo.

El problema es que, si el cuerpo es poroso, ¿dónde empiezas tú? ¿dónde termino yo?

El problema es mejor la piel, la porosidad de la piel. El problema es que, si la piel es porosa, ¿dónde empieza el entorno? ¿dónde terminas tú?

El problema es también la voz, UNA voz.

El problema es que una voz contiene a muchas y a la vez es sólo una, en un cuerpo.

El problema ahora es pues, un cuerpo abierto que contiene una voz múltiple dentro que sale, fuera.

Voz que es

Una abeja,

O mejor abeja,

Abeja sin una

Abeja sin sujeto.

Ahora para entendernos,

Un enjambre de abejas.



UN ENJAMBRE DE ABEJAS

QUE VUELA COMO UN CUERPO

UN CUERPO ABEJA QUE VUELA

COMO UNA LARVA DE ORO.

No. No.

Una voz,

O mejor voz,

Voz

Voz sin una

Voz sin sujeto.

1 voz  
o mejor  
Voz sin una

(3)

Ahora para entendernos  
Una voz múltiple.

Una voz múltiple dice aquello que le han dicho que han dicho que alguien una vez dijo.  
Una voz múltiple dice, desde el estómago, aquello que recuerda que le han dicho que han dicho que alguien una vez dijo.

AHORA: Una voz que es Amalia Domingo Soler.  
O mejor Voz sin una voz múltiple, voz múltiple  
Ahora para entendernos:  
Voz que es Amalia Domingo Soler  
dictada por ella misma  
desde el espacio  
por mediación de la médium María.

Voz que es Amalia dice...  
QUE ESTÁ CANSADA  
QUE LUIS LA HA ACOGIDO EN SU CASA, Y PIENSA... PIENSA EN SU HERMANA.  
QUE LLORA DE IMPOTENCIA  
QUE OTRA VEZ AQUÍ.  
OTRA VEZ SIN PODER GANARSE EL SUSTENTO  
EN BRAZOS DE LA PROVIDENCIA  
A MERCED DE UNA FAMILIA POBRE.

Y ahora, Amalia dice algo que me parece hermoso,  
LOS OJOS CONVERTIDOS OTRA VEZ EN ENEMIGOS,  
DICE AMALIA  
LA VOZ DE AMALIA,  
DICTADA POR ELLA MISMA  
DESDE EL ESPACIO  
POR MEDIACIÓN DE LA MÉDIUM MARÍA  
EN UN AÑO QUE SE REPITE  
EN UN 1888  
EN ALGUN LUGAR DE GRACIA  
EN ALGUNA REUNIÓN ÁCRATA

(W)

*She says, that it is permeable.*

*They say that*

*The membrane is not a concrete, literal, unchanging wall, however. It is a semipermeable, self-maintained barrier that constantly changes.*

*Then they say*

*The simplest, smallest known autopoietic entity is a bacterial cell. The largest one*

*They say*

*is probably Gaia.<sup>9</sup>*

- Deixar l'ordinador a una banda -

- Dibuixar mentre parlo -

*Ektos - fuera*

*Plasma - materia moldeable*

Imagina un límite, que no es límite, sino algo que permite a una célula estar en relación (de movimiento) con otra célula.

Una cosa que recubre, como un moco, ¿o es humo viscoso?

Una cosa como un moco o un humo viscoso  
que recubre los cuerpos sonámbulos, dicen.

Moco viscoso

Un límite que no es límite, sino lo que permite a un cuerpo estar en relación con otro,  
Es decir, con un cuerpo  
que ya no está.

Un límite, que no es límite, que está fuera Ektos fuera.

Materia que está fuera,

*plasma moldeable.*

*Ektos fuera*

*plasma materia moldeable.*

QUE SALE

Que sale (la materia que se moldea) fuera.

Una región externa gelatinosa, que está próxima a la membrana.

REGIÓN EXTERNA

Un límite, que no es límite, que está fuera Ektos fuera,

PLASMA, GELATINOSA. UN LÍMITE QUE NO ES UNÍTE  
JINO LO QUE PERMITE A UN OTRO

<sup>9</sup> Margulis, Lynn; Guerrero, Ricardo; Rico, Luis; Sagan, Dorion. (2003) Proprioception: When the Environment Becomes the Body.

ESTAR EN RELACIÓN DE MOVIMIENTO  
CON OTRO CUERPO / ES DECIR CON UN CUERPO

(5)

PERO YO CREO QUE SÍ QUE SE LO CREE  
AMALIA ESCRIBRE POESÍA  
NO, MEJOR:  
A AMALIA LE ESCRIBEN LA POESÍA  
QUE ELLA COMPONE DURANTE EL DÍA  
MIENTRAS TRABAJA.  
AMALIA DOMINGO SOLER SE APRENDE LOS VERSOS DE MEMORIA  
SE LE QUEDAN PEGADOS EN LA LENGUA  
Y LUEGO LOS SUELTA.  
DICEN QUE ES LA HIJA DE LUIS  
QUIEN TRANSCRIBE LOS POEMAS DE AMALIA  
PARA ELLA, PARA AMALIA  
Y PARA LA LUZ DEL PORVENIR

DE LA VOZ A LA LENGUA AL CEREBRO A LA MANO AL PAPEL DE LA VEU A LA LLENGUA AL CERVELL  
A LA MA AL PAPER A LA VEU.

Veu doncs <sup>Voz</sup>, p'ques  
ahora  
Veu que ara es Candida Sanz  
Voz que es La sonámbula  
No  
La espiritista  
No, millor: mejor  
Les dues: <sup>mejor</sup> las dos de la veu:

(4)

CANDIDA  
SANT

6



Cándida Sanz Dice que  
el sonambulismo  
existe del mismo modo que existimos nosotros;  
es hermoso, dice  
porque se efectúan en él preciosos cambiantes de ideas  
ó fenómenos.

Cándida Sanz dice, también, que la espiritista  
es la chispa que minando poco á poco el combustible,  
se eleva alán en exuberante llama,  
la planta que se desarrolla,  
el átomo que va en busca de otros átomos para formar un cuerpo,  
lo que se forma y lo que se dilata.



Per tant, ser plàstic significa que tot el que et passa, et modela, però a la vegada no et destrueix.

Ella diu

So, to be plastic means that everything that happens to you, fashions you, but at the same time does not destroy you.

*plasma gelatinosa,*  
materia externa gelatinosa, cerca de la membrana, que ayuda a que la célula se mueva.

- parar de dibuixar -

Él se pregunta:  
*¿Hay algo más materialista  
que un fantasma?*

Un espíritu que, a falta de cuerpo, toma cuerpo, se hace forma, se forma en otro cuerpo, en la luz de la película, a veces. Un fantasma, un alma, un espíritu, sin forma que toma forma, sin materia que toma materia, que se hace cuerpo entre cuerpos, que se forma como lo que queda entre, que se escapa por los agujeros de un cuerpo otro, que toma forma, a veces, de ectoplasma.

*Ektos – fuera*  
*Plasma – materia moldeable*

Un cuerpo otro, un huésped, un recipiente vacío, *¿vacío?* Un cuerpo sensible que deja que el fantasma entre, un cuerpo sensible que entra allá donde no la dejaban entrar, un cuerpo abierto sin voz ni voto que ahora sí, tiene voz y tiene voto, un cuerpo de mujer, o mejor, más-que-de-mujer, un cuerpo que contiene *a thousand tiny sexes*<sup>10</sup> (dice ella), un millón de pequeños sexos, un millón de cuerpos posibles, todos los géneros y todas las voces, posibles. Y ellas, ellas como membranas. Sin membrana no hay la posibilidad de cuerpo, sin membrana hay derrame, sin membrana no hay nada, solo lío.

(OUT)Y, aun así, parece que ellas no quieran darse cuenta, hacen como que no va con ellas, como Amalia Domingo Soler, como que no se lo creen, pero ellas son lo que se cuela. Al final, ellas hablan, ellas escriben, ellas dicen, sonámbulas.

<sup>10</sup> Elizabeth Grosz

*EN ALGÚN LUGAR DE GRACIA  
EN ALGUNA REUNIÓN ACRATA*

Voz que es Amalia Domingo Soler pero no sólo,  
Voz que no sólo es Amalia Domingo Soler pero también  
Voz que RECLAMA:

1. IGUALDAD ENTRE GÉNEROS.
2. LIBERACIÓN DE LA MUJER.
3. ENSEÑANZA LAICA.
4. REFORMA PENITENCIARIA.
5. ABOLICIÓN COMPLETA DE LA ESCLAVITUD.
6. SUPRESIÓN DE LAS FRONTERAS POLÍTICAS.
7. DESARME DE LOS EJÉRCITOS.
8. SECULARIZACIÓN DE CEMENTERIOS.
9. REGISTRO CIVIL DE NACIMIENTOS ÚNICO Y OBLIGATORIO.
10. MATRIMONIO CIVIL.
11. PROHIBICIÓN DE LA PENA DE MUERTE Y CADENAS PERPETUAS.
12. INTERPRETACIÓN DEL ESPIRITISMO EN CALIDAD DE RELIGIÓN LAICA, ANTIAUTORITARIA, IGUALITARIA Y SOCIALIZADORA.

*The moment when a feeling enters the body  
is political. This touch is political<sup>3</sup>*

*El momento en que  
un sentimiento entra  
en el cuerpo es político.  
Este tacto es político*

VOZ QUE ES AMALIA DOMINGO SOLER  
AMALIA DOMINGO SOLER DICE  
(DE LO QUE ESCRIBIÓ EN VIDA)  
ELLA DICE QUE LUIS LE DIJO QUE  
SE VINIERA A BARCELONA  
QUE EN BARCELONA SOBRAN MODISTAS Y COSTURERAS;  
QUE LO QUE FALTAN SON ESCRITORAS.

Que el que faltan son escriptores.

AMALIA DOMINGO SOLER HACE COMO QUE NO SE LO CREEE  
COMO QUE NO VA CON ELLA

<sup>3</sup> Adrienne Rich "The Blue Ghazals" (1969)

*There is an inherent negativity of our world, and ecology is an example – we are in total self-destruction, and we understand it too late. Plasticity is both the form of our lives, the mode of being of our bodies, and*

*She says*  
*what destroys us.*<sup>4</sup>

*Això és perquè la carícia no només acarona; és una forma de donar forma.*

*Ell diu*

*This is because the caress is not a simple stroking; it is a shaping.*<sup>5</sup>

*I ella*

*When two hands touch, there is a sensuality of the flesh, an exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself.*

*She says*

*So much happens in a touch: an infinity of others—other beings, other spaces, other times—are aroused.*<sup>6</sup>

*And then them...*

*They say*

*SILK WORK-TURNING FABRIC INTO OTHER FABRIC /  
CHILDHOOD BLANKET WITH THE SATIN BINDING /  
SKIN HUNGER /  
BROTHER'S PILLOW "PIFFO," HIS DROOLING, "MAKING FISHES" ON IT /  
MAY SAY SOMETHING ABOUT HOW HUNGRY OUR SKIN WAS FOR TOUCH;  
BUT ALSO ABOUT OUR HAVING THE PERMISSION TO DEVELOP AUTONOMOUS RESOURCES /  
TREASURE SCRAPS OF SILK /  
SOMEHOW THE SILK AND SHIT GO TOGETHER /  
THE WASTE PRODUCTS, FANTASIES OF SELF SUFFICIENCY, NOT DEPENDENT,  
SPINNING STRAW INTO GOLD.*<sup>7</sup>

*I assume that the line between words and things is always changing, it is permeable.*<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Catharine Malabou, Chiasma #3, The future of plasticity

