

ESPACIO RELATIVO

D. L.: M-18011-
2019 ISBN: 978-
84-120368-1-7

RAFA,
MUNARRIZ

II EDICIÓN DE
PRIMERA FASE
PROGRAMA DE
PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA
COMUNIDAD
DE MADRID-DKV

II EDICIÓN DE *PRIMERA FASE*
PROGRAMA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
COMUNIDAD DE MADRID-DKV



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

La Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid y DKV Seguros puso en marcha hace un año la convocatoria *Primera fase*, nuevo programa de apoyo al arte joven que se suma a otras convocatorias como *Circuitos de artes plásticas* o *Se busca comisario*, la línea de *Becas de residencia en el extranjero para jóvenes artistas y comisarios*, o el servicio de asesorías profesionales de *Programa A*.

En respuesta a las demandas del sector, *Primera fase* se creó con el objetivo de facilitar la realización de la primera exposición individual de artistas menores de 35 años en un espacio institucional. La Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, como espacio de referencia en torno a la creación emergente, es el lugar idóneo para apostar por proyectos artísticos de nueva producción y, al mismo tiempo, apoyar el acceso de estos jóvenes creadores al mundo profesional. La exposición del proyecto seleccionado corre a cargo de la Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con la colaboración de DKV Seguros, entidad que dota el premio con 10.000 € de ayuda a la producción. De esta forma, no solo se fomenta la realización de la muestra, con el seguimiento y tutorización de un comisario o comisaria de referencia, en un entorno profesionalizado en cuanto a métodos de trabajo y recursos, sino que también se estimula la creatividad de estos artistas al garantizar un adecuado importe para la producción de nuevas obras o proyectos que formarán parte de la exposición.

La segunda edición de esta convocatoria, abierta a artistas españoles, ha tenido como proyecto ganador el denominado *Espacio Relativo* del artista Rafa Munárriz (Tudela, 1990), una propuesta que culmina el trabajo de dos años de investigación acerca de

la construcción del espacio en la ciudad. El jurado, compuesto por María Pardo Álvarez, Antonio J. Sánchez Luengo y Javier Martín-Jiménez, por parte de la Comunidad de Madrid, Alicia Ventura y Juan Bautista Peiró, por parte de DKV Seguros, y José Luis Pérez Pont y Johanna Caplliure, como profesionales externos, destacó la formalización de nuevos lenguajes, el carácter procesual del proyecto, la dotación de nuevos usos a los objetos y la importancia del espectador en la construcción del espacio expositivo.

Espacio Relativo analiza la ciudad entendida como volumen, examina los diferentes objetos que conforman el entorno urbano y cómo estos interfieren en los ritmos de movimiento de la ciudad. Por este motivo, varias de sus piezas en sala destacan como objetos volumétricos, es decir, no se sitúan frente a un espacio sino dentro de él.

Gracias al trabajo conjunto del artista con la crítica y comisaria Johanna Caplliure, tenemos la ocasión de disfrutar de una exposición que muestra los resultados de diferentes líneas de investigación a través de un discurso común de carácter volumétrico, instalativo e interactivo.

Nuestra más sincera enhorabuena a Rafa Munárriz por este reconocimiento y un agradecimiento especial a la comisaria por su implicación en el proyecto que permite, en definitiva, ofrecer a todos los madrileños una exposición de gran atractivo visual y teórico. Mencionar igualmente la idoneidad de la colaboración con DKV Seguros, con quien se comparte en esta convocatoria el deseo de apoyar a las nuevas generaciones de artistas.

La convocatoria para jóvenes artistas *Primera fase* es una colaboración entre la Comunidad de Madrid y el programa de arte DKV Arteria.

El programa DKV Arteria es una iniciativa de DKV que pretende, a través del arte, fomentar la creación artística, como una vía de comunicación y expresión, un motor de salud y una forma de potenciar el pleno desarrollo personal.

Diversas experiencias nos muestran los extensos beneficios que el arte y la creatividad pueden ejercer sobre nuestro bienestar. Por eso, hemos decidido unir estos dos conceptos a través de un programa de acciones destinadas a mejorar la salud de las personas mediante el arte.

El programa DKV Arteria se ajusta a la perfección con nuestros valores. En primer lugar, la capacidad emprendedora del arte emergente que aporta innovación y desarrollo constante del talento. Seguidamente, la corresponsabilidad, haciendo visibles todas las exposiciones del programa para el disfrute de la población. Por último, la excelencia, con una estricta selección de los artistas.

DKV Arteria es fruto del esfuerzo de muchas personas, de las ilusiones y el empuje de muchos artistas jóvenes a los que ha sido un placer apoyar en su crecimiento y de la colaboración y la confianza que muchos artistas consagrados han depositado en nosotros.

Es por todo ello que estamos orgullosos de poder colaborar con la Comunidad de Madrid en su labor para motivar y apoyar a los jóvenes creadores para realizar su primera exposición más allá del ámbito de las galerías de arte y en un entorno profesionalizado.

El programa DKV Arteria incluye diferentes acciones para fomentar la creación, como el concurso "Fresh Art" diri-

gido a estudiantes preuniversitarios, que contribuye a la formación y difusión de nuevos artistas, así como el fondo de obras de la Colección DKV, que cuenta con cerca de 750 piezas realizadas por 270 artistas españoles y que incluye obras de distintas categorías: dibujo, pintura, escultura, fotografía, videoarte e instalación. Esta colección fue merecedora del Premio A de la fundación ARCO, que decidió catalogarla como la Colección Corporativa más importante de España.

JOSEP SANTACREU

CONSEJERO DELEGADO
DE DKV SEGUROS

P.: 10-37 ESPACIO RELATIVO

P.: 38-57 ENSAYOS

P.: 40-44 JOHANNA CAPLLIURE

P.: 45-52 SONIA FERNANDEZ PAN

P.: 53-57 BRUNO ALVES DE ALMEIDA

P.: 58-77 ARCHIVO

P.: 60-61 BLOQUEO RELATIVO P.:

62-63 DECONSTRUCCIÓN P.: 64-65

BLOQUEO P.: 66-67 M506 P.: 68-69

ESPEJISMO P.: 70-71 ENDLESS P.: 72-

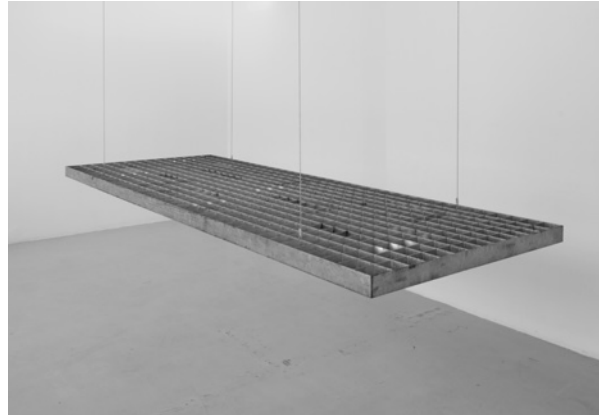
73 PAVIMENTO INVERSO P.: 74-75

PRÁCTICA XXI P.: 76-77 CMYK NO INFO

P.: 78-95 TEXTOS EN INGLÉS

10 ESPACIO P: RELATIVO

P: 11



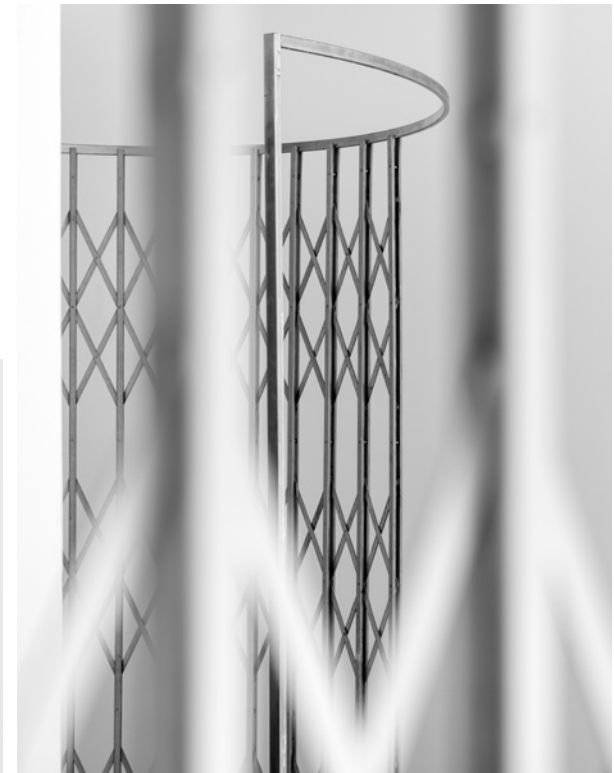
P: 12-15



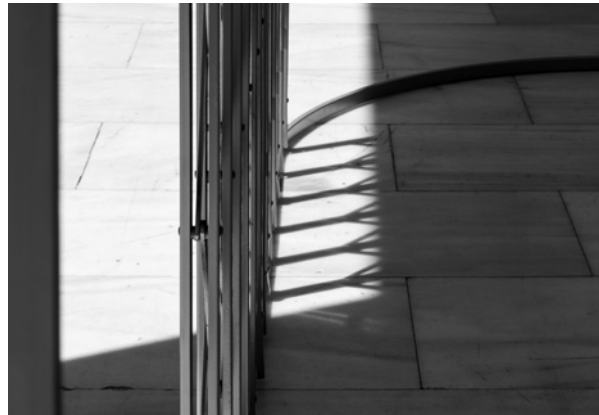
P: 16-17



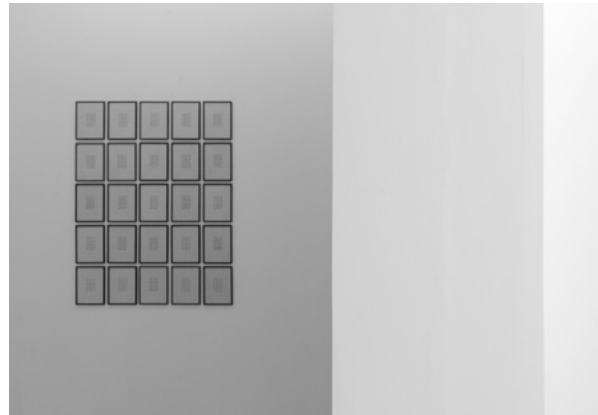
P: 18



P: 19-21



P: 22-23



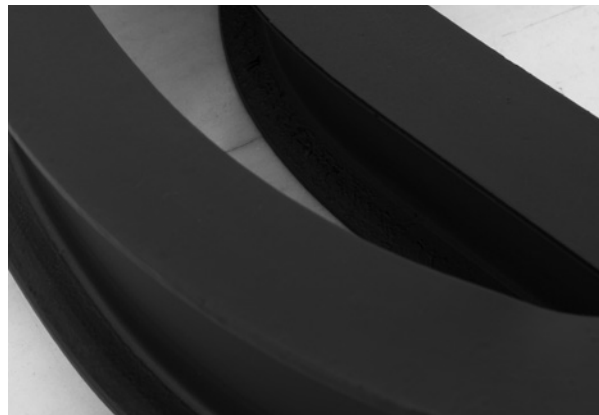
P: 24-25



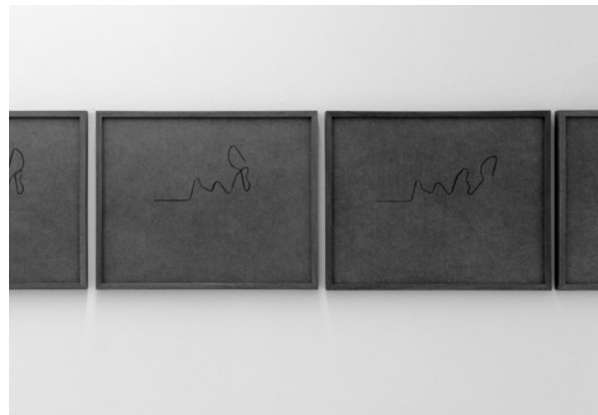
P: 26-27



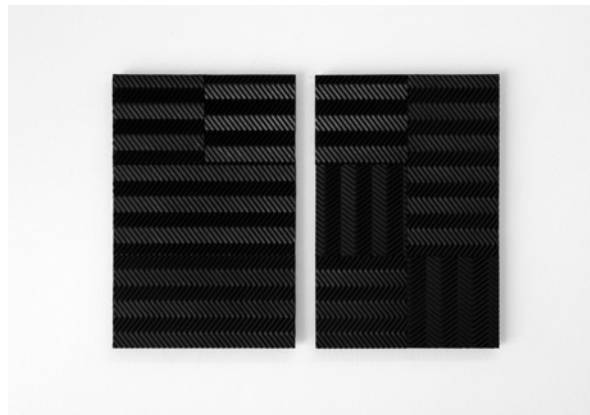
P: 28-29



P: 30-31



P: 32-33



P: 34-35



P: 36-37

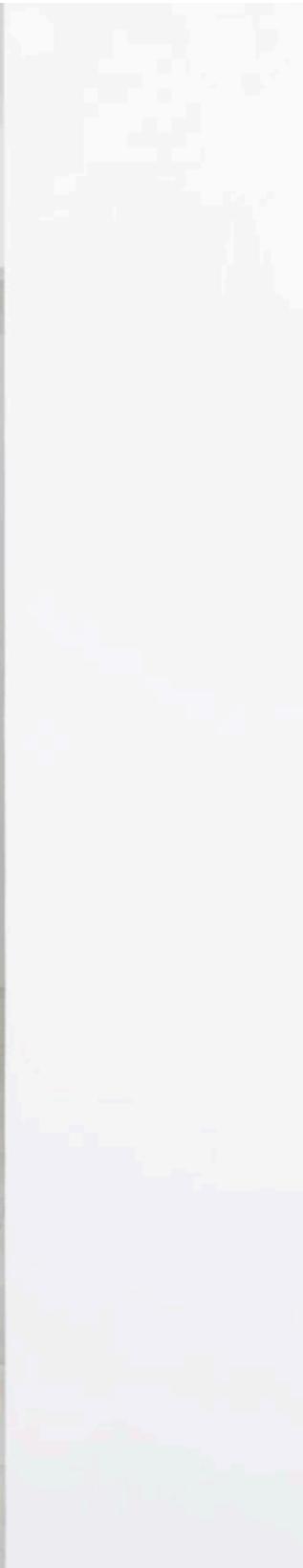








Bloqueo relativo - fracción fija | 2019 | Construcción con cierre de tijera | 190 x 130 x 4 cm.