<sup>5</sup> Sartre

<sup>6</sup> Karen Barad – On Touching

<sup>7</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, Touching Feeling

<sup>8</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, Touching Feeling



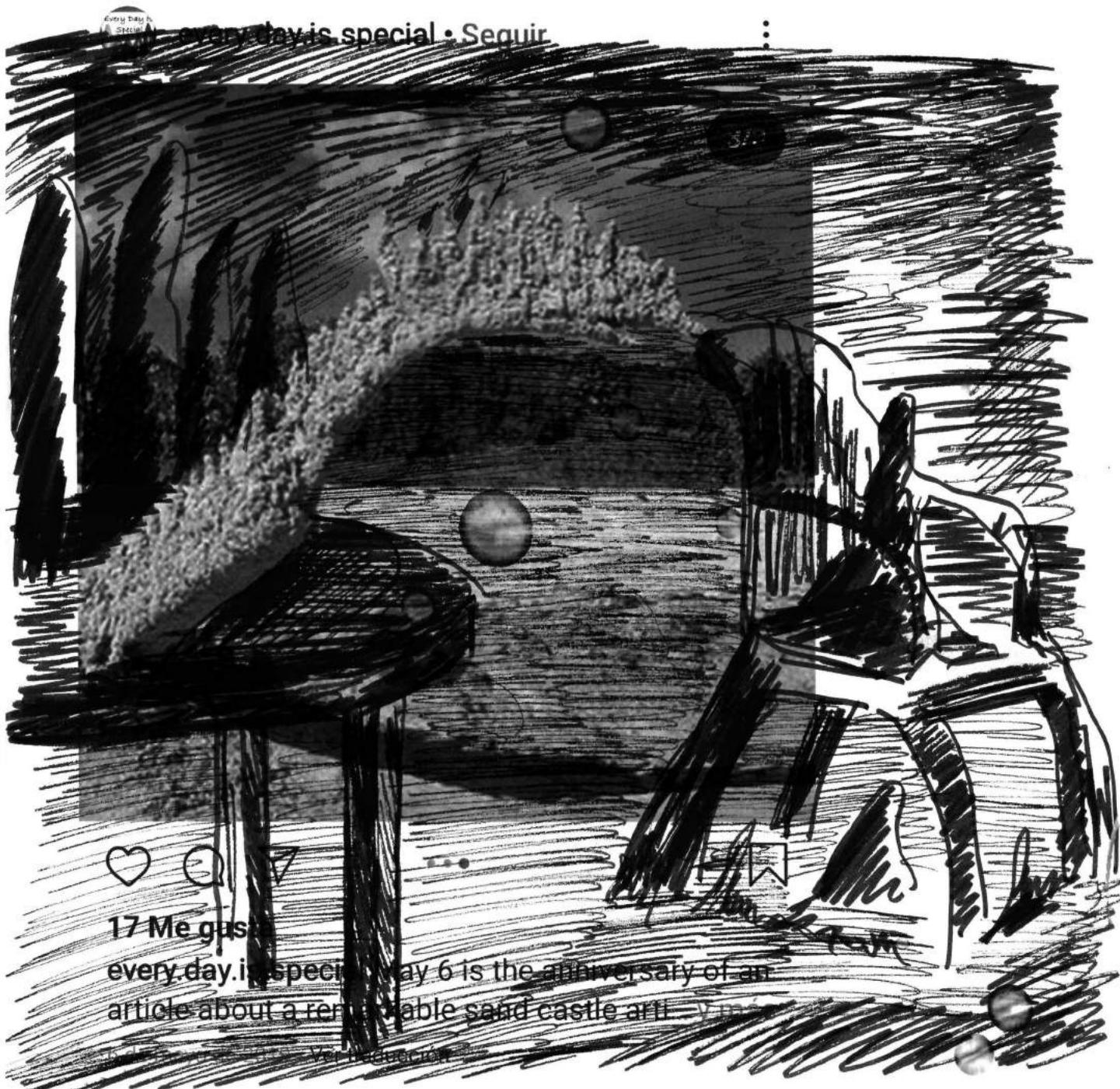
20:30

4G 42



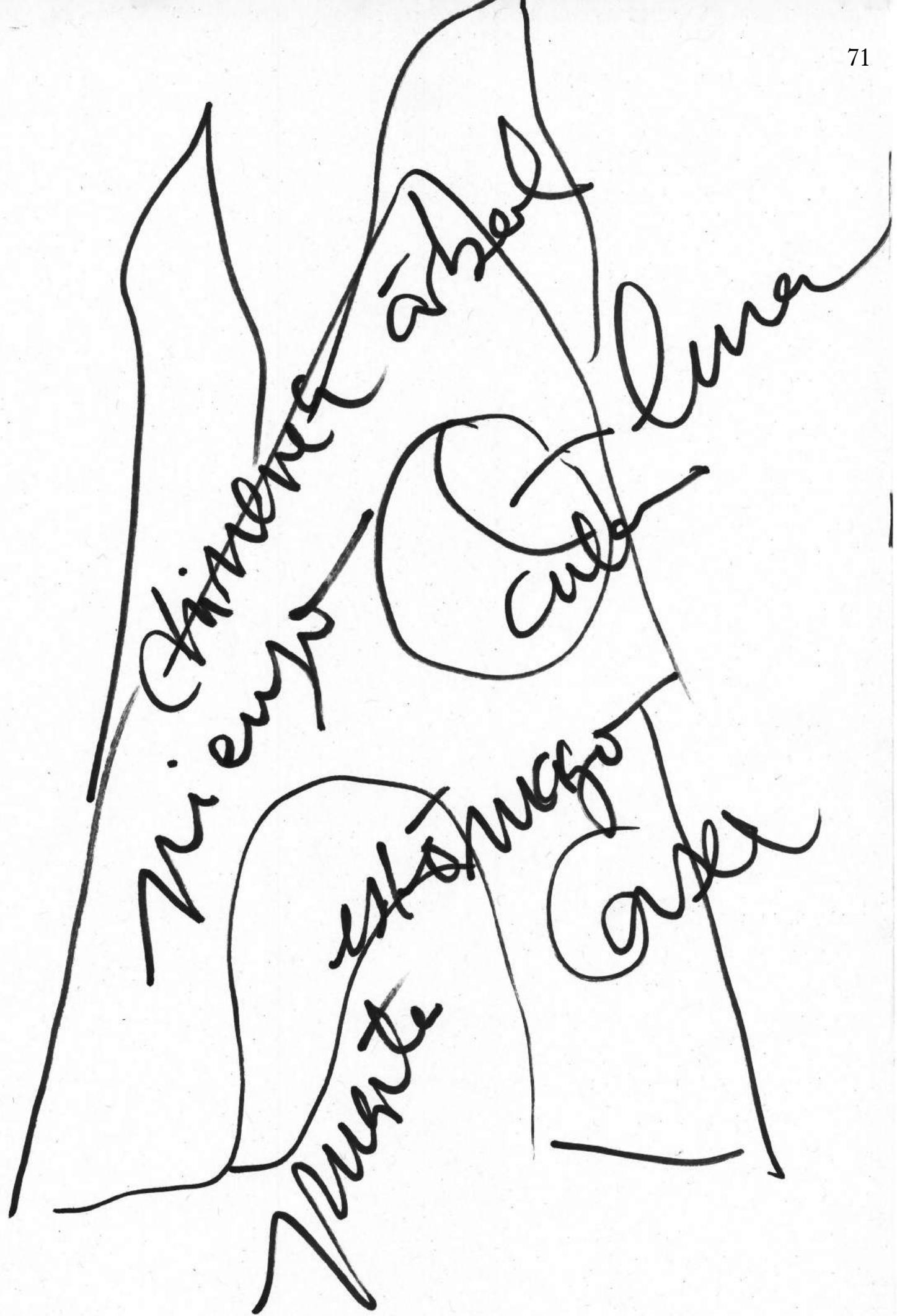
Publicaciones destacadas  
#dripsandcastles

Seguir



\_hailee\_patnode\_ • Seguir







You sip on selves which are not yet you

73



You are an archetype: a symbolic pathway between matter

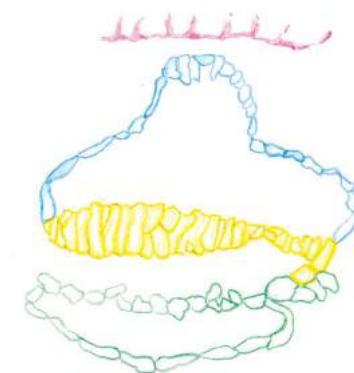


You repeat the patterns of movement and hallucination



R,











# ratas y cucas

*rats  
and roaches*

(A  
n  
n  
a  
p  
a  
s  
c  
a  
e  
n  
t  
r  
e  
l  
o  
s  
a  
l  
c  
o  
r  
q  
u  
e  
s  
y  
l  
o  
s  
e  
s  
c  
o  
m  
b  
r  
o  
s)

Por la noche es cuando más brillan las caras, con las luces de las farolas y el bochorno que aprieta en las terrazas. Hay una manera de comprobar cuánto bochorno hay en el ambiente: te pones un paquete de tabaco industrial sobre el pecho, si este se pega, significa que el bochorno aprieta de verdad, y sobre la piel uno tiene una mezcla de sudor, polución y humedad. Calor de verano pegado entre Camel light y el pecho. Pero decir que el calor es pegajoso es dotarlo de cuerpo, cuando en verdad es el chivato que se deshace y se adhiere a la piel. El material se dilata como los zapatos en el congelador, la puerta de madera atrancada en verano, el jersey de lana lavado a más de 40°. Pero los que me gustan son los materiales que se mueven, circulan, y su máximo enemigo son las pequeñas grietas por donde se escapan.

Es media tarde y el calor que se ha acumulado en el asfalto ahora sube. El único lugar donde circula el aire y el sol de las 3 de la tarde no ha recalentado, es en los alcorques de los árboles. Sobre el asfalto, los alcorques se separan del cemento por hoyos de 1m<sup>2</sup> donde se encuentran la tierra y el árbol. En los parques, los separan unos corchos que limitan el espacio de la tierra.

La calle donde crecí no estaba asfaltada y aunque se llama Carrer dels Pins, una hilera de cipreses hacía de muro en toda la calle y separaba el camino de las casas. Cada vez que pasaba un coche, se elevaba una gran polvareda, y yo me alegraba, ya que podía proyectar

lo que quisiera en el polvo. Cuando lo asfaltaron, llevaron un trailer para verter el asfalto y arrancaron todos los cipreses y construyeron un muro. Desde entonces, la única presencia de tierra en la calle han sido los sacos de 1m<sup>3</sup> de escombros cada vez que han tirado una casa o alguien ha hecho obras. Como los alcorques, la tierra y los escombros quedan delimitados. Pero en vez de quedarse permanentemente en el asfalto, los sacos de escombros son temporales y se debe llamar para que se los lleven. Los escombros circulan por las calles para ser reciclados o vertidos en los descampados.

Hoy pega el sol como siempre pega en agosto en Barcelona. Siento una parte muy concreta bajo mi cuello quemándose por el reflejo del acero de los coches. Aprieto bien las fosas nasales porque es verano y hay un golpe de aire y algo huele a batido de fresas, descongelándose, a punto de pudrirse. Ahora viene otro olor que es ácido y de mi cuerpo y de la acera, mezclado con lavanda, que es el olor que me han enseñado que es limpio. Cae una gota de agua de un aire acondicionado y miro arriba y veo que solo eran los plataneros, que hacen tanto olor que parece que suden. Cae otra gota, y cae en la tierra de uno de los alcorques de la acera. Siempre he visto los sacos de escombros en las aceras, pero nunca en movimiento.



*Vamos a la playa, me dice Anna, pero no a la de la Mar Bella o la de Chernobyl en Badalona, vamos a la playa de verdad. No solo un par de horas en bici y volver, ir a pasar el día.*

Abro la mochila y cojo pareo, crema de sol, paraguayos y bolsa de patatas. Lleno la cantimplora y bebo bastante agua porque en las urbanizaciones de playa el agua es del mar pasada por la depuradora. Yo solo bebería Vichy todo el día, que lleva litio, que es bueno para la cabeza, y hace demasiadas noches que estoy despierta hasta las 6 y siento el cerebro que se deshidrata y los ojos que cada vez son más rojos.

Anna me espera en la estación de Passeig de Gràcia y da codazos a los turistas que pasan. He visto cucarachas en las paradas de metro y tren, pero nunca dentro de los vagones, ni nadando, ni flotando en el mar. Son de agua dulce.

El tren huele a sudor, a tapicería de los años noventa y a crema caducada. Es una cápsula del tiempo llamada Renfe donde se viaja al pasado y al molesto presente. Donde las mujeres de mediana edad tienen los móviles con el volumen a tope, y miran los vídeos que reciben en sus grupos de whatsapp de grupos de amigos y familiares. Si fuera la Renfe cara, el AVE, unx trabajadorx pasaría con auriculares, pero es la Renfe corta y cutre. Los móviles suenan como veinte radios encendidas donde sus propietarios cambian de emisora cada dos segundos. Vídeos del procés, de políticos insultando, de gritos de gente jugando al baloncesto y música reggaeton. De reggaeton, sin embargo, hay poco porque todos los asientos de los móviles con volumen a tope están ocupados por boomers y señoras mayores.

La parada es la de Sant Vicenç de Calders, pero todavía queda caminar un poco para llegar a la playa.

*¿Por qué vamos tan lejos si es el mismo mar?  
La arena de Barna es muy gorda y no hay conchas.  
Aquí es fina.*

Cuesta salir del tren porque todo el mundo se ha tirado sobre la puerta. Hay un gran deseo de arraigarse en la arena. No entienden la materia básica de la arena: roca importada de todos lados del globo terráqueo con botellas de vidrio erosionadas de todas las marcas. No es de nadie, es importada y multinacional.

Con este calor no se puede ni hablar ni decidir cuál es el lugar ideal donde dejar las cosas. Fuera la camiseta, fuera los pantalones y hacia el agua. Siempre entro como si me diera mucha cosa para después sentirme muy valiente y lanzarme de golpe. Encastro la cara contra el agua, así noto que antes que nada son mi nariz y mi frente las que se limpian. Después vuelvo a sumergir la cabeza y es en la segunda tirada que el pelo se queda empapado hasta la raíz, y ahora el cuero capilar está en contacto con el yodo y la sal. Rozo el interior de mis orejas, todos los pequeños rincones y pliegues de piel con la punta de los dedos. Aprieto lo suficiente para rascar algo hacia fuera. Aspiro por la nariz, que limpia, y me enjuago con un poco de agua si no hay basura natural o humana alrededor. Al enjuagarse, es bueno que el agua pase por las encías. Aspirar el agua salada hace que me salgan mocos que tenía escondidos en las fosas nasales, y salen asustados, que significa que salen transparentes y sin yo darme cuenta. Por último, muevo las piernas para sentir más presentes mis agujeros y que estos también se rellenen. El gesto con las piernas, sin embargo, es bien absurdo, porque aunque no las mueva, los agujeros están siempre presentes y se rellenan.

*¿Sabes en qué estoy pensando?*

*A ver, me dice Anna sin mirar, flotando en el agua.*

*Una manera de sobrevivir sería adaptar nuestro cuerpo al agua del mar, porque de dulce ya no habrá.*

*Si bebes agua del mar, te coge cagalera y te deshidratas.*

*Lo sé, pero también podríamos ir modificando nuestros riñones e intestinos para que vayan absorbiendo mejor la sal. Vi en un documental que un poco al día es muy buena. Hicieron una entrevista a una doctora y decía que cada día, medio vaso, con zumos, con otras cosas, mezclada para que no sea tan salada.*

*¿La de Barcelona también?*

*Bueno, junto a una salida de cloacas, no. Pero decía que hoy en día el agua es tan, tan salada que los microorganismos mueren al instante.*

*Tus riñones tardarían siglos en adaptarse, y tú ya estarías muerta.*

*En verdad, creo que ni yo, ni mis riñones, ni intestinos podríamos adaptarnos a nada.*

Anna me escupe todo de agua en la cara y me hace señas para que vayamos más al fondo, y se quita los bóxers que lleva y se los ata en la muñeca. Yo la imito y nadamos y flotamos y dejamos salir el culo como una boyá. Es la parte menos marrón de nuestro cuerpo y queremos terminar la jornada cuanto más monocromas mejor.

*¿Sabes por qué, ni tú ni yo, no encontraremos nunca ni piso ni casa? No solo por el alquiler, pues ¿en qué barrio irías a vivir si ahora en los pisos solo entran los guiris y el resto nos quedamos en las alcantarillas o en los garajes? O, quien sabe okupar, intenta okupar. O los que se iban al Hospitalet ya les han subido el alquiler y son rich-arty pure gentrifier. ¿Sabes por qué? ¿Sabes por qué en esta ciudad no te propondrán hacer nada (de trabajo, de casa, de actividades ..., lo que sea)?*

*Di.*

*Porque tú y yo somos las que les damos miedo porque saben que podemos causar lo que ellos llaman problemas.*

*Yo estoy aprendiendo a no decir mucho.*

Tú ya no dices nada, pero esto tampoco les gusta. Nadie se fía de una persona que mira con potencia y no dice nada.

¿Qué quieres decir?

Que si no dices nada, es porque todo el tiempo estás pensando, y dirán que no dices nada porque eres una egoísta.

¿Qué tiene que ver que piense con que me calle y con que sea egoísta?

Que ni te hace falta compartir lo que te pasa por la cabeza, porque no te interesa la réplica.