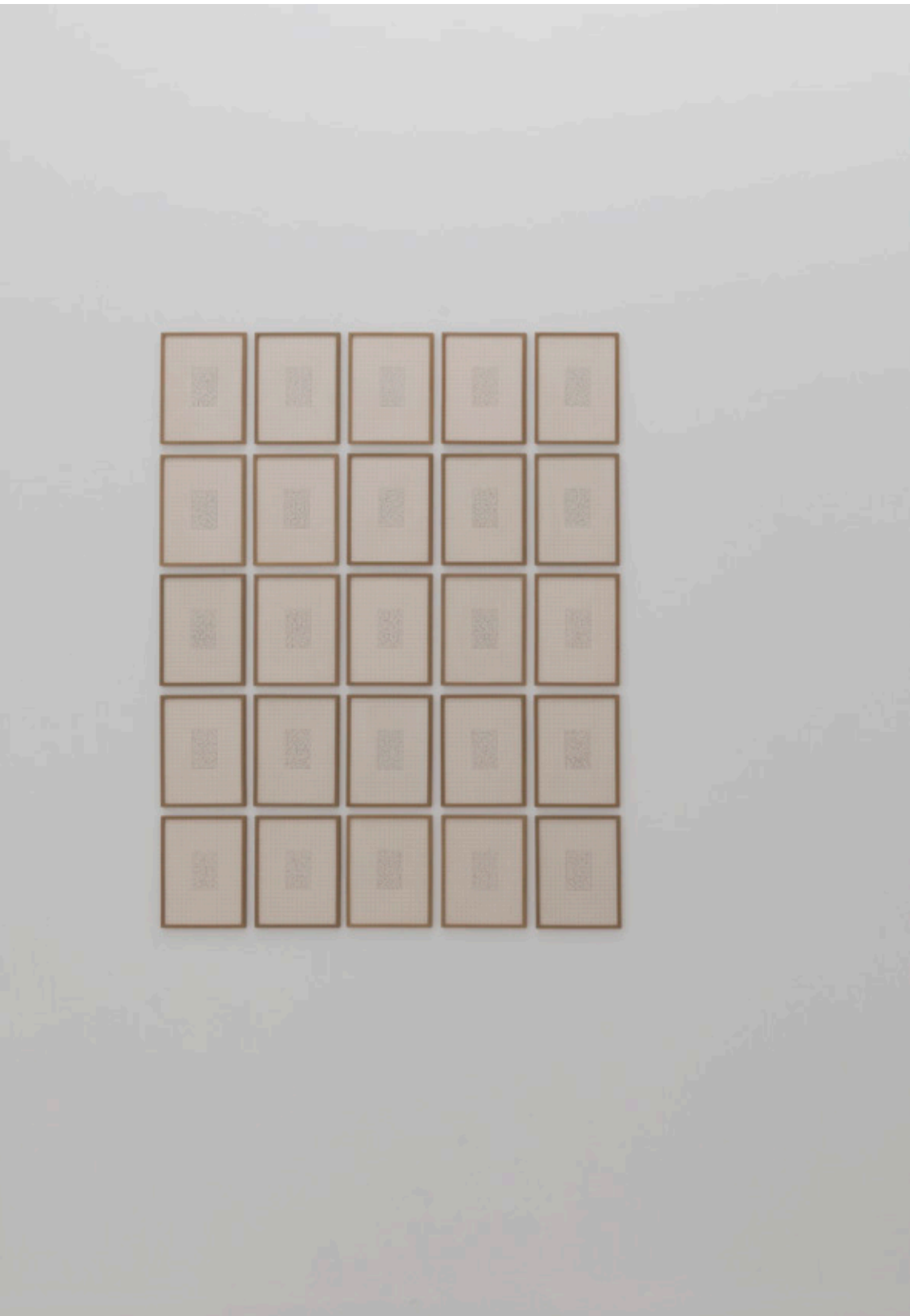


Bloqueo relativo - fracción curva 2 | 2019 | Construcción con cierre de tijera | 270 x 200 x 100 cm.





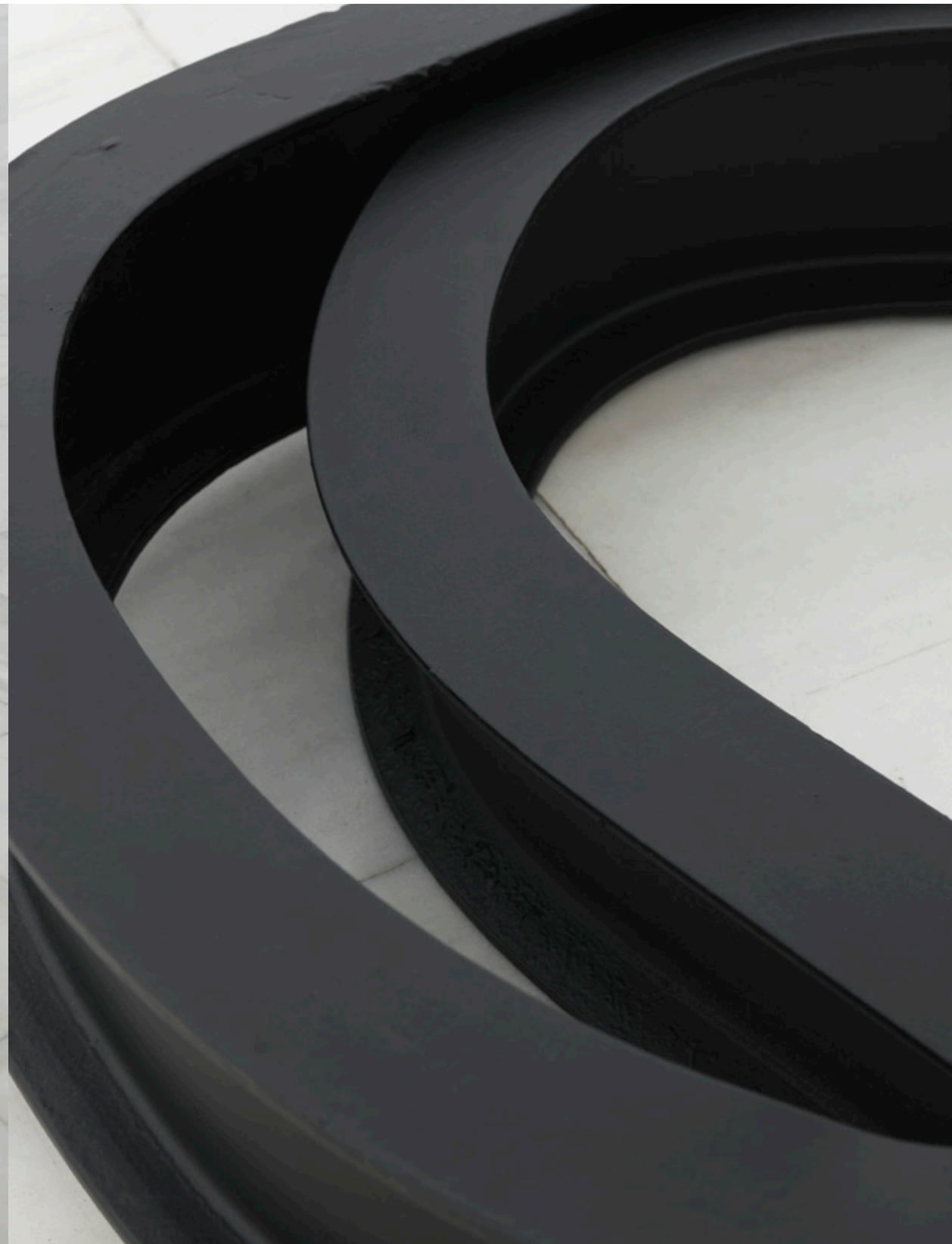
Bloqueo relativo - fracción curva 1 | 2019 | Construcción con cierre de tijera | 270 x 300 x 150 cm.