Bueno, de ti todo el mundo se aparta por tener demasiadas opiniones.

Puede ser, ¿y sabes porque más nos tienen miedo?

A ver.

Porque las cucarachas son caníbales, se comen entre ellas cuando son muchas, y esto, a las que son cucas y quieren jugar al juego de las cucarachas, les parece bien. Se adaptan y se transforman para ser X cuando hay que ser X. A estar siempre alerta para comerse las unas a las otras por su competencia inalterable. Hay casos de ratas que se han comido sus crías, pero no ha sido por los mismos motivos que las cucarachas. Los casos son empáticos y en situaciones de riesgo para su futuro, porque creen que no tendrán suficientes alimentos para alimentarlas. Las cucarachas se comen y se adaptan por lo que sea. Nosotras somos ratas, y las ratas comen cucarachas, las matan, y en el fondo, esto las cucas lo saben.

Desde la distancia, flotando junto a las boyas, es más fácil ver cuál es el orden, los movimientos y las posiciones de los humanos que ahora se mueven desnudos y blandos.

En el agua solo hay una señora que flota y nada de lado, como un perro, y lleva un bikini con un pin de un lazo amarillo pegado al pecho. Dentro del agua, el pin no tiene poder de Reina Amalia, ni de Attila, ni del capítulo más violento de OITNB con sexo Safo incluido. Nadar por la costa un fin de semana de vacaciones, de segunda residencia, hace que cada salpicadura producida por el tranquilo nadar de perro, convierta el amarillo de presos políticos en una protesta demasiado suave para hacerla en medio del Mare Nostrum. Cada salpicadura aparta la necesidad de perder privilegios.

Entran en el agua dos tías mientras se morrean y se miran la una a la otra, enamoradas. Flotan entrelazando los brazos, como dos boyas enredadas por algas enormes. En la arena, un padre ha enterrado a un niño y le está haciendo tetas enormes y cuerpo de sirena. No hay nada más emocionante.

Mi cuerpo pesa dentro del agua de la misma manera que lo hace por las mañanas cuando me despierto toda agitada, y se hunden las piernas en el colchón y solo son ganas terribles de sexo. Cuando me pasa, me levanto y abro el móvil y abro la puerta y abro la ventana, y no tengo nada más que abrir así que me bajo los pantalones. Mi casa está llena de insectos, no solo cucas, ahora también polillas y mosquitos. Y yo los aplasto contra la piel justo antes de que me chupen la sangre. Pero dentro del agua, las bragas flotan atadas en mi muñeca y ningún mosquito puede acceder a mi piel.

Es fácil ver que hemos llegado a la hora de comer porque los que tienen casa de segunda residencia o alquilada por el verano, ya se van. Recogen los juguetes y los niños y las toallas y salen camino hacia la paella de pasadas las 3 pm, porque son vacaciones y se come tarde. En la playa quedan las sillas, las mesas y los paraguas. Salgo del agua y busco un lugar en la arena para secarme, pero el sol ya no

cae perpendicularmente, los rayos son más inclinados, en ángulo. Las sombras de los paraguas han dejado de tapar las sillas desérticas de los que han ido a por la paella, y la sombra se ha desplazado y ahora invade el resto de la playa. Donde no hay sombrillas y sillas y mesas, hay sombra. Toda la arena está ocupada o a oscuras.

Me siento sobre la mochila donde llevo la toalla y saco la bolsa de patatas. La sal de las Lays y la sal de la playa van haciendo su trabajo. Por fuera, la sal se seca y deja dibujitos en mis brazos y en el pecho. Salitre, recorridos de ondas blanquecinas en la piel ya un poco más morena. Los labios, agrietados por las nadadas y la sal y el yodo, se cortan más, y la materia gelatinosa, de ostra, de boca y de genital, se vuelve más fuerte, y los nervios superficiales mueren temporalmente y acentúan las prominencias. Me encantan las patatas y toda la comida que haga crack-crack y que tenga colores de tierra y de arena y de sol, que me seque la boca.

Los únicos que quedan en la playa, aparte de nosotras, son familias igualmente preparadas pero que no van a por los arroces a las casas llenas de cucarachas y ratas. Son familias ratas nómadas. También llevan neveras de donde salen yogures, zumos artificiales, coca-colas, trinas, fantas, aquarius y latas de Estrella Damm. Cuelgan bolsas en los paraguas donde se pueden ver veinte barras de pan preparadas para ser arrancadas y troceadas con los puños y las manos, para luego embutir dentro trozos enormes de tortilla de patatas, de fuet y de jamón. Sus sombrillas dan sombra a donde están ellos, no han ocupado toda la playa. Su empleo de la arena es sincronizado en la llegada, la desplegada de utensilios y de placeres, la recogida y la partida. Queda decidir si volvemos a entrar al agua o nos vamos de la zona de baño y del peligro de quemarse.

Las familias de segundas residencias ya vuelven de la paella y ocupan el que han delimitado como su tercer espacio privado. Como no pueden ser los propietarios de la playa, dejan allí los muebles comprados por ellos. A mí sobre todo me molesta la parte de la paella, porque toda comida así grande, nacional y de festividad siempre conlleva solo un plato a elegir y a celebrar. Es como la manía con las butifarradas populares. Las familias ratas y nómadas tienen varias opciones, diferentes alimentos para elegir y para poner dentro del pan o directamente en la boca.

El pueblo de playa es realmente un pueblo solo de playa, no tiene nada de interior ni de invierno. Las casas son todas blancas y hay espacios que son decoraciones, urbanismo falso. Es un Pueblo Español del Mediterráneo post-fascista pero con brisa costera y mucho estucado. En cada calle hay una representación de cada rincón de España: patio andaluz, bóveda catalana, jardines de olivos y naranjas valencianas. Todo el pueblo hace que España parezca una; es un pueblo de urbanismo facha. Los espacios patrióticos no entienden de ocio, siempre están con la bandera alzada pidiendo deber. Una hilera de tiendas ocupa la parte de abajo de los apartamentos que están vacíos en invierno, y por donde pasa mucha gente en verano. ¿Pueden existir tenderos reales en medio de un escenario patriótico? Me pregunto si aquí también hay cucarachas. ¿Les gusta vivir junto al mar? Pueden vivir personas pero también otros animales o personajes ficticios como Ewoks de playa y del Mediterráneo. Montados en pinos y en cipreses para captar los aromas del mar de madrugada, para comer calamares a la andaluza y sardinas a la brasa. Por la tarde a bañarse en las playas y a la noche nada más que hacer que ver programas de verano en la tele, en un sofá hecho de ramas de pino y de arena húmeda. Los programas serían una versión del Grand Prix del Verano pero con más cañas y más arena y menos plástico. La arena se les quedaría entre el pelo y el agua del mar les haría rastas en todo el cuerpo. No se llamarían Ewoks, tendrían un nombre más chill out, más Ibiza, más Mediterráneo.

El tendero no ha dicho nada cuando hemos entrado en su tienda de joyas y baratijas, esto puede indicar que es un mal tendero, o que es un tendero que no es realmente tendero y solo está allí tres meses para atender a los turistas. Si un tendero no tiene su clientela, ¿puede ser tendero?

*Yo no pienso entrar. Te espero fuera.*

Afueras, la acera está impecable y hay dos seguritas empleados por la urbanización que pasean con pantalones largos,

camisa, chaleco y cinturón lleno de utensilios para hacer daño y provocar dolor a la gente. Pero a pesar del calor y la humedad, no sudan. Esto es señal de que son cucarachas y no humanos.

*Los guiris provocan el aumento de policía.*

*Las calles que están llenas de turistas acaban llenas de polis, hasta que desalojan a los del barrio y ya solo quedan polis y turistas. Cada uno con sus vestuarios peculiares, de Estado o de vacaciones, de sociedad del bienestar y pagas dobles, hecho a golpe de patria y de hacer trabajar a los demás.*

Un señor anda perdido por el pueblo que es un laberinto de paredes estucadas. No hay ningún peligro de que se pierda, ya que las chanclas las lleva mojadas y va haciendo nyoc-nyoc en cada pisada. Los tenderos de las urbanizaciones de playa no son del todo tenderos porque les friegan la acera de enfrente. ¿Qué hacen estos tenderos cuando las urbanizaciones se vacían y en invierno nadie quiere pareos? ¿Tienen otras tiendas donde desplazarse y continuar la profesión o son ellos los que se vuelven Ewoks y se quedan en casa a oler los calamares a la andaluza, a dejarse rastas? Este poblado es de cartón-pluma y la gente está fascinada.

Nos hemos sentado en la estación del tren, no hemos ni vuelto al agua. Hace calor, pero aunque nos volviéramos a bañar, saldríamos del agua sudadas. Queremos volver a Barna, ir al barrio y tomar una caña fría en la bodega. Saco los paraguayos de la mochila, antes de que se queden más pochos del calor.

*¿Quieres uno?*

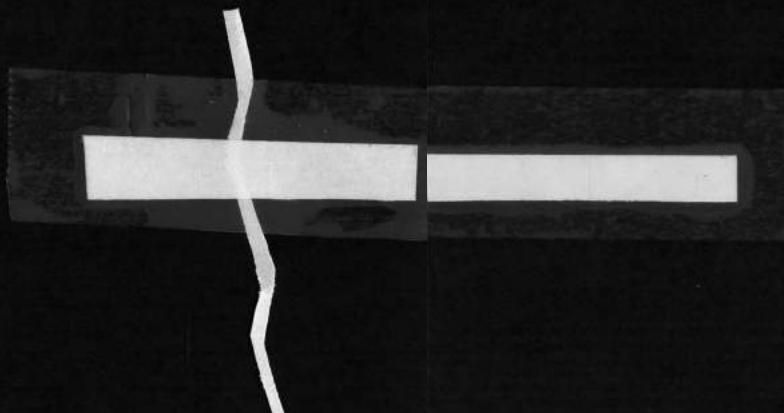
Anna lo coge y las dos lo pelamos. El paraguayo es una de mis frutas preferidas. Creo que me encantan porque es una fruta de verano, o porque me acuerdo de la primera vez que comí uno, no hace tantos años. O porque siempre me lo como descalza y de pie, o sentada pero avanzando el torso y la barbilla, porque cuando lo muerdo, todo se empapa. Y me lo como en tres mordidas y siempre el jugo chorrea por la boca y por las manos, y baja por los brazos hasta los codos.

Ya ha llegado el tren y nos secamos las manos disimuladamente sobre las tapicerías de los años noventa del Cercanías.

El lavabo de la casa del Carrer dels Pins es una anticipación apocalíptica romántica en la que pienso a menudo. La arquitectura de toda la casa evidencia un deseo de casa con mujer, hijos y perro. Ha quedado como fundamentos y estructura y para mi padre solo. Deambulan por la casa objetos estrambóticos de persona que hace años que vive sola y que la ha hecho suya. El lavabo es rosa. Rosa con una pila suficientemente grande para compartirla con alguien. Hay una bañera e incluso un bidé. Encima de el fregadero hay una repisa para dejar las cremas y las velas, para que rebote su imagen en el espejo. Pero no hay cremas, hay rocas de sitios que ha visitado solo o rocas de lugares donde han ido sus amigos. En el comedor tiene jarrones llenos de arena de otros lugares donde no había piedras para coger. No he entendido nunca su obsesión con las rocas, pero la obsesión con la arena, de poner jarrones al comedor llenos de playas y desiertos, sí la entiendo. No hay escombros ni tierra de montaña, solo arena pura. Afuera, en los alrededores de la casa, todo es bosque y pinos y tierra, amalgama de diferentes materiales y partículas de materia viva, orgánica. La arena está compuesta por partículas finamente divididas, y su composición varía según donde se encuentra. Sobre todo es silicio y calcio.

En la superficie de uno de los jarrones hay una concha, medio enterrada, como si la hubieran dejado caer adentro y luego aplastado con el dedo. No tiene nada de especial, es la concha

(A  
n  
n  
a  
b  
u  
s  
c  
a  
e  
n  
t  
r  
e  
l  
a  
a  
r  
e  
n  
a)



más vulgar que uno puede encontrar. Rosada, de unos tres centímetros, probablemente rota por alguna parte.

Busco en ambos lados, bajo la toalla, en el agua, no hay conchas. La arena es granitos gruesos que aún dicen lo que eran: una Coca-Cola de vidrio verde, asfalto gris, escombros. La arena originaria no está porque en las ciudades de costa se les humedece la economía en cada ola. De los 500 m<sup>3</sup> que lanzaron al fondo marino para crear la playa durante los Juegos Olímpicos de Barcelona no queda nada. Cuanto más gentrificada es la playa, más gruesa es la arena, los edificios de alrededor son más altos. Para transportar arena hacia el mar se necesita que llegue por los ríos, los fluviales, pero el urbanismo para la arena, y mi padre continúa en la montaña, y yo paro la arena en la ciudad. Una casa son 200 toneladas de arena, y un kilómetro de autopista son 30.000. La acera, los edificios y sus ventanas son arena, y yo y los de las toallas somos las conchas medio hundidas, rosas, medio rotas y vulgares.

Extraído de la publicación *Ratas y Cucas*,  
publicada en 2020 por Yaby, Jupiter Woods & Acción  
Cultural Española (AC/E).

(Anna walks between tree wells  
and debris)

At night the faces shine more, with the glow of the streetlights and the sultry peaks on the terraces. There is a way to check how sultry the environment is: put an industrial tobacco package on your chest: if it sticks, it means that the sultriness is ripe, and on the skin one has a mixture of sweat, pollution and humidity. Summer heat stuck between Camel Light and chest. But to say that the heat is sticky is to provide it with a body, when in fact it's the plastic of the chivato\* that dissolves and adheres to the skin. The material dilates like shoes in the freezer, a wooden door stuck in summer, a wool sweater washed at more than 40°. But the ones I like are the materials that move, circulate, and their greatest enemies are the small cracks from which they escape.

It's mid-afternoon and the heat that has accumulated on the asphalt rises. The only place the air circulates and the 3 pm sun hasn't overheated is at the tree wells, demarcated on the sidewalks. On the asphalt, the tree wells are separated from the cement by 1m<sup>2</sup> pits where the earth and the trees are found. In parks, they are separated by cork or other materials that limit the space for the soil.

The street where I grew up was not paved and, despite the fact that it was called Carrer dels Pins\*\*, a row of cypress trees made a wall which separated the path from the houses. Every

time a car passed, a great dust took off, and I was glad because I could project whatever I wanted onto the dust. When the path was paved, they brought a trailer to pour the asphalt and they removed all the cypresses and built a wall. Since then, the only presence of soil on the street has been the 1m<sup>3</sup> sacks of debris every time a house was demolished or built back up. As at the tree wells, the soil and the debris remain enclosed. But instead of being permanently on the asphalt, the sacks of debris are only temporary, and they are taken away with a phone call. The debris circulates through the streets to be recycled or poured into the wasteland.

Today, the sun is as hard as it always is during August in Barcelona. I feel a very specific area under my neck burning from the reflection of the steel of the cars. I close my nostrils because it's summer and a gust of wind passes and something smells like a strawberry smoothie, thawing, about to rot. Now comes another smell that is acidic, from my body and from the sidewalk, mixed with lavender, a smell I have learned means clean. A drop of water from an air conditioner falls and I look up and see that it is the plane trees which reek so much. Like they are sweating. Another drop falls, and it falls into one of the tree

\* chivato: Cellophane wrapper of a cigarette pack.

\*\* Carrer dels Pins: Pine Tree Street

wells on the sidewalk. I have always seen the debris bags still on the sidewalks, but never in motion.

## PART 2. THE BEACH

*Let's go to the beach, says Anna, but not to Mar Bella or Chernobyl in Badalona, let's go to the real beach. Not just a couple of hours on the bike and come back, let's go to spend the day.*

I open the backpack and I pack a beach wrap, sunscreen, some flat peaches and chips. I fill the water bottle and I drink lots of water because at the beach's residential developments the water is from the sea passed through the treatment plant. I would only drink Vichy all day, which has lithium, which is good for the head, and it's been too many nights of being awake until 6 o'clock, and I feel the brain dehydrate and the eyes keep getting more red.

Anna waits for me at the Passeig de Gràcia station and pushes the tourists passing by. I've seen roaches at the subway and train stops, but never inside train cars, neither swimming, nor floating in the sea. They are freshwater insects.

The train smells of sweat, of nineties upholstery and expired sunscreen. It's a time capsule called Renfe where you travel to the past and to the annoying present. Where middle-aged women

have their phones at full volume, and watch the videos they receive in their WhatsApp group chats from groups of friends and family. If it were the expensive Renfe, the AVE, a worker would come by with headphones, but it's the short and tacky Renfe. The mobile phones sound like twenty radios all on, their owners changing stations every two seconds. Videos of the Catalan procés, of politicians' insults, of screams of people playing basketball and reggaeton. Reggaeton, however, is the least common because all the seats of the phones with the volume on are occupied by boomers and older ladies.

The stop is Sant Vicenç de Calders, but there is still a bit of a walk to get to the beach.

*Why are we going so far if it's the same sea?*

*Barcelona's sand is thick and there are no shells. Here it's very fine.*

It's hard to get off the train because everyone has thrown themselves at the door. There is a great desire to take root in the sand. They don't understand the basic materiality of sand: rock imported from all sides of the globe with weathered glass bottles of all brands. It belongs to no one, it's imported and multinational.

With this heat you can neither speak nor decide where the ideal place to settle down is. Out of the shirt, out of the pants and into the water. I always go in as if I were scared, to then feel brave

and throw myself in all at once. I enclose my face against the water, so I notice that first of all it's my nose and my forehead that are cleaned. Then I dip the head again and it's in the second round that the hair gets soaked to the roots, and now the hair roots are in contact with the iodine and salt. I brush the inside of my ears, all the little corners and folds of skin with my fingertips. I squeeze enough to scratch something out. I inhale through the nose, because it cleans, and I rinse my mouth if there's no natural or human garbage around. While rinsing, it's good that the water passes through the gums. Breathing in the salty water makes snots that were hidden in my nasal tubes come out, and they come out scared, which means that they come out transparent and without me noticing. Finally, I move my legs to feel the presence of my holes and so that these are also filled. The gesture with the legs, however, is absurd, because even if I don't move them, the holes are always present and are filled.

---

*Do you know what I'm thinking?*

*Let's see, says Anna without looking at me, floating in the water.*

*One way to survive would be to adapt our bodies to seawater, because there won't be freshwater anymore.*

*If you drink seawater, you get diarrhea and you dehydrate.*

*I know, but we could also modify our kidneys and intestines so that they*

*are better at absorbing salt. I saw in a documentary that a little a day is good. They did an interview with a doctor and she said that every day, half a glass, with juices, with other things, mixed so that it's not so salty.*

*In Barcelona too?*

*Well, maybe not next to a sewer outlet. But she said that nowadays the water is so, so salty that micro-organisms die instantly.*

*It would take centuries for your kidneys to adapt, and you would already be dead.*

*The truth is that I think that neither I, nor my kidneys or intestines could adapt to anything.*

Anna spits water on my face and beckons me to go further, and she takes off her boxer shorts and ties them around her wrist. I imitate her and we swim and float and let our asses out like buoys. It is the least brown part of our bodies and we want to end the day the more monochrome the better.

*Do you know why neither you nor I will ever find a flat or a house? Not only because of the rent, cause in what neighborhood would you go to live, if now only tourists get into the flats and the rest of us stay in the sewers or in the garages? Or, whoever knows how to squat, tries to squat. Or those who were going to Hospitalet, their rents have increased and they're rich-arty pure gentrifiers. You know why? Do you know why in this city*

*they won't ask you to do anything  
(work, home, activities..., whatever)?*

*Tell me.*

*Because you and I are the ones who scare them because they know we can cause what they call problems.*

*I'm learning not to say much.*

*You don't say anything anymore,  
but they don't like that either. Nobody  
trusts a person that looks with such  
potency and says nothing.*

*What do you mean?*

*That if you don't say anything, it's  
because you're thinking all the time,  
and they'll say you don't say anything  
because you're selfish.*

*What has me thinking got to do  
with me being silent and being selfish?*

*That you don't even need to share  
what is going on in your head, because  
you are not interested in the replica.*

*Well, everyone turns away from  
you for having too many opinions.*

*Could be, and do you know why  
they are most afraid of us?*

*Let's see.*

*Because cockroaches are cannibals, they eat each other when they are many, and this, for those who are roaches and want to play the roach game, is fine. They adapt and transform to be X when you have to be X. To always be alert to eat each other because of their inalterable competence. There are cases of rats that have eaten their young, but it was not for the same reasons as cockroaches. The cases are empathetic and in moments of risk for their future,*

*because they believe that they won't have enough food to feed their young.  
Roaches eat each other and they adapt to whatever. We are rats, and rats eat roaches, they kill them, and deep down, roaches know it.*

---

From a distance, floating next to the buoys, it's easier to see the order, movements and positions of the humans who now move naked and soft.

In the water there is only one lady who floats and swims sideways, like a dog, and wears a bikini with a yellow ribbon pin attached to her chest. In the water, the pin doesn't have the power from Reina Amalia, nor from Attila, nor from the most violent chapter of OITNB with Sappho sex included. Swim along the coast during a holiday weekend, at a second home, make every splash produced by the calm swimming of dogs, turn the yellow bow of political prisoners into a too soft protest to be placed in the middle of the Mare Nostrum. Each little splash sets aside the need to lose privileges.

Two girls get into the water while kissing and looking at each other, in love. They float with their arms intertwined, like two buoys entangled by enormous algae. In the sand, a father has buried a boy and is building on him huge boobs and a mermaid's body. There is nothing more exciting. My body weighs in the water the same way it does in the morning when I wake up all agitated,

and my legs sink into the mattress and there's just a terrible desire for sex. When it happens, I get up and open the phone and open the door and open the window, and I have nothing else to open so I pull my pants down. My house is full of insects, not only roaches, but also moths and mosquitoes. And I crush them against my skin just before they suck my blood. But in the water, the panties float tied to my wrist and no mosquito can access my skin.

It's easy to see that we've arrived at lunchtime because those who have a second home, or rented for the summer, are already leaving. They pick up the toys and the children and the towels and make their way to the paella after 3 pm, because they are on vacation and they eat late. On the beach, they leave chairs, tables and umbrellas. I get out of the water and look for a place in the sand to dry myself, but the sun no longer falls perpendicularly, the rays are inclined, at an angle. The shades of the umbrellas have stopped covering the empty chairs of those who have gone for the paella, and the shadow has moved and now invades the rest of the beach. Where there are no umbrellas and chairs and tables, there is shade. All the sand is occupied or in the dark.

I sit on my backpack where I carry the towel and I grab the chips. The Lays' salt and the beach's salt are doing their job. On the outside, the salt dries up and leaves little drawings on my arms and chest. Sea salt, white path waves on the skin that is already a little darker.

The lips, cracked by the swims and the salt and the iodine, are cut further, and the gelatinous matter of oyster, mouth and genital, becomes stronger, and the superficial nerves die temporarily and accentuate the prominences. I love chips and all the food that goes crack-crack and that has earth and sand and sun colors, that makes my mouth dry.

The only ones who have stayed on the beach, apart from us, are equally prepared families, but they don't go to their paella houses full of roaches and rats. They are nomadic rat families. They also carry refrigerators from which to grab yogurts, artificial juices, cokes, trinas, fantas, aquarius and cans of Estrella Damm. Bags hang on the umbrellas where you can see twenty loaves of bread prepared to be torn and cut with the fists and hands, and then stuffed with huge chunks of tortilla, fuet and jamón. Their umbrellas give shade where they are, they are not occupying the entire beach. Their use of sand is synchronized in their arrival, their display of utensils and pleasures, their collection and their departure. We still have to decide whether we go in the water again or we leave the bathing area and the danger of burning ourselves.

The families with second homes have already returned from the paella and occupy what they have defined as their third private space. Since they cannot be the owners of the beach, they leave their bought furniture there. Above all, it's the paella that bothers me, because all big, national and festive cuisine always

involves only one dish chosen and celebrated. It's like the obsession with popular butifarrades. The nomadic rat families have several options, different foods to choose from and to put inside the bread or directly in the mouth.

---

The beach town is really just a beach town, it has nothing inland or winter. The houses are all white and there are spaces that are decorations, fake urban planning. It's a post-fascist Spanish Mediterranean village but with a coastal breeze and a lot of stucco. In each street there's a representation of each corner of Spain: Andalusian patio, Catalan vault, gardens of olives and Valencian oranges. The whole town makes Spain seem to be one; it's a town of fascist urbanism. Patriotic spaces don't understand leisure, they're always with the flag raised reporting for duty. A row of shops occupy the lower parts of the apartments that are empty in winter, and where many people pass during summer. Can real shopkeepers exist in the middle of a patriotic scenario? I wonder if there are roaches here too. Do they like to live by the sea? People can live here but also other animals or fictional characters such as Ewoks from the beach and the Mediterranean. Mounted on pines and cypresses to capture the aromas of the sea at dawn, to eat Andalusian squid and grilled sardines. In the afternoon, bathing on the beaches and at night nothing more to do than watch summer

programs on TV on a sofa made of pine branches and wet sand. The programs would be a version of Grand Prix del Verano but with more sticks and more sand and less plastic. The sand would stay between their hair and the seawater would make dreadlocks all over their bodies. They wouldn't be called Ewoks, they would have a more chilled-out name, more Ibiza, more Mediterranean.

The shopkeeper hasn't said anything when we've entered his jewelry and trinket store, this may indicate that he's a bad shopkeeper, or that he's a shopkeeper who is not really a shopkeeper and is only there three months a year to serve tourists. If a shopkeeper doesn't have their customers, can they be a shopkeeper?

*No way I'm coming inside. I'll wait for you here.*

Outside, the sidewalk is impeccable and there are two rent-a-cops employed by the residents' association who walk with long pants, a shirt, a vest and a belt full of utensils to harm and cause pain to people. But despite the heat and humidity, they don't sweat. This is a sign that they are roaches and not humans.

*Guiris provoke an increase in police. The streets that are full of tourists end up full of cops, until they evict those that live in the neighborhood and there are only cops and tourists left. Each one with its peculiar costume, for the State or for vacation, of the welfare*

*society and double payments, made at the stroke of the nation-state and making the others work.*

A man walks lost in the town, which is a maze of stucco walls. There is no danger of him getting lost, since he's wearing wet flip-flops that nyoc-nyoc with each step. The shopkeepers in the beach developments are not truly shopkeepers because somebody else cleans their sidewalk. What do these shopkeepers do when the summer houses empty and nobody wants beach wraps in winter? Do they have other stores where they can move in and continue their profession or are they the ones who become Ewoks and stay home to smell the Andalusian squid, to grow dreadlocks? This town is made of foam board and people are fascinated.

---

We sat at the train station, we didn't go into the water again. It's hot, but even if we went to swim, we would come out of the water sweating. We want to go back to Barcelona, go to the neighborhood and have a cold beer in the bodega.

I take the flat peaches out of the backpack, before they soften from the heat.

*Do you want one?*

Anna takes it and we peel them. Flat peaches are one of my favorite fruits. I think I love them because it's a summer fruit, or because I remember the first

time I ate one, not so many years ago. Or because I always eat them barefoot and standing, or sitting but advancing my torso and chin, because when I bite them, everything gets soaked. And I eat them in three bites and the juice always drips from my mouth and hands, and down my arms to my elbows.

The train has already arrived and we sneakily dry our hands on the Renfe's nineties upholstery.

---

(Anna searches in the sand)

The bathroom of the house at Carrer dels Pins is a romantic apocalyptic anticipation which I often think of. The architecture of the whole house is evidence of a desire for a home with a wife, children and a dog. It has remained as a foundation and structure for my single father. Around the house there are strange objects belonging to a person who has lived alone for years, who has made the space his own. The bathroom is pink. Pink with a large sink big enough to share with someone. There is a bathtub, and even a bidet. Above the sink there is a sill to leave creams and candles, so their image can bounce in the mirror. But there are no creams. Instead, there are rocks from places he visited alone, or rocks from places his friends went. In the living room he

has vases full of sand from other places where there were no stones to take.

I have never understood the obsession with stones; but the obsession with sand, on display in the living room in vases filled with deserts and beaches, I do. There is no debris or mountain soil, just pure sand. Outside, in the vicinity of the house, everything is forest and pine trees and soil, an amalgam of different materials and particles from living, organic matter. The sand is composed of finely divided particles, and is of different composition depending on where it was found. Above all else though, it is silicon and calcium.

On the surface of one vase there is a shell, half-buried, as if it had been dropped inside and then sunken with a finger. It's nothing special, it's the most vulgar shell one could find. Pink, about three centimeters, probably broken along the edges.