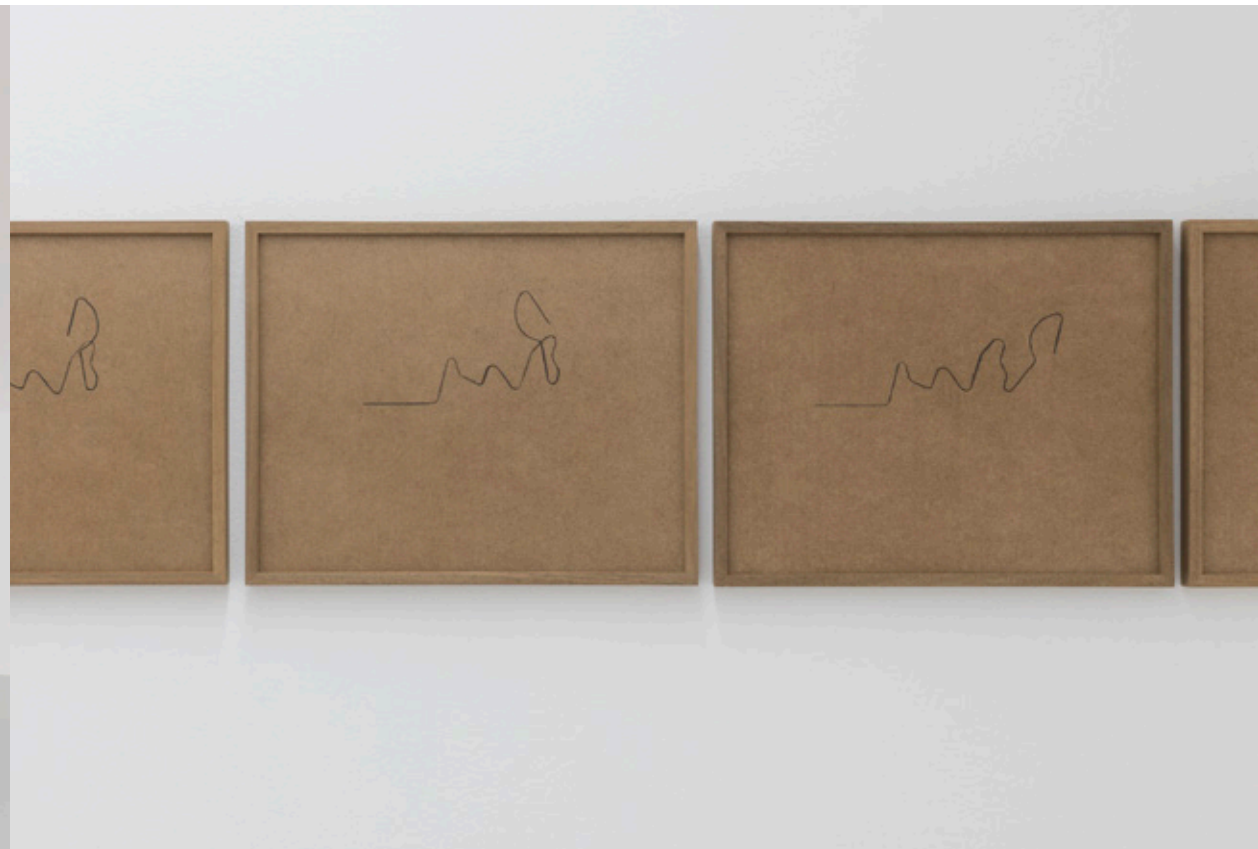


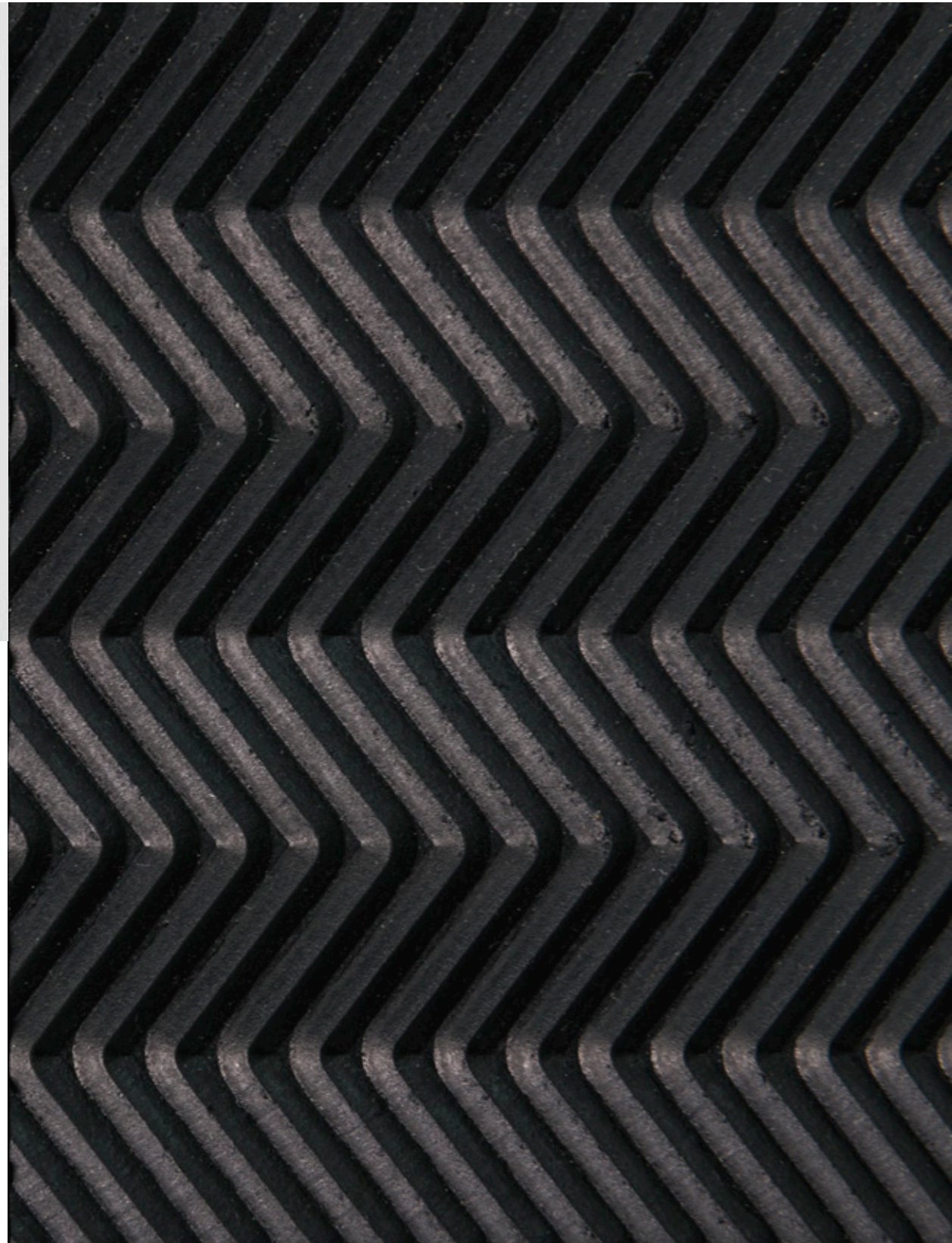
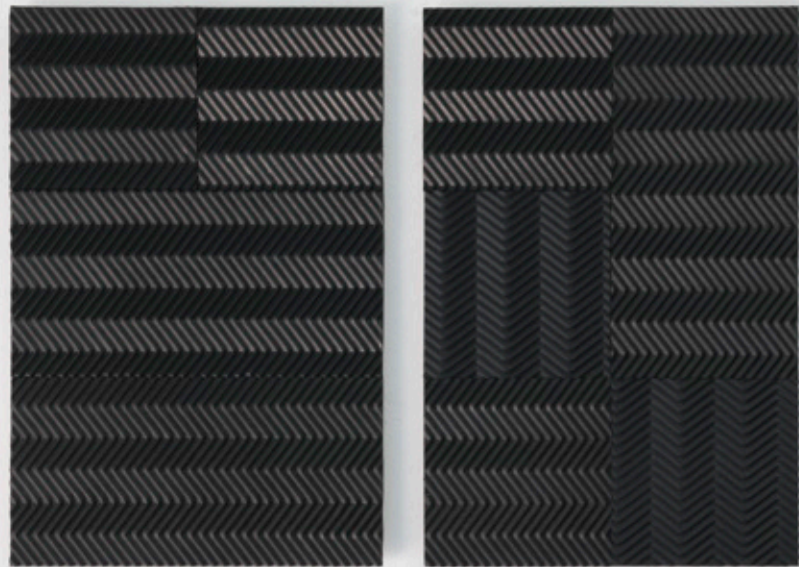




Hacia la curva cerrada fig. 1 | 2018 | Viga IPN140 prensada acabado negro mate | 45 × 165 × 85 cm.









Curva abierta | 2019 | Chapa de acero curvada y arenada | 100 x 200 cm (variable).

P.:38 ENSAYOS

P.:39

P.: 40-44 JOHANNA
CAPLLIURE

P.: 45-52 SONIA
FERNÁNDEZ PAN

P.: 53-57 BRUNO ALVES
DE ALMEIDA

P:40 ESCENAS PARA UN ESPACIO RELATIVO

JOHANNA CAPLLIURE

ENSAYOS

I. *Speed as message. Beautiful as change*

A una velocidad de más de 19 km/h, algo difícil de conseguir para un motor en la última década del siglo XIX, el coche comenzó a perder fuel en mitad del *Bois de Boulogne*. Las válvulas se dispararon y la transmisión dejó de funcionar correctamente. El piloto intentó tomar el control a través de las marchas sin ningún éxito. El copiloto intentaba mantener la cabeza fría, pero el automóvil estaba totalmente fuera de control. Solo quedaba una salida.

El primer circuito automovilístico cerrado data de 1903. Tras las fatídicas muertes de público, víctimas de los accidentes de estas primeras carreras en carreteras y calles públicas, se decidió que los *rallies* circularan a través de circuitos cerrados. No obstante, la celeridad en la que se nos ofrece el sistema maquínico de los premios de Fórmula 1 pareciera no ser suficientemente coadyuvante en sus soluciones. Y, sin embargo, «esta actividad se halla puesta de tal manera que no hace más que transmitir a la materia prima el trabajo o acción de la máquina, a la que vigila y preserva de averías». El circuito cerrado sería la marca de un proceso formal que tiene como fin adquirir la composición de un cuidado natural para con la fuente de un progreso en vías de acelerarse. Este hecho alumbraría el «modo especial de existencia determinado por el proceso global del capital».