I'm looking around, under the towel, inside the water, there are no shells. The sand is in thick grains that still say what it once was: a green Coca-Cola bottle, gray asphalt, debris. The original sand is not there because in coastal cities the economy is damped with each wave. Of the 500m<sup>3</sup> that was placed on the seabed to create the beach during the Barcelona Olympics, there is nothing left. The more gentrified the beach is, the thicker the sand is, the taller the buildings are. To transport sand to the sea it must arrive by the rivers, by the *fluvials*, but urbanism stops the sand, and my father is still on the mountain, and I stop the sand in the city. A house is 200 tons of sand, and a kilometer of highway is 30,000. The sidewalk, the buildings and their windows are sand, and I and those on the towels are half-sunken shells, pink, half-broken and vulgar.

8 de marzo de 1966

El ministro Fraga y el embajador de Estados Unidos nadan en Palomares.

17 de enero de 1966, España

Cuatro bombas nucleares pertenecientes a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos caen accidentalmente en la zona de Palomares.

'Para demostrar que no hay peligro de radioactividad, el ministro Fraga Iribarne, el embajador de Estados Unidos y el jefe de la región aérea del Estrecho de Gibraltar se dan un buen baño. El embajador demuestra con los brazos abiertos su bienestar en estas inofensivas aguas.'

*El Nodo, RTVE.*

6 de mayo de 1990

El ministro de Agricultura, John Gummer, come una hamburguesa de ternera con su hija.

1986 – 1998, Reino Unido

La encefalopatía espongiforme bovina infecta a más de 180.000 bovinos.

'En un intento por reducir el miedo que está devorando un sector de la economía, el ministro de Agricultura, John Gummer, invita a periodistas y equipos de televisión a filmarlo a él y a su hija de cuatro años comiendo hamburguesas de ternera en un evento en su distrito local. El Sr. Gummer insistió en que siempre actuó en el mejor interés del consumidor, usando a su propia familia como punto de referencia.'

*BBC News.*

1 de noviembre de 2011

Un diputado japonés bebe agua de Fukushima bajo la presión de los periodistas.

3 de marzo de 2011, Japón

El terremoto de Tōhoku y el tsunami resultante provocan el colapso de la planta de energía nuclear de Fukushima Daiichi.

'Fue un simple trago de agua, pero el gobierno de Japón espera que tenga una importancia simbólica, ya que busca aliviar la preocupación por los esfuerzos de descontaminación en el escenario de la crisis nuclear del país.'

*The Guardian.*

31 de mayo de 2011

La ministra de Agricultura de Andalucía se comió un pepino para demostrar su confianza en el producto.

26 de mayo de 2011, Alemania

Los funcionarios de salud alemanes anunciaron que los pepinos de España fueron identificados como una fuente del brote de E. coli en Alemania.

'Con la esperanza de ser tranquilizadora, Clara Aguilera, ministra de Agricultura de Andalucía, se come un pepino de cultivo local mientras afirma que "nuestros pepinos son seguros."

*El Mundo.*

8th March 1966

Minister Fraga and the US ambassador swim in Palomares.

17th January 1966, Spain

Four Nuclear Bombs from the US Air Force's dropped accidentally on the area of Palomares.

To demonstrate there is no danger of radioactivity, Minister Fraga Iribarne, the US ambassador and the head of the aerial region of the Strait of Gibraltar take a hearty swim. The ambassador demonstrates with open arms his wellness in these harmless waters.'

*El Nodo, RTVE.*

6th May 1990

Agricultural Minister John Gummer eats a beef burger with his daughter.

1986 – 1998, UK

Bovine Spongiform Encephalopathy infects more than 180,000 cattle.

In an attempt curtail the tangible fear eating away a sector of the economy, Agricultural minister John Gummer invites newspapers and TV crews to film him and his four year old daughter eating beef burgers at an event in his local constituency. Mr Gummer, insisted he always acted in the best interest of the consumer - using his own family as a benchmark.'

*BBC News.*

1st November 2011

Japanese MP drinks Fukushima water under pressure from journalists.

3rd March 2011, Japan

Tōhoku earthquake and the resulting Tsunami cause the Meltdown of Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant.

It was a simple gulp of water, but one that Japan's government hopes will carry symbolic importance as it seeks to ease concern over decontamination efforts at the scene of the country's nuclear crisis.'

*The Guardian.*

31st May 2011

The Andalusian agriculture minister ate a cucumber to show her confidence in the produce.

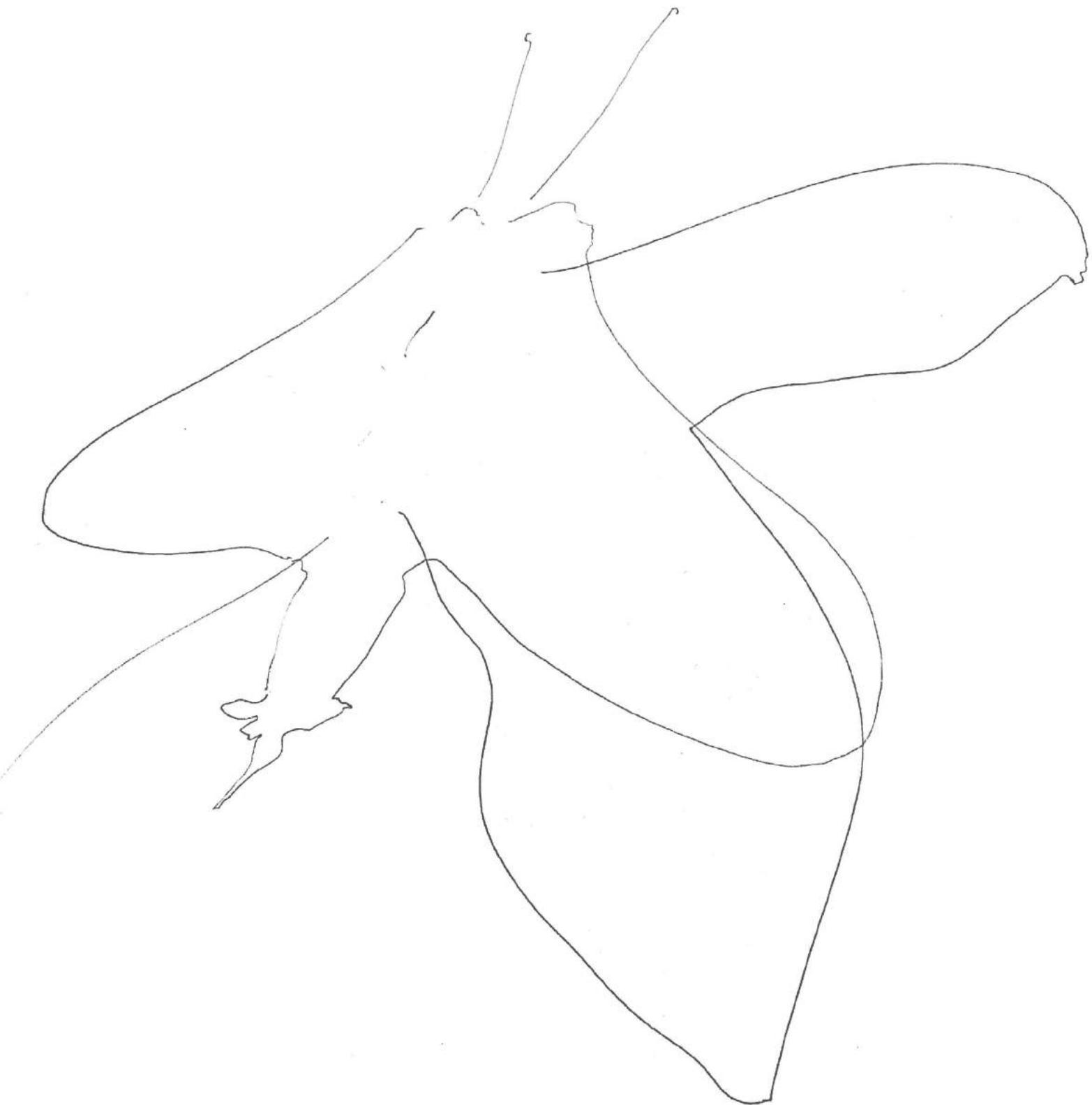
26st May 2011, Germany

German health officials announced that cucumbers from Spain were identified as a source of the E. coli outbreak in Germany.

In the hope of being reassuring, Clara Aguilera, Agriculture Minister of Andalusia, eats a locally-grown cucumber while affirming that "our cucumbers are safe.'

*El Mundo.*





|        |                                                                                    |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| M REME | Estàs refredat?                                                                    |    | A                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Sí, que planteaban una forma de ver el palacio, pero, ¿Qué ves tú de diferente a como trabajabas tú la arquitectura? Porque tú has hecho varias piezas o proyectos donde has trabajado con la arquitectura y has puesto elementos en sitios que normalmente no... donde no se expondrían, por ejemplo, en Alicante, en las Cigarreras, recuerdo un proyecto donde utilizabas una parte metálica de la arquitectura para disponer un gel que chorrease. O cuando has trabajado en A10 con los ventanales y con la luz del espacio, o en tu intervención <i>I no tota</i> para el BOX27 en Palma también, con el cristal del escaparate y alguna que me dejó... ¿Pero, qué buscabas en ese momento de la arquitectura? |
| ANDREU | Ehhh, es que com sóc així i dorc amb un llençol...                                 | MR | De chocolate                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | Però passes fred?                                                                  | A  | Pero... ¿porqué te interesa el proyecto?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | Es que passe fred i calor, de todo un poco                                         | MR | Por ver qué me puede aportar sobre las columnas de hierro del Palacio de Cibeles.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | A lo mejor el frío lo podrías evitar                                               | A  | Ya, pero no veo cómo afecta a nuestra conversación...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | A lo mejor                                                                         | MR | No, no afecta, por eso digo, que hoy podemos hablar de otras cosas, pero sí que me gustaría revisitar este trabajo, porque me ayudó a ver el edificio de una forma distinta. Tiene puntos de encuentro con la manera en la que estoy trabajando con este edificio ahora.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | Cuando tengas calor pues te destapas                                               | A  | ¿Porque David trabaja con la arquitectura?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | Sí                                                                                 | MR | ¿En cuál?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | Però tens el nòrdic?                                                               | A  | En esos proyectos anteriores                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | Sí sí, pero me parecía too much, todavía                                           | MR | Una de las primeras veces que empecé a usar geles, líquidos, sustancias untuosas –la mayoría provenientes del mercado sanitario– que a día de hoy sigo empleando, fue en el marco de <i>Display-Me. Dinámicas expositivas &gt; Procesos disruptivos</i> , un proyecto curatorial de Diana Guijarro en Las Cigarreras de Alicante, donde participamos Cynthia Nudel, Alberto Feijoo, Ángel Masip y yo. Este fue un contexto muy concreto donde se planteaba la exposición como dispositivo activo o un laboratorio de experimentación para las cinco junto con los públicos, que pasaban a ser casi creadores. El objetivo era (y sigue siendo) subvertir el modelo expositivo clásico, precisamente, desde la comunicación, o un “contexto en el que presentar un producto pero también el proceso a través del que se configura la investigación artística”. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | hmmm, el mío es un medio nòrdico                                                   | A  | ¿Dónde? ¿En tu armario?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | Ya, es que el que tengo yo es muy grueso a lo mejor                                | MR | Sí, de hecho, esta fue la primera de una especie de ciclo expositivo llamado <i>El palacio visto por</i> donde se invita o invitaba a artistas y otros agentes para hablar del Palacio de Cibeles en el marco del centenario de su inauguración. Lo que me interesa de la propuesta de David por distintas razones es que dirige su mirada sobre la monumentalidad del edificio, su decoración, ornamentación, etc. Y por otro lado, me interesan dos de las partes que componen el dispositivo de exposición que plantea: parte divulgación, de donde pude sacar info interesante y parte de intervención escultórica.                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | ¿Muy grueso? Yo tengo ahí una cosa, que también es entre medias. Ahora te lo dejo. | A  | Habrá, habrá cosas...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | ¿Dónde? ¿En tu armario?                                                            | MR | Llavors, estàs refredat perquè vols.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | Sí, o sea, tengo varias cosas.                                                     | A  | ¿No te lo he dicho que sí?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | Llavors, estàs refredat perquè vols.                                               | MR | A lo mejor... podemos hablar de otras cosas ahora, pero... de aquí a mañana tengo que repararme el proyecto de David Bestué, que es este, mira.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| A      | ¿No te lo he dicho que sí?                                                         | A  | A lo mejor... podemos hablar de otras cosas ahora, pero... de aquí a mañana tengo que repararme el proyecto de David Bestué, que es este, mira.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| MR     | Está manchado                                                                      |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |



llevan adherido, tanto como sí lo hago ahora. Esa parte ha ido tomando más peso con el tiempo hasta estar actualmente en primera línea. En aquel momento me centraba principalmente en, a través de estos elementos de mi realidad cotidiana, intentar activar otros planos de la arquitectura o darles una capa de viscosidad a elementos del display como los cables de los neones que formaban parte de la instalación que habíamos planteado en conjunto, el movimiento de la precipitación de estas sustancias, e intentar generar estados de tensión en los visitantes o dirigirles a performar el espacio (sin imponer significantes precisos)... aspectos que continúan formando parte de mi trabajo a día de hoy.

A A lo mejor te intere-

saba más el hecho de que algo cayese de arriba, que trabajar en si con la arquitectura. Entonces, como era un elemento dado, una estructura ya montada, no necesitabas montar ningún dispositivo.

MR Exacto. Yo creo que al final no dista tanto de cómo empiezo a discernir ahora a partir de un espacio dado. De esta sala de Cigarreras siempre me había llamado la atención esa estructura... como que la arquitectura tenía una epidermis porosa localizada que dejaba entrever las oficinas de la planta arriba, el cableado de la propia sala, etc. Una parte que semi-escondía sus entrañas. Pensé directamente en el resultado visual de la intra-relación del gel frío/calor, –el mismo gel que ahora uso en Centro Centro combinado con mentol y deshechos del propio Palacio de Cibeles– con la propia malla de puntos.

Es lo que tú dices: eso me venía dado y me venía bien. Desatornillamos y abrimos las chapas de metal e introdujimos

las bolsas de gel rajadas para que éste fuese colándose por los agujeros de la chapa. Se generaba así una situación orgánica, un babeo, de movimiento, cambiante, que tenía sus propios tiempos y ritmos y no era controlada. Para resolver la cuestión del suelo de la sala, me vi un poco coartada por las líneas rojas del espacio expositivo. Al final



dispusimos un pavimento de pvc translúcido en el suelo para salvaguardarlo. Esta superficie acotaba el área donde se producía el goteo, era también un elemento de advertencia soft para los públicos, no tenía una presencia muy fuerte. De repente, el pavimento se tornaba más brillante y ahí aparecían



estratos de gel que con el tiempo iban tomando una apariencia salinizada por el contacto con el aire. Este gel se comercializa en bolsas plásticas selladas y su uso habitual no contempla sacarlo de las bolsas y exponerlo al aire.