A pesar, como ya hemos visto, de los catastróficos ingresos en sus primeras épocas, los premios de automovilismo trascendieron al gran público como parte de un engranaje social donde la fábrica, el poder de la máquina y el rendimiento de los coches abrían un espacio de exuberante velocidad transformadora. Un cambio que se ejerció en los usos del transporte, pero también en la hegemonía de la aceleración sobre todos los ámbitos de la vida. La transformación acelerada se convertía en el *slogan* del siglo XX, haciendo de este una peligrosa tentativa que corría de la mano de un progreso colosal en la destrucción de las formas de vida. En este sentido las vanguardias artísticas en Europa a comienzos del siglo pasado dieron buena cuenta de ello: hicieron un excelente trabajo de síntesis, análisis y desarrollo de los medios de producción y del urgido progreso. Además de clarificar e incluso dar las formas estéticas de un proceso fundacional de esta ideología. En este sentido, pronto vendría a nuestro encuentro la rapidez del movimiento de los futuristas, la destrucción hegemónica de Dadá o la transformación del objeto en las ideologías de la antigua Unión Soviética (constructivismo, suprematismo...). Sin embargo, cualquier movimiento de vanguardia era incapaz de vislumbrar el aceleramiento al que se verían sometidas las formas de vida

JOHANNA CAPLLIURE 41

por la imposición del desbordado sistema capitalista y la propia velocidad de los modelos constituyentes de nuestras relaciones en las postrimerías del siglo XX y comienzos del XXI.