A Y ¿Qué tiene de diferente la forma en que te planteas este

proyecto ahora? ¿Por quéquieres utilizar las vigas que sostienen el techo?

MR Tal vez una diferencia es el cómo estas sustancias se han ido situando dentro de mi discurso, junto con la manera en la que voy percibiendo los edificios como arquitectura-cuerpo-organismo entrelazado... cuerpo permeable que es lugar de almacenamiento e intercambio de información y que es consecuencia de estructuras de poder y mecanismos de control (los cuales digiere, ejecuta, etc).

Arquitectura como entidad con memoria, que resuena, que experiencia. En este caso, con las columnas, me he centrado en observar como distribuye su propio peso (volumen). Las vigas como elemento que soporta una carga. Un esqueleto. Memoria muscular. Una estructura donde, en su interior, se generan una serie de reacciones o comportamientos físicos frente al esfuerzo de sujeción que realiza. Memoria material. Procesos biológicos. La parte superior de la viga se contrae, en la inferior se produce una tracción, un estiramiento de las partículas que la componen. Tendón. Rotura fibrilar.

A Yo creo que las vigas, en gran medida, serán una cuestión estética, quizás hagan alguna función, pero... el edificio tiene una estructura exterior, mas o menos, y tiene unos bloques que forman el edificio y todo está unido de forma ortopédica por la parte central de cristal, que es donde están esas vigas.

MR ¿Unido de forma ortopédica por la parte central de cristal?

A Según como yo pienso el edificio, me puedo equivocar... Pero, al final, yo lo veo como unos bloques de edificio más convencionales

que después están conectados por una parte central con cristaleras. Pero más que qué cambia en el edificio o en esta arquitectura en este caso con respecto a algún proyecto anterior, a mí me interesa más saber qué has cambiado tú. La forma de percibir los espacios y de enfrentarte a la arquitectura. Si piensas que ha cambiado la forma.

MR Sí, claro que ha cambiado: el considerar el edificio como un cuerpo en sentido amplio, aspectos como la propia historia del lugar, el uso que se le ha dado, las formas de vida que lo han habitado y lo habitan (incluyendo factores invisibles del microbioma humano como bacterias, microbios, etc), los desechos que estas formas de vida dejan en las salas (pelo, piel muerta, mugre, etc), las ‘irregularidades’ o ‘imperfecciones’ que suceden en la estructura y que son visibles... [abre una noticia sobre el Palacio de Cibeles en una pestaña nueva de su PC y lee una cita textual sobre las vigas donde ella va a llevar a cabo la intervención para esta exposición]: “También actuamos sobre las vigas de hierro que fueron cubiertas con capas de pintura intumesciente que aguantan 90 minutos el fuego”.

A ¿Pero pueden ser fundidas por el combustible de un avión?

MR Probablemente. ¿Pueden ser fundidas si el fuego está caminando con ella más de 90 minutos? Como te comentaba antes, estos proyectos que estaban más cercanos a la última etapa de formación en la facultad, eran más una cuestión formalista y de ir tanteando materiales y elementos que me interesaban. Había hecho una reflexión sobre ello en mi Trabajo Final de Máster, pero a día de hoy soy más consciente, entre otras cosas, de que en la utilización de estos materiales perseveran los trazos de mi realidad cotidiana, de donde recojo formas, dinámicas, olores..., que cristalizan en propuestas como esta que amalgaman elementos con los cuales genero mi propio subconsciente, estética y trabajo artístico. Trabajo con referencias

cruzadas que en la mayoría de los casos son resultado de ver aquello familiar con una mirada nueva, de explorar esas manifestaciones familiares (por ejemplo el culto en el cuerpo, la sanación, el cuidado y el autocuidado, autocognoscimiento, el tacto...) han sido parte de mi educación a través de familiares y allegados terapeutas de reiki, quiromasajistas, instructoras de fitness, esteticistas, profesoras de Kundalini Yoga, curanderas, astrólogas... muy variopinto todo. O yo misma en tanto que monitora de natación y socorrista acuático, etc.), de explorar todo eso desde la práctica artística contemporánea, donde, en mi caso, se incluye una conciencia del transhumanismo y de la introyección de cuestiones socio-políticas, también prácticas ocultistas, captación holística del entorno, no sé... también otorgando observación consciente a fenómenos psico-físicos del presente que brotan del entrelazamiento con el mundo... cuestiones very dispares.

A Sí, tal vez la intuición pura dio paso a una especulación con más base conceptual, por que has estado trabajando con los mismos materiales o materiales que están relacionados entre sí durante bastante tiempo, entonces, ya has podido llenar esos hilos conceptuales que antes no estaban tan solidificados, pero has podido ir solidificando esas relaciones entre los materiales que utilizas o la forma que los dispones y cómo fluyen.

MR Claro. Este es un edificio que me he preocupado consciente o inconscientemente por conocer, no solamente a nivel visual, sino, a través de una experiencia fenomenológica, con recorridos táctiles, de discernir hápticamente, de sabernos materia en correlación –entrelazamiento– interdependencia con nuestro entorno, con lo existente. Es una manera de estar–ser–con que se extiende también a mi estar–ser–con en las exposiciones (en la medida que puedo: no es lo mismo visitar una exposición de CentroCentro donde, muy probablemente en la mayoría de las salas no te encuentres con

un equipo de seguridad acechante que en otros espacios sí es más invasivo y que te constriñe más el deambular por la sala). En los dos o tres últimos proyectos que pude experientiar en CentroCentro estaba prácticamente sola, me encontré a gusto como para pasar varias horas allí, tumbarme delante de los vídeos y verlos enteros (lol), arrastrarme por el suelo, recostarme en los módulos de madera que olían a madera mientras escuchaba con unos cascos hablar de barro, subir en el ascensor, ver todas las plantas desde el ascensor acristalado, bajar lento las escaleras de los laterales, palpar los manises de la pared... habitar otro estado de conciencia que no tiene que ver con el concepto o la lógica sino con la experiencia y la plasticidad.

A ¿Cuándo fue esto?

MR La primera semana de noviembre del año pasado. Aproveché ya que estaba en la ciudad para asistir a la última sesión del ciclo de actividades *Anatomía del Malestar*, que era parte del programa *Enter the Sadness* que sucedía en Storm And Drunk. Había pedido días libres en las instalaciones deportivas que a día de hoy siguen siendo mi trabajo alimentario, y me pasé por CentroCentro (y según las fotos de mi móvil, también por García Galería : (Palacio de Cristal y otros, y por el bar “La cabra sobre el tejado” (o algo así) con Julia, Álvaro, Dani y alguien más...).

Volviendo a lo que te decía antes, creo que la propuesta potenciaba eso. No sé si era una intención propia del proyecto o que a mí me propiciaba la observación del espacio de una forma distinta, por cómo era la propuesta de display o las instalaciones que había allí. Vuelvo al proyecto de David Bestué que se llama *Tramas, el palacio visto por David Bestué...* Me he perdido.

A Te preguntaba por cuando estuviste y me estabas hablando de como ya habías visitado el edificio y de que también lo habías experimentado a través del tacto. Pero a parte

de esto, tú también, tenías interés en este proyecto, en trabajar con el gel, una referencia a la tipología de materiales para el cuidado del cuerpo, para la mejora del cuerpo, para el alto rendimiento, ejercicio... y unirlo con el otro elemento que tú contrapones: el material de deshecho, el residuo orgánico, de suciedad, el polvo, la piel muerta y los pelos. En este caso te interesa tomarlo de la propia sala, del propio edificio. ¿Por qué te interesa que estos deshechos sean específicamente los del propio edificio?

MR Mientras nombrabas el gel, he recordado una frase que escribió Julia Morandeira para el texto de *Rapid Relief*: "El gel en tanto que sustancia amoldable pero sin consistencia, deviene aquí una metáfora de esta nueva subjetividad", en referencia a las pautas socio-políticas que nos atraviesan y constituyen como humanas.

Usar estos geles mezclados con compuestos orgánicos, (como en este caso el mentol, extraído de la planta menta y que entre sus usos me interesa su aplicación como analgésico tópico y su acción sobre los termoreceptores de la piel –provocando sensación de frescor– [frescor para las vigas, mmmm], sus propiedades calmantes y su fuerte olor. Pero también el riesgo que implica, como las irritaciones o quemaduras cutáneas que puede provocar). Aplicarlos directamente sobre partes de la arquitectura de Centro Centro, al mismo tiempo que añado otros elementos orgánicos-humanos, es un gesto que tiene su germen en *I no tota y [...] pasar, rebre, fer i desfer [...]*– proyectos de 2020 donde incorporo cabello humano recogido de rejilla de la ducha o restos de piel muerta de mis propias plantas de los pies–. Un gesto que bucea entre varias cuestiones: tacto, cuidado, cuerpo, escalas, compost, residuo, epidermis, microbioma, procesos biológicos... Aquí el gel pasa a determinar la capacidad de adherencia de partículas a un cuerpo metálico que ya no es unidad-cuerpo hermética, sino un cuerpo untado con una sustancia que recupera el músculo para

seguir arrastrándolo hacia la hiperproducción. Un cuerpo que emite una fragancia que invade unilateralmente la planta dos, las propuestas de las demás compañeras y otras partes del edificio, nuestros pulmones... remarca su propia presencia al mismo tiempo que puede hacernos ser conscientes de la nuestra (respiración–estar en el cuerpo).

Para esta ocasión, propongo que los deshechos sean del propio espacio, una parte que es expulsada por la norma o la lógica que vive este edificio: a partir de la conversación que tuvimos tú y yo con Leo, Marta y Laura, me interesó más esto dado que ellas incidían mucho en que tal vez no iban a poder conseguir que el espacio donde iba a acontecer mi intervención estuviese sin limpiar (yo les había consultado la posibilidad de no limpiar el espacio), porque habían observado los días que habían podido habitar este espacio es que había mucha insistencia en la limpieza, en dar una apariencia higienizada y "saludable"...

A ¡Una limpieza institucional!

MR Sí...era muy insistente y muy evidente, muy remarcada. Entonces me plantee intentar subvertir el sistema de limpieza impoluta de la institución. Ya me quedó la duda de si se iba a poder trabajar directamente con el personal de limpieza, pero tal vez también se podía subvertir de una forma más silenciosa y les propuse que si no se podía trabajar con el personal de la institución, que fuesen ellas mismas –las comisarias– las que recogiesen estos restos orgánicos que terminan siendo compost, aquello que hay que retirar del espacio. Era una manera directa de relacionarlo con la idea curatorial de este proyecto. Y me interesaba si ellas me decían que no lo podían conseguir o que el equipo de limpieza y ellas no tenían el mismo horario de acceso; me interesaba el tema de los horarios, quien habita el espacio pero no coincide en el mismo tiempo y espacio a la vez, quién se ocupa de qué, qué tareas van antes, cuales después:

qué orden de habitabilidad hay en un espacio como el Palacio de Cibeles y, dado que tal vez no había posibilidad de conseguir una conversación directa con las personas encargadas de la limpieza para que fuesen ellas quienes recogiesen los residuos y los guardasen y poder utilizarlos para el proyecto, que fuesen las comisarias las que intentasen recoger el compost del suelo. Era una forma de girar las tornas: si su papel como comisarias era contactarnos en una actitud de demanda y conversación –me interesas, me interesa lo que haces, ¿hablamos?– yo también les proponía a ellas que activasen su cuerpo para que la propuesta que les planteaba se construyese.

A Sí. Yo veo dos líneas que me interesan de lo que planteas para este proyecto: primero, en general en tu trabajo, hay siempre esta constante contraposición entre lo limpio frente a lo sucio, lo ordenado frente a lo desordenado y esto se podría decir de forma más elemental como la geometría frente a lo orgánico. Aquí la geometría podría estar metaforizada por la arquitectura y sus formas rectas, pero también por la estructura institucional que habita el edificio; no deja de ser un organismo formado por varios elementos que cumplen su función y hacen que el edificio funcione de una determinada manera. Es un orden institucional rígido que difícilmente va a cambiar, más, siendo una institución pública, donde quizás no hay la misma movilidad laboral que hay en otros entornos, a parte de la precariedad que pueda haber en los empleos de limpieza, que lo desconozco. Como digo, es una estructura rígida, a la que te gustaría que una de las partes actúe de forma contraria a lo que se espera de ella: la función de la parte encargada de la limpieza es recoger unos residuos y expulsarlos del edificio; a ti te gustaría que actuase de otra forma, pero, en este caso, por la propia rigidez de la estructura institucional puede ser difícil acceder hasta el personal de limpieza y entonces tú te planteas trasladar el problema de la institución que habita el edificio al equipo curatorial, que en este caso es un intermediario.

La segunda línea que me interesa de tu trabajo está dentro de la temática que siempre hablamos del transhumanismo, mejora de los cuerpos, mejora del rendimiento, esa falsa idea de progreso propia del capitalismo aplicada a los cuerpos. Siempre hablamos dentro de ese contexto que hay algo muy importante que es el acatamiento: si tú entras dentro de ese juego o no, si tú eres consciente de ese juego o no y si tú formas lo que ese juego exige de ti o no. En lo que tú planteas para este proyecto es en parte un juego de acatamientos, porque te gustaría exigir de las empleadas en la institución que hagan funciones que no son las suyas. Ellas pueden acatarlo o no y también te planteas trasladar el problema a las comisarias y les pides una serie de performatividades que quieras que ellas acaten.

MR Sí, falsa idea de progreso y como dijo Beatriz Regueira en su *Meditación situada COVID-19* en el marco de la asignatura d'Arts i Recerca de l'Escola Massana, un “empuje hacia el colapso individual y colectivo a través de la creación de yoes humanos hipertróficos e individualistas”, de cuerpos estresados (sistema nervioso debilitado) “dirigidos a la productividad y la acumulación de capital y que ignoran el estado del cuerpo psico-afectivo tanto singular como común”. Y con respecto a lo último que has nombrado de las performatividades... estas además han que registrarse en imagen para que aparezcan en esta publicación. Si nos ponemos un poco más perversas, no es solo una cuestión de rebotarles su función como comisarias y yo también pedirles algo, sino que también está relacionado con lo que dices del acatamiento. De hecho, en mis propuestas de performance, la matriz principal es hacer que hagas.