La virulenta celeridad del capitalismo maquinal que arguyera Marx ha devenido en contradicciones que ya explotaron en nuestra era y que parecieran preconizar el aceleracionismo de nuestra contemporaneidad. Muy a su pesar estas fuerzas de tensión no han apagado su viveza, sino que van a «acelerar sus tendencias al desarraigo, alienantes, descodificantes, abstractivas». Lo que producirá nuevos paradigmas en la evolución de nuestro sistema, sin evitar de ninguna manera las consecuencias de estos. Si bien, «la plasticidad de lo humano y la naturaleza social de la tecnología pueden ser entendidas como un punto de referencia para la aceleración progresista».

Podríamos ver en la metáfora del circuito cerrado una alegoría sobre alguna de esas vías aceleracionistas. Si en las fuentes deleuzo-guattarianas la máquina esquizofrénica converge en la desterritorialización y la globalización, el recinto cerrado se abre a una yuxtaposición de sus curvas que entran en contradicción directa con el modelo genuino del circuito cerrado de carreras. Todo movimiento acelerado en este nuevo circuito se transforma en curvas inciertas, opuestas y abiertas.

II. El Café S&S

El Café Samt und Seide abrió sus puertas una mañana de 1927 en la inauguración de la Exposición de la Moda en Berlín en la edición de ese mismo año. Este fue proyectado por Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich, ambos arquitectos adscritos a la ideología de la Bauhaus donde —según los preceptos de sus orígenes— creación artística, diseño y arquitectura se unían en la investigación de los materiales más allá de cualquier disciplina artística. En este caso se trataba de una cafetería dentro de una feria, de una muestra de textil. Es decir, un proyecto efímero, pero adecuado para un espacio concreto que tras la exposición de moda acogiera otra acción determinada. Por lo tanto, un espacio de estatus reversible y no fijo.

El Café Samt und Seide fue eminentemente funcional. Debía construirse bajo un discurso en el que lo textil no fuera una mera excusa ornamental sino el elemento dinamizador del espacio. Y este, además, imponía una misión conspicua: el encuentro entre los visitantes en un ambiente relajado para la reunión y la conversación. Un café de terciopelo y seda. Suave, glamuroso, sensual y elegante, como los materiales y el nombre del propio café. Así debían transcurrir las relaciones y las visitas

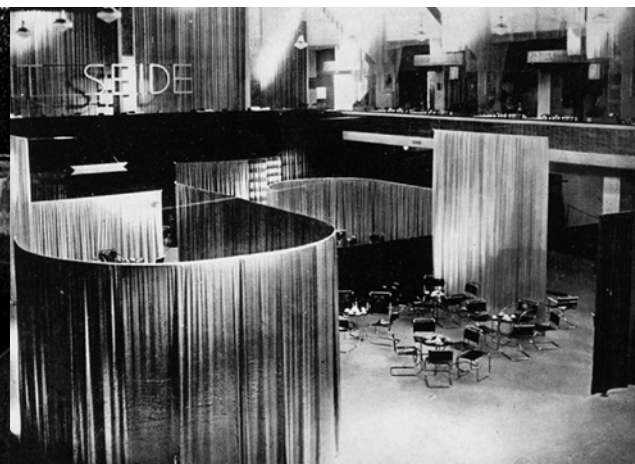


Imagen de referencia | Café Samt und Seide, Berlín 1927.

que por allí pasaran: isuaves como la seda! El pliegue, característica intrínseca a la tela, se hacía vibrátil en las confecciones de Reich, que abogaba por mostrar en él las cualidades propias de los diferentes textiles. Esto en los stands circundantes al Café Samt und Seide. Mientras que en el propio café se priorizaba la levedad e ingravidez de los materiales que evitaban ser arrastrados por el suelo quedando en suspensión y elevados de tierra, algo más preciso en las formas de hacer de Van der Rohe.

Uno de los aspectos que había que sumar a la funcionalidad del Café Samt und Seide era su misión expositiva. Este debía ejercer una imagen galerística: ser la muestra, el objeto, el contenido y el contenedor. Una exposición de ideas. Un muestrario de telas. Un espacio de sutileza y liviandad. Las tensiones espaciales entre la gravitación de los elementos, la definición de los textiles, la suspensión de la modulación y el ritmo de líneas semicurvas y rectas en danza hacia paralelas y perpendiculares agudizarían las estrategias de representación de un espacio transitorio. A saber, unas plataformas flotantes que fragmentaran

el espacio, sublimaran el tiempo y volatilizaran la vivencia de una brillante oposición entre opacidad y transparencia, útil y bello, abierto y cerrado, pesadez y ligereza, entre sedas y terciopelos.

III. Mapa cognitivo

En una de las multitudinarias conferencias de Jean-Pierre Garnier, el pensador y científico francés se encuentra de nuevo con un público entregado a la espera de recibir la receta mágica para cambiar su futuro. En ciertos momentos Garnier se lanza a interactuar con el público. Interpela a la audiencia y recrimina a ciertas personas que se levantan en mitad de la conferencia su torpeza y falta de paciencia para llegar a un nuevo lugar. En otro momento, el francés increpa a unos jóvenes que, sentados en las primeras filas, no cesan de tomar notas siguiendo el ritmo arrebatado de este. Arremete contra ellos puesto que copiando y citando *par coeur* están perdiendo la experiencia propia de la escucha del discurso. En la escucha, en la experimentación con el discurso del otro se abre la posibilidad de entablar una relación de evocación con lo proferido. Y, por lo tanto, un es-

pacio especulativo para la resonancia de la Teoría de desdoblamiento del espacio y del tiempo, defendida por Garnier. En ese momento de enunciación mental, en el que el escuchante se enfrenta al argumento del físico, se desdobra la acción y, por tanto, el actuante. Uno escucha, otro produce el movimiento exponencial del argumento en un espacio —aparentemente mental— que provoca el propio desdoblamiento. «Entonces ¿por qué quedarse aferrado a la toma de notas cuando puedes vivir dos vidas en este momento?», piensa Garnier aferrándose a su silla para no saltar sobre el público.

Las estructuras de conocimiento se tambalean ante la introducción de las nuevas teorías cuánticas sobre el espacio y el tiempo. Ir y venir hacia el objeto. Ser el propio objeto. Darle la vuelta al objeto. Parecería una historia de locos. Viajar más allá, fuera del espacio que poseemos para experimentar los cambios de este. Pero solo en el desdoblamiento de la experiencia captamos una parte más amplia de lo que nos acontece. «Así circulan las informaciones en el universo», recuerdo que decía Jean-Pierre Garnier en uno de sus libros. Solo escapando de la experiencia unívoca del ahora se puede captar la multiplicidad de vivencias de las que el tiempo y el espacio nos dotan. Así, frente al objeto vivimos un desdoblamiento que urge un distanciamiento de su ser como lo conocemos para percibirlo en su posibilidad.