A Son pautas, son normas...

MR Un control.

A Un control sobre la forma de actuar de las personas, aunque sean cosas muy pequeñas.



MR Exacto. Aunque sean gestos mínimos. En las performances donde yo tengo un papel de directora son cuestiones mucho más evidentes. Son movimientos articulares muy concretos los que se piden. Pero en este caso, en el de esta expo, hay más margen: yo no voy a estar presente (cuando en mis performances sí estoy); esta vez, mis trabajos precarios no me permiten tomarme unos días para ‘asuntos propios’ (risas cómplices. Lloros internos), dada la actual situación (más)constrinente que tenemos. No puedo ser yo quien registre esta actividad que les he pedido, pero al final, me parece incluso más interesante dejar esa libertad de registro sin pautas.

A También creo que hay una cuestión que se incorpora aquí a tu trabajo, debido a este comisariado. Hemos hablado del orden y del desorden, de lo limpio y lo sucio y te interesa el tema del residuo, de lo que queda después de un proceso; en este caso la idea es un proceso de digestión en el sentido de como se plantea en este proyecto el edificio: un organismo que tiene sus procesos, que tiene sus tiempos, que tiene una forma más o menos lineal de proceder, que unas cosas empiezan por un punto y terminan por otro, en este caso, por ejemplo, la limpieza del edificio supone excretar toda la suciedad que sobra y que hay que

sacar del edificio. Lo que tú planteas es utilizar ese material de deshecho y reconvertirlo en el fin de una parte del edificio: si esa parte del edificio está destinada a proyectos artísticos y expositivos y tú tomas algo que naturalmente debería ser expulsado del edificio lo conviertes en aquello que la gente va a ir a ver. Al final se trata de invertir o de interrumpir el proceso digestivo del edificio. Igualmente, si planteamos esto a un nivel más conceptual, fuera del edificio, con el tema del acatamiento, también estás invirtiendo procesos o roles en la serie de peticiones que haces al equipo curatorial, no solo por la relación que pueda existir de un comisario a un artista, sino también inviertes la relación que pueda haber entre personas de distintas clases sociales y de distintos orígenes geográficos. Tal vez ellas provienen de un entorno con mayor solvencia económica o más privilegiado del que tú provienes y también de países con mayores recursos económicos, entonces, también estás invirtiendo los roles donde las personas con un estatus económico más alto son las que tienen la capacidad de exigir ciertas tareas, ciertas formas de actuar, ciertas performatividades, acatamiento de ciertas reglas a personas que están por debajo de ese estatus.

MR Sí, no era tan consciente de las razones por las que les planteé esto. Pero luego dije: a ver, esta gente, con quien nunca he tenido una conversación pero espero poder tenerla en algún momento sobre lo que para ellos ha supuesto la residencia en España, o cómo se decidieron a optar a tenerla, y cómo se observan ellos frente al panorama socio-económico y cultural español. Decir: bueno, esta gente, que viene de Londres, de Italia, de Países Bajos... Al final percibí que quizá una parte de este equipo curatorial se sintió algo incómoda con mi propuesta de performar el espacio de una determinada manera (limpiando). No se si por el hecho de imaginarse la situación o por el hecho de que fuese la parte que ellos prevenían que debía acatar la que les está exigiendo (yo). Disfruté realmente de esas reacciones, de

contemplar una posible mini-angustia momentánea, u otras entusiasmadas con la idea... Por otro lado, esta es una cuestión que yo planteo desde la precariedad: cómo desde ahí generar situaciones que den lugar a interferencias en las relaciones de clase que suceden en mi cotidianidad donde están incluidas relaciones profesionales comprendidas dentro del sector cultural. Este tipo de cuestiones que, en el día a día, me pasan por la mente pero no llegan a quedarse; pasan y luego al mes, fumándonos un cigarro me dices: "oye, esto que ha pasado ha sido..."

A ¿Te refieres en concreto a cuestiones de clase o...?

MR No, no. En general. Tú tal vez me comentas una situación que hemos vivido juntas, y tienes un proceso racional intelectual, como que la has digerido y la has materializado en palabras. Yo creo que normalmente no tengo esa manera de discernir, o al menos no en ese orden. Digiero muy lento.

A También es más fácil hablar desde fuera. Es como el fútbol.

MR Le has podido poner palabras porque estabas en ese primer encuentro por skype para hablar de este proyecto. Estabas con nosotras.

A Y por las cosas que hemos hablado también.

MR Por las cosas que yo te comentaba cuando vinieron a hacer la visita al estudio. Y porque nos conocemos ya 10 años.

A Sí. Al final, por contexto. También asumimos cosas que quizás no sean, pero te das una idea general de por donde va el tema.

MR Igual son precarias en nuestros u otros sentidos.

A Puede ser.

M REME Do you have a cold?  
ANDREU Ehhhh, you know, I am like that and I sleep just with a sheet...  
MR But are you cold?  
A I'm hot and cold, a bit of both  
MR Perhaps you could avoid being cold  
A Maybe  
MR When you get hot you just take it off



A I must have, I must have something...  
MR Where? In your closet?  
A Yes, I mean, I have a few of those things.  
MR So, you have a cold just because you want to?  
A Didn't I already say yes?  
MR Maybe... we could talk about something else, but... I have to check David Bestué's project before tomorrow. It is this one, look.  
A It's stained  
MR It's chocolate  
A But... why are you interested in that project?  
MR To see what it can bring about the iron columns in the Palacio de Cibeles.  
A Yeah, I don't see how it affects our conversation though...  
MR No, it has nothing to do with it, that's why I'm telling you we can talk about other things. I would like to revisit this work, because it helped me to see this building in a different way. It is connected to the project I am doing with this building now.  
A Because of David's work in architecture?  
MR Yes, in fact, this was the first within an exhibition series called *The palace seen by*, where artists and other agents were invited to explore the Palacio de Cibeles in the framework of the centenary since it first opened. What is interesting about David's proposal is that he looks into the monumentality of the building, its decoration, ornamentation, etc. On the other hand, I am interested in the two components of the exhibition device that he created: firstly, its informative

approach, from which I was able to get interesting information and secondly the sculptural intervention.

A Yes, the project proposed a different way of looking at the palace. But, what is the difference to how you work with architecture? Because you have several pieces or projects where you have worked with architecture and you have put elements in unusual places... places where they would not normally be exhibited. For example, in Alicante, in Las Cigarreras, I remember a project where you used a metallic part of the architecture to arrange a dropping gel. Or when you had the show at A10 and intervened with the windows and the light in the space. Your intervention *I no tota* for the BOX27 in Palma would be another example: the glass of the shopping window... What was your interest in architecture?

MR When?

A In those previous projects

MR One of the first times that I started using gels, liquids, unctuous substances – most of them coming from the healthcare market – that I still use to this day, was within the framework of *Display-Me. Exhibition dynamics > Disruptive processes*, a curatorial project by Diana Guijarro at Las Cigarreras in Alicante, where Cynthia Nudel, Alberto Feijoo, Ángel Masip and myself participated. This was a very specific context where the exhibition was conceived as an active device or as an experimental laboratory for the five of us together with the audience, who became almost part of the creative process. The goal was (and still is) to subvert the classical exhibition format, precisely from communication, or to achieve a “context where to present a product but also the process through which artistic research is configured.”

As for the gels, this time it was something more intuitive, let's say, that I worked mainly from a material perspective not so much commenting

on the sociocultural dimension that comes with it, or at least not as much as I do now. That part has been gaining weight over time until now that it is at the core. Through these elements of my daily reality, at that time I was mainly focused on trying to activate other architectural dimensions or give a layer of viscosity to different display elements, such as the neon cables that were part of the installation that we proposed as a whole, the movement of the dropping of these substances, and trying to create states of tension in the visitors or direct them toward performing the space (but not imposing specific signifiers)... all those are aspects that continue to form part of my work today.

A Maybe you were more interested in something falling from above, rather than architecture itself. As you came across a given item, an already existing structure, you didn't need to assemble a device.

MR Exactly. In the end it is not so different to how I begin to discern from a given space today. In the Cigarreras room, that structure caught my attention... as if the architecture had a porous epidermis that revealed the offices on the upper floor, the wiring through the room, etc. A part that semi-hid its insides. It made me think about the visual result of the intra-relationship of the hot / cold gel –the same gel that I will use at CentroCentro mixed with menthol and residues from the Palacio de Cibeles itself– with the dotted mesh itself.

As you say: it came to me and it works. We unscrewed and opened the metal sheets and introduced the cracked gel bags so that it was slipping through the holes in the sheet. Through this, an organic situation was activated, a moving, changing drooling which had its own time and rhythm and was not controlled. To resolve the issue of the room's floor, I felt a little restricted by the red lines of the exhibition space. We decided to lay out a translucent pvc sheet on the floor to cover them. This

surface limited the area where the dripping occurred, it was also a soft warning element for the public which did not have a very strong presence. Suddenly, the pavement became brighter and layers of gel appeared taking on a salinised appearance over time. This gel is usually sold in sealed plastic bags as usually it's not removed from the bags and exposed to open-air conditions.

A And what is different about the way you approach this project now? Why do you want to use the beams that support the ceiling?

MR Perhaps a difference is how these substances have been relocated within my discourse, together with the way in which I perceive buildings as an intertwined architecture-body-organism... a permeable body that is a place of accumulation and exchange of information which is as well the result of power structures and control mechanisms (which the building digests, executes and so on).

Architecture as an entity that remembers, resonates and experiences. In this case, I have focused on observing how the beams distribute the weight (volume). The beams as an element that supports a weight. A skeleton. Muscle memory. A structure in which a series of reactions or physical behaviors are triggered through the physical effort it makes. Material memory. Biological processes. The upper part of the beam contracts, in the lower part there is a traction, a stretching of the particles that compose it. Tendon. Fibrillar rupture.

A I believe that the beams are an aesthetic element, perhaps they have a function, but... the building has an exterior structure, more or less, and some blocks that support the building while everything is joined in an orthopedic way by the central glass element, which is where those beams are.

MR Orthopedically attached through the central glass element?

A As I see the building which can be a wrong interpretation... But, in the end, I see them as conventional building structures which are then connected by a central glass element. But I am more interested in discussing what you have changed there. How have you approached the way of perceiving spaces and facing architecture. Do you think the shape has changed?

MR Yes, of course it has changed: considering the building as a body in a broader sense, aspects such as the history of the building itself, the use that has been given to it, the forms of life that have inhabited it and still inhabit it today (including invisible factors of the human microbiome such as bacteria, microbes, etc.), the waste that these life forms leave in the space (hair, dead skin, dirt, etc.), the "irregularities" or "imperfections" that occur in the structure that are visible... [she opens a news tab on her computer about the Palacio de Cibeles and reads a quote about the beams she is going to intervene for the exhibition]: "We also acted on the iron beams that were covered with layers of intumescent paint that last 90 minutes on fire."

A But can they get melted by jet fuel?

MR Probably. Can they be melted if the fire is walking with her for more than 90 minutes?

As I mentioned before, these projects were closer to my last years in the faculty, when I was more interested in formal issues and in testing out materials and elements. I reflect about this on my final master's thesis, but today I am more aware, among other things, that in the use of these materials the traces of my daily reality persist, from which I collect shapes, dynamics, smells... All these things crystallise in proposals like this one that amalgamate elements with which I generate my own subconscious, aesthetics and artistic work. I work with crossed references that in most cases are the result of looking at the familiar in a different way, exploring

those familiar manifestations (for example: body worship, healing, self-care, self-knowledge, tactility... those are part of my education through family and close friends, reiki therapists, chiropractors, fitness instructors, beauticians, Kundalini Yoga teachers, healers, astrologers... and myself as a swimming instructor and aquatic lifeguard) In order to explore all of these things from a contemporary artistic practice, in my case it includes an awareness of transhumanism and the intersection of socio-political issues, occultist practices and holistic approaches to the environment.

A Yes, maybe pure intuition led to a more conceptually-grounded speculation, because you have been working with similar materials for quite some time. You have been able to fill those conceptual connections that were not previously there. You have been able to solidify those relations between the materials by the way you use them or the way you arrange them and how they flow.

MR Sure. This is a building that I have been consciously or unconsciously interested in, not only on a visual level, but, through a phenomenological experience, through tactile paths, to discern haptically, to be aware of ourselves as matter in correlation –interlacing– interdependence with our environment, with what already exists. It is a way of being-with that also extends to my being-with in the exhibitions (it is not the same to visit an exhibition at CentroCentro where, most likely in most of the rooms you won't find a security team that perhaps in other spaces is more invasive and restricts the way you wander around the room).

In the last two or three projects that I was able to experience in CentroCentro I was mostly alone, I felt comfortable to spend several hours there, laying down in front of the videos and watch them until the end [lol], crawling through the floor, laying down on the wood modules that smell like wood while putting on headphones and listening to talking about mud, going

up in the elevator, seeing all the floors from it, going down the stairs on the sides slowly, feeling the walls... inhabiting another state of consciousness that has nothing to do with a concept or logic but with experience and plasticity.

A When was that?

MR The first week of November last year. I took advantage of the fact that I was in town to attend the last session of *Anatomía del Mal-estar* activity cycle, which was part of the *Enter the Sadness* programme at Storm And Drunk. I had a few days off from the sports facilities that, to this day, still pay my bills, and I stopped by CentroCentro (and according to the photos on my mobile, also by García Galería : (Palacio de Cristal and other spots, and by the bar "La cabra sobre el tejado" (or something like that) with Julia, Álvaro, Dani and someone else).

Going back to what I was saying before, I think the proposal strengthened that. I don't know if it was intentional in the project or if it encouraged me to observe the space in a different way, because of the display proposal or because of the architectural facilities. I return to David Bestué's project called *Tramas, the palace seen by David Bestué*... I've lost myself.

A I was asking you about when the visit happened and you were explaining how you had already visited the building and that you had also experienced it through touch. But apart from this, you too, were interested in this project, in working with gel, a reference to the typology of materials for body care, for body improvement, for high performance, exercise... and to mix it with other opposed elements: the waste material, the organic residue, dirt, dust, dead skin and hair. In this case, you are interested in taking it from the room itself, from the building itself. Why are you interested in using residues from the building itself?

MR While you were mentioning the gel, I remembered a phrase

that Julia Morandeira wrote for the *Rapid Relief* text: “The gel as a moldable substance without consistency becomes a metaphor for new subjectivity”, as a reference to the socio-political axes crossing through us and constituting us as humans.