El filósofo italiano Giorgio Agamben nos ha hablado de la potencia de la impotencia, de cómo el pensamiento deroga cualquier sustento confinado en sí para avanzar hacia una posibilidad en la falta de acción. La propia inacción de una acción del pensamiento, un desdoblamiento —en palabras de Garnier es la acción de una potencia por venir—. Pero, si está por venir, ¿cómo podemos ni siquiera darle la importancia de un hecho? En la posibilidad se halla la permutación de un tiempo y espacio *aquí y ahora*. Y cualquier objeto y sujeto (ambos destruirían sus

Imagen de referencia | Café Samt und Seide, Berlín 1927.

límites para figurarse como parte actante e inactiva de esta teoría) trascienden en ese por venir. Así ya nada es lo que parece. Nada es lo que creemos que es.

De nuevo volvemos a Jean-Pierre Garnier y sus encuentros en las conferencias magistrales. En unos momentos se nos presenta tan apasionado y, en otros, tan extrañado ante una audiencia terriblemente incrédula y a la vez desesperadamente entregada cuyo deseo es hallar en sus palabras una vida futura mejor. Y ¿por qué pensar en el futuro cuando en este presente ya estamos transformando nuestra percepción sobre el mundo?

En contra del pensamiento de una acción especulativa y, en términos del pensador francés, una acción *dédoublante*, la escritura —en un sentido estricto para aquellos jóvenes de la primeras filas— cedería su espacio al contorno de lo real básico y no a lo real ampliado. Ya que se quedarían con una parte de la experiencia: el dictado de las palabras de Garnier y no con el movimiento desdoblante del que sueña escuchando la palabra. Entonces deberíamos acudir de nuevo a la ciencia para no caer en las ensoñaciones erróneas. La relatividad que se anunciara hace más de un siglo en las investigaciones de genios como Albert Einstein prolongaría su viaje por una trama espaciotemporal de partículas cuánticas. Pero ¿qué queremos decir con esto? La respuesta podría darse a partir de otra pregunta: ¿puede este objeto ser de otra manera? Si este es mediado por el espacio y el tiempo, igual que la experiencia existencial del sujeto, ¿por qué pensar en este como algo finito y no transformable? La probabilidad o los mundos posibles entrarían en escena como un campo donde cualquier objeto se definiría en su planteamiento como probable.

Estas ideas sobre el mundo nos ofrecen un nuevo mapa cognitivo sobre este, sobre nuestras experiencias y percepciones, sobre nuestras formas de actuar y pensar. Así podríamos observar cómo se nos ofrece un quiebro entre una forma abierta y cerrada por un desdoblamiento de los caracteres del que se esgrime un mapa interrumpido. Y donde cada experiencia actualiza en su doble, en su probabilidad, como un otro u otros, la esencia de lo que percibimos, del espacio y del tiempo vivido.

IV. Relativa inoperancia del espacio relativo

Las teorías relativistas del tiempo y del espacio fundaron una nueva formulación sobre la concepción del mundo y sobre la posibilidad de nuestros mundos futuros. De esta manera, las ilustraciones sobre un imaginario futurista de ciencia ficción sobre el universo y la conciencia del espacio inspiraron gran parte de la literatura científica y teórica de los últimos 70



años. Y no es de extrañar, puesto que la Teoría de las cuerdas, implantada desde 1984, abrió a la existencia una verdadera realidad paralela.

Imagen de referencia | Café Samt und Seide, Berlín 1927.

La Teoría de las cuerdas o la Teoría del desdoblamiento nos hablarían de las vidas posibles que transcurren al mismo tiempo que seguimos siendo. No obstante, como podíamos advertir en la idea de la impotencia de Agamben, en cierta inoperancia o falta de actividad perpetraríamos una acción más allá de su correspondiente asignación voluntaria. Si no es operante la acción de ciertos objetos, si no es funcional su producción, nos demandaríamos sobre qué sentido tiene su existencia errática. Cuando volvemos a las cuestiones sobre la operatividad de ciertos objetos, así como su disfuncionalidad, observamos que el desarrollo no sería errático en el sentido de equívoco. Quizá sería más acertado pensar en su concepción ambulante. Es decir, que va de un significado a otro, que opera en una forma u otra, intermitentemente, en disonancia con su función originaria. La transición o transformación de la acción de un objeto dado ampliaría la visión que tenemos sobre nuestro mundo y nuestra experiencia de este a través de los instrumentos que creamos. Pues si arrebatamos la funcionalidad primera de los objetos que creamos y que median nuestra relación con los otros y con el mundo es para dotarlos de otro significado, pero también de otra función quizá todavía por determinar, quizá todavía por venir.

Así podríamos hallar en una serie de objetos comunes a nuestras urbes un deseo desafiante de volverse sobre sí mismos. En este sentido, lejos de un ensimismamiento del propio objeto, Rafa Munárriz nos brinda una panoplia que podría identificarse con las formas estructurales de una gran ciudad: las curvas y rectas de calles, avenidas, pasajes y carreteras; las construcciones en plazas, edificios, obras públicas y arquitecturas compartidas; los elementos de comportamiento de las cimentaciones: posibles vanos, puer-

tas, cerramientos, enrejados, pavimentos, mallazos de obra y trapas. Todas ellas se ven transformadas por la capacidad evocadora en las piezas del artista. Así los objetos tomados de la intemperie de la urbe: un mallazo para la construcción de edificios que vira a vano o marco y destruye la obra que debía cimentar, vigas retorcidas por la presión de una curva abierta que evita el cierre de un circuito automovilístico, enrejados abiertos o cerrados que ya no tienen su función de protección u obstrucción del paso, sino que a la manera de Van der Rohe y Reich hacen circular de forma novedosa los espacios conocidos. Pero también los laberintos que nos advierten de la pérdida de las entradas y de las salidas cuando caemos presos de una diferenciación perceptiva.

Imagen de referencia | Café Samt und Seide, Berlín 1927.

Esta relatividad en la conducta de los materiales y de los objetos, puesto que son transformados, se vincula con la acción y la experiencia de quien actúa en y para el espacio. Por eso mismo, la supuesta inoperancia de los objetos citados recrea nuevas fórmulas del espacio urbano, así como de experimentación con los lugares que habita el actante. A veces, pareciera que Munárriz destruye todas estas formas de vida en la ciudad y, sin embargo, nos hace ver que en su deconstrucción afloran nuevas capacidades simbólicas. Es decir, nuevas estructuras con las que plantearnos nuestro futuro común.

En orden de aparición:

¹ Karl Marx, *Fragmento sobre las máquinas*.

² Armen Avanessian y Mauro Reis en la introducción de *Aceleracionismo*.

³ Ludwig Mies van der Rohe y

Lilly Reich.

⁴ Jean-Pierre Garnier Malet y Mme.

Malet en cada una de sus palabras.

⁵ Giorgio Agamben.

⁶ Rafa Munárriz y Espacio relativo.