Using these gels mixed with organic compounds, (menthol, extracted from the mint plant, among its uses I am interested in its application as a topical analgesic and its action on the skin’s thermoreceptors – provoking a sensation of freshness – [freshness for the beams, mmmm], its calming properties and its strong smell. But also the risk it implies, such as the skin irritations or burns that it can cause). Applying it directly on parts of the architecture of CentroCentro, at the same time that I add other organic-human elements, is a gesture coming from *I no tota* and [...] *pass, rebre, fer i desfer* [...] – both projects that I developed in 2020 where I include human hair collected from the shower grate or remains of dead skin from my own feet soles. A gesture that dives into various issues: touch, care, body, scales, compost, waste, epidermis, microbiome, biological processes... Here the gel goes on to determine the ability of particles to get adhered onto metallic bodies that are no longer a unit-body hermetic, but a body smeared with a substance that covers the muscle to continue dragging towards hyperproduction. A body with a smell that invades the second floor, the other works in the show and different parts of the building, our lungs... it highlights its own presence at the same time that it can make us aware of ourselves (breathing-being in the body).

For this project, I proposed the waste to come from the building itself, a part of it that is thrown apart by the norm or the living logic of the building. After the conversation that you and I had with Lxo, Marta and Laura, this interests me even more since their project has a lot to do with the fact that perhaps they were not going to be able to ensure that the space where my intervention was going to take place was un-

cleaned (I had asked them about the possibility of not cleaning the space at all), because they realised about the institution’s ideas on cleanliness, on giving the place a sanitised and ‘healthy’ appearance...

#### A An institutional cleanse!

MR Yes... it was very clear, very prominent. So I considered trying to subvert the institution’s pristine cleaning system. I was left wondering if it was going to be possible to work directly with the cleaning staff, but perhaps it could also be subverted in a subtler way and I proposed them to work with the institution’s staff. I wanted the curators to collect these organic leftovers that end up being compost. It was a direct way of relating to the curatorial idea of this project. And I was interested in things they couldn’t get, or the cleaning team and them having different access schedules; I was interested in the issue of schedules, who inhabits the space at what times, who takes care of what, what tasks come before, which come after: what order of habitability exists in a space like the Palacio de Cibeles. Given that perhaps there was no possibility of getting a direct conversation with the people responsible for cleaning, they would be the ones collecting waste and saving it for the project. The curators would try to collect the waste. Soil compost. It was a way of turning the cards around: if their role as curators was to contact and open a conversation, like: I’m interested in you, I’m interested in what you do, can we talk? – what I proposed to them back was to activate their bodies so that the proposition could be realised.

A Yes. I see two different lines that interest me about your proposal for this project. In your work, there is a general contrast: clean vs dirty, order vs messy, and this could be applied to more elemental forms like geometry vs organic. Here the geometric could be a metaphor of the architecture and its straight forms, but also the institutional structure

that lives in the building. It is still an organism made up of several elements that fulfills its function and makes the building exist in a specific manner. It is a rigid institutional order that will hardly change. Moreover, being a public institution, where perhaps there is not the same labour mobility that there is in other environments, apart from the precariousness that there may exist in cleaning jobs, which I do not know. As I said, it is a rigid structure, to which you would like one of the parties involved to resist what is expected: the function of those responsible for the cleaning is to collect waste and expel it from the building. You would like them to act differently, but, in this case, due to the very rigid institutional structure, it may be difficult to access the cleaning staff and so you transfer this issue from the institution to the curatorial team, which in this case acts as an intermediary.

The second thing that interests me about your work is the theme that we always discuss: transhumanism, body improvement, performance improvement, the misleading idea of progress through which capitalism transfers into bodies. We always discuss within that context that there is something very important which is obedience: if you enter into that game or not, if you are aware of that game or not and if you perform what that game demands from you or not. In your proposal for this project it is in part a compliance game, because you would like to trigger a situation in which the institution’s staff performs a function that is not theirs. They may or may not comply with it and you also consider transferring the issue to the curators and ask them for a series of performative gestures that you want them to comply with.

MR Yes, a misleading idea of progress which as Beatriz Regueira puts it in *Meditación situada COVID-19* within the framework of the Arts and Research subject at l’Escola Massana, is a push towards individual and collective collapse through creation of hypertrophic and individual-

*istic human selves*, of stressed bodies (weakened nervous system) “aimed at productivity and capital accumulation which ignore the state of the psycho-affective body, both singular and collective”. And in that regard, the last thing that you’ve mentioned about the performative gestures... these also have to be registered as an image for this publication. If we get a little more perverse, it is not only a matter of bouncing back their role as curators and asking for something, but it is also related to what you say about obedience. In fact, in my performance proposals, the main matrix is to make you do.

A Like guidelines, rules...

MR A kind of control.

A A sort of control over the way people behave, even if it’s just very small gestures.

MR Exactly. Although they are minimal gestures, in the performances where I have a role as director these issues are much clearer. I request very specific joint movements. But in this case, in the case of this show, I provide more margin: I am not going to be present (as I am in my performances). This time, my precarious jobs do not allow me to take a few days off for ‘my own business’ [complicit laughs, internal tears], given the current [even more] constraining situation that we live through. I cannot be the one to document this activity that I have requested, but in the end, I find it even more interesting to leave that freedom of registration with no guidelines.

A I think there is another interesting thing about the work you are presenting, and its curation. We have talked about order and disorder, what is clean and what is dirty. You are interested in the issue of waste, what remains after a process; in this case the idea is a digestion process in the sense of how the building is seen in this project: an organism with

its processes, its timings, that has a more or less linear way of proceeding. Things that begin at one point and end in another, in this case, for example, cleaning the building involves excreting all the excess dirt that must be removed from the building. What you propose is to use the waste material and turn it into the ending part of the building. So if that part of the building is intended for artistic and exhibition projects and you take something that is naturally expelled from the building, you turn it into what people go there to see. In the end it is about reversing or interrupting the digestive process of the building. Similarly, if we bring it to a more conceptual level, outside the building, with the issue of obedience, you are also rearranging processes or roles in the series of requests that you make to the curatorial team, not only because of the relationship that may exist between a curator and an artist, but also the relationship that may exist between people of different social classes and geographies. Perhaps they come from places with better economic resources or more privileged, so in that sense you are also reversing the roles in which people with a higher status are those who have the ability to activate certain tasks, certain performativities, require certain rules to people who are below that status.

MR Yes, I was not so aware of the reasons why I brought this up. But then I said: let’s see, these people, with whom I have never had a conversation with, but I hope to be able to have it at some point about what the residence in Spain means for them, or why they decided to take part in it. I am also curious about the way they observe the Spanish socio-economic and cultural panorama. Say: well, these people, who come from London, from Italy, from the Netherlands... In the end I realised that perhaps a part of this curatorial team felt somewhat uncomfortable with my proposal to perform the space in a certain way (cleaning). I do not know if it was them imagining the situation or the fact that they should prevent or comply with the one

that is making demands on them (me). I really enjoy those reactions, to contemplate a possible anxious moment, or when others get enthusiastic about the idea... On the other hand, this is a question that I ask from precariousness: how to generate situations that trigger interference in class relationships. That happens in my daily life: professional exchanges within the cultural sector included. These kinds of issues that, on a day-to-day basis go through my mind but never really stay; they pass by and then one day, while we have a cigarette. you tell me: “hey, this has being...”

A Do you mean specifically class-related issues?

MR No, just in general. Perhaps when you tell me about a situation we have lived together, you usually go through a rational intellectual process, as if you’ve digested it and put it into words. I think I don’t have that way of thinking, or at least not in that order. I digest very slowly.

A It is also easier to speak from the outside. It’s like soccer.

MR You have been able to put it into words because you were in that first meeting on Skype to talk about this project. You were with us.

A And because of the things we have talked about too.

MR Because of the things that I told you when they came to visit the studio. And because we have known each other for 10 years.

A Yes. And because of the context. We take for granted things that may not be real, but you get a sense of it.

MR Perhaps they are precarious in that sense or in other senses.

A It could be.

La sorbió el dragón.  
Luego quebró el dragón.

*She was swallowed by the dragon.  
Then the dragon broke.*

# LA SORBIÓ EL DRAGÓN LUEGO QUEBRÓ EL DRAGÓN

Hermana, rechazaste mis reclamos como gobernador y has muerto a mi hermano Rubo, que en castigo y forma de dragón vino a ti. Tú hiciste quebrantar por medio el cuerpo. Más aquí estoy yo contigo, y si quisieras ser mi vasalla escaparás de muerte, y si esto no quisieras yo te haré a ti quebrantar por el cuerpo, como tú hiciste al mío hermano.



## MARGARITA DE Antioquía

Se abre otra escena. El dragón traga a Margarita y como el gas, ella va ocupando la totalidad del recipiente. Se va amoldando a su forma, se sigue hinchando y acaba de salir por los ojos, las orejas, por la boca. La bestia explota y ella sale intacta. Margarita se resiste a Olybris y este la mata. En esta versión de final canónico su alma se separa del cuerpo y asciende al paraíso. Cuando ya no hay duración de su ser, recibe del tribunal su santidad. En la iconografía sujetá la palma del mártir. No hay flores.



## MARGARITA DE Antioquía

Sacando la lengua hasta los pies le sorbió el dragón. Luego quebró el dragón. Margarita salió EN TROZOS. Ya estaba así. Antes intentaron violarla, la arrojaron a una celda, le dieron con varillas y cortaron su cuerpo con tridentes. Luego la sorbió el dragón. Luego quebró el dragón. Sus huesos, del dragón y de Margarita, se volvieron visibles y la sangre brotó hacia afuera. Quebró el dragón. Margarita venía ya quebrada. Ahora tiene que reunir su propio cuerpo. Su boca suelta busca las manos y muerde las cadenas de las muñecas. Empieza a reconstruirse por las puntas de los dedos. El cubito lo levanta con mucha delicadeza, amolda el bíceps al húmero. Ordena sus montones y los acaricia. Pule los huesos, la manita todavía plana. Levanta más músculos sin estropearlos. Piensa sus lugares uno a uno, sus posibles usos y nuevas formas al salir de ahí. El pelo, el sexo... Las redes nerviosas... La rapidez de sus movimientos.

## MARGARITA DE Antioquía

Lejos de la celda y Olybris. Mantiene un fuego en su garganta. El dragón sube y baja por sus cuerdas vocales. Margarita se mira los dedos y consigue expulsar al dragón. Unos días después vuelve el fuego a su garganta. Mira los dedos, tiene que trazar algo más (con sus manos), consigue echarle por la boca. Vuelve el fuego. No se sabe qué hace con las manos pero le iban brotando tallos en las yemas, se enroscaban, crecían flores. Vuelve el dragón a la garganta. Hace coser con las manos, se alargan los tallos primero hacia arriba luego caen con la gravedad. Tijeras, cortes, fuego en la garganta. ESTOY EN CASA. Me he tumbado antes en la cama con B después de discutir, me he metido la mano en el pantalón, luego le he preparado un café y me ha dicho que oña a mi coño. Nos sentamos en el sofá, registro lo que decimos, cómo movemos los pies, apoyamos sobre los dedos el café apretado en la mano.

## MARGARITA DE Antioquía

Empujando las tripas del dragón, estalla desde su vientre. Margarita acaba de nacer. Vuelan los pedazos del cuerpo de su segunda o tercera madre. Alucinaciones de varias infancias, de canciones de cuna cuyas melodías sin letra se mezclan. Lame con la lengua la leche de una de las tetas sueltas de la bestia, porque es suya. Criminales son flores. Margarita se tumba con los trozos de dragón en una cama de gerberas y van desapareciendo dentro de estas. Soy generada una vez más sin cordón umbilical, con los brazos cargados de flores.

rotando los dedos  
y cosas com

# She was swallowed by the dragon. Then the dragon broke.

*Sister, you rejected my claims as governor and you have given death to my brother Rubo, who came to you as punishment in the shape of a dragon. You made his body break through.*

*Though here I am with you. And would you like to be my vassal you will escape death, and if you don't want that then I will make you break through the body, as you did to my brother.*

## *Margaret of Antioch*

Sticking the tongue out to the feet, the dragon swallowed her. Then the dragon broke. Margarita came out in pieces. She was already like this. Before that she almost got raped, she was thrown into a cell, hit with rods and her body cut with pitchforks. She was swallowed by the dragon. Then the dragon broke. Their bones, both the dragon's and Margarita's, became visible and the blood gushed out. The dragon broke. Margarita came already broken. Now she has to gather her own body. Her loose mouth in search of

her hands bites the chains around the wrists. She starts to rebuild herself from the tips of her fingers. She lifts the ulna very delicately, molds the biceps into the humerus. She brings her piles together and caresses them. She polishes the bones. The little hand still flat. She lifts more muscles without breaking them. Thinks about its places one by one, their possible uses and new shapes once out of there. The hair, the sex... The nervous networks... The speed of her movements.

## *Margaret of Antioch*

Another scene opens. The dragon swallows Margarita and like gas, she increasingly occupies the entire container. She adapts to its shape, she continues to swell and comes out through the dragon's eyes, the ears, the mouth. The beast explodes and she emerges unscathed. Margarita resists

Olybrius and he kills her. In this canonical version, her soul is detached from her body to ascend into paradise. When there is no longer a specific duration of her being, she receives sanctity from the court. In the iconography she holds the palm of the martyr. There are no flowers.

## *Margaret of Antioch*

Away from the cell and from Olybrius. She keeps a fire in her throat. The dragon goes up and down through her vocal cords. Margarita looks at her fingers and manages to expel the dragon. A few days later the fire returns to her throat. She looks at the fingers, she has to do something else with her hands, she manages to expel it through her mouth. The fire returns. Margarita makes some things with her hands, it is said that she managed, of herself, to throw out a dragon from the throat. The fire returns. It is not known

what she made with her hands, but stems were sprouting from her fingertips, they were curling around, flowers grew. The dragon returns to her throat. She makes things with her hands; the stems grow upwards then fall into gravity. Scissors, cuts, fire in her throat. I'm home. I laid down on my bed with B after arguing. I've put my hand into my pants, then made her coffee and she has told me it smells like my pussy. We sit on the couch, I register what we say, how we move our feet, we hold sip our coffee tightly in hand.

## *Margaret of Antioch*

Pushing the dragon's guts, she bursts from the belly. Margarita is just born. The pieces of her second or third mother's body fly. Hallucinations from several childhoods, lullabies whose lyric-less melodies are entangled. She licks the milk from one of the beast's breasts, because it's hers. Criminals

are flowers. Margarita lies down with the dragon's body parts on a bed of gerberas, disappearing among them. Again, I am generated with no umbilical cord, with the arms laden with flowers.