P: 45
 0, 1, 1, 2, 3,
 5, 8, 13, 21,
 10, 34, 55,
 89, 144, 233,
 377, 610,
 987, 1597,
 2584, 4181,
 6765, 10946,
 17711,
SONIA
FERNANDEZ
PAN

0. Durante el montaje de su exposición, Lúa Coderch y yo hacíamos el mismo trayecto cada día. Caminar desde A a B, para más tarde caminar desde B a A. Según ciertas premisas de la física clásica, recorrer distancias no siempre implica que haya un desplazamiento. Salir de A para volver a A, como si B nunca hubiese tenido lugar. Menos aún cuando, dentro de ese mismo trayecto, no aparece la posibilidad de desvíos aleatorios o espontáneos que deformen el segmento por falta de tiempo. La experiencia del espacio es una experiencia del tiempo. Ahora que el tiempo parece haberse convertido en un bien escaso, me pregunto si el espacio, gracias al razonamiento lógico que transforma un concepto en otro, también se está convirtiendo en un lujo. Se me ocurre que una afirmación de Sartre que conocí precisamente gracias a Lúa —«el pasado es un lujo de propietario»— aterriza un sentido posible pero pierde elocuencia al intercambiar el tiempo por el espacio. Que el espacio es un lujo de propietario es una realidad tan obvia que no es necesaria la aparición de ningún filósofo para que nos demos cuenta de ello. Sin embargo, llegar a la conclusión de que aquellos que poseen más objetos tienen más posibilidad de memoria es algo que le debo a aquellos trayectos con Lúa.

1. La repetición de aquel itinerario reversible permitió que Lúa y yo mantuviésemos una conversación por fragmentos cada día. Algunos de estos fragmentos se centraban en la materialidad constituyente de las ciudades. Al mirar con un poco de atención a nuestro alrededor, surgían preguntas como «¿cuánto cuesta un metro cuadrado de ciudad?», «¿cuántas horas de trabajo produce?» o «¿cuántos lugares hay dentro de una ciudad gracias a la procedencia de los materiales que la conforman?». Hay algo prodigioso en que ciertos resultados se materialicen cuando son consecuencia directa de los aparatos burocráticos —también de los ideológicos— del Estado y de sus pegajosos y sinuosos procesos previos. Quizás la burocracia sea una estructura más viscosa que rígida gracias a su interés en evitar que los movimientos fluyan. Si pienso en los lugares de procedencia de los materiales que componen mi entorno más directo, no puedo evitar pensar en cómo dentro de cada ciudad seguramente está contenido el planeta entero. Incluso no hace falta acudir a abstracciones tan grandes como la noción de ciudad. Con una de sus calles es suficiente. El hecho de repetir una y otra vez el mismo tramo de ciudad produce un estado mental parecido al de subir escaleras. Al poder anticipar los siguientes movimientos de nuestro cuerpo, pensar no se reduce a tener que pensar en los accidentes del suelo sobre el que caminamos. Según

algunas hipótesis, este podría ser uno de los motivos por los cuales nació la filosofía. Por la puesta en práctica de unas de las ficciones con más éxito del pensamiento occidental. Aquella que separa la mente del cuerpo. Pero también por el privilegio del tiempo para el paseo y la vida meditativa de unos cuerpos sobre otros. Creo que es posible afirmar casi 25 siglos más tarde que no todos podían dedicarse a hablar caminando en las inmediaciones de un templo dedicado a Apolo como sí hicieron Aristóteles y sus discípulos. Para la mayoría de cuerpos existía un obstáculo: el *hombre universal*, un paradigma excluyente que acabaría por convertirse en norma hasta nuestro presente. Capaz incluso de camuflar su ideología implícita en nombre de una serie de derechos fundamentales para una minoría. Esta naturalización de un particular determinado es algo que también podrían estar haciendo conceptos como los de *ciudad* o *urbanismo*. ¿Para quién son las ciudades? ¿Qué tipo de cuerpos sujetan?

1. Gracias a pequeñas desviaciones de aquel trayecto, Lúa Coderch me hizo darme cuenta de un elemento urbanístico al que nunca antes había prestado atención. Una barra metálica con forma de pasamanos, aunque colocado de tal manera que dos de sus usos más frecuentes quedaban inhabilitados. Demasiado alto e incómodo para deslizar las manos convenientemente por su superficie (¿convenientemente para quién o para qué?). Demasiado estrecho y torpemente situado en una esquina entre dos calles como para convertirlo en un objeto propenso al riesgo al patinar por encima de él. A pesar de ser otra cosa, aquella barra compartía con un pasamanos una función protectora: evitar que los peatones tropezasen con el canto de un edificio monumental. A pesar de su carácter anónimo y su aparente ausencia de significado, parecía manifestar diferentes cosas a la vez. Por un lado, la poca empatía que tienen ciertos arquitectos hacia el entorno en el que se ubican sus edificios; por el otro, una representación objetual del famoso mito de David contra Goliat. Me provocó hasta cierta ternura que un pedazo de metal tan pequeño tuviese que contener la violencia física y simbólica de un edificio tan grande. Aquella barra también incorporaba una sutil invitación a escalar el canto del edificio para llegar a su techo. Por un momento imaginé una versión contemporánea del mito de la Torre de Babel con un numeroso grupo de hombres disputándose el honor de ser el primero en realizar la ascensión a los cielos, intercambiando el nacimiento de las diferentes lenguas por la habitual confusión lingüística de nuestro presente. Este pasaje de la Biblia convierte la diferencia en trampa y la diversidad lingüística en estrategia de segregación.

2. *Venus Smiles* es un relato de Ballard en el que una escultura pública de metal provoca una gran indignación en la audiencia el día de su inauguración. Al ser presentada al público, esta emite una serie de sonidos que son especialmente molestos para el oído humano. No solo se alejan de los paradigmas acústicos de occidente, sino que son demasiado agudos y, en consecuencia, pertenecen a un orden simbólico denostado a lo largo de la historia: el de lo femenino, como cuenta Anne Carson en *The Gender of Sound*. Para no destruirla y evitar ofender a su creadora —es muy posible que Ballard se inspirase en la compositora Maryanne Amacher—, la escultura es trasladada al jardín de uno de sus promotores, donde sigue creciendo y sonando con fuerza. La escultura traspasa sus propios límites espaciales, exigiendo más espacio del que le corresponde. Como medida drástica, sus promotores deciden demolerla y vender el metal a un depósito de chatarra. En consecuencia, la escultora emprende una batalla legal por daños y perjuicios contra aquellos que encargaron su obra para terminar destruyéndola, arruinando su imagen pública. Pierde el juicio meses más tarde. Sin embargo, a la salida de los nuevos juzgados, estos perciben una serie de sonidos y vibraciones inusuales en las vigas del edificio, todavía en construcción. Es entonces cuando caen en la cuenta de que la escultura, al haber sido fundida, al mezclarse con otros metales por aleación, pasará a ser una presencia notable en el mundo ya que es totalmente imposible detener la expansión de la materia y los sonidos que emite. Desde que conocí este relato de Ballard fantaseo de vez en cuando con que la torsión accidental de las vallas de protección que hay en la carretera sea una posible manifestación del carácter animista de este metal. Imagino incluso que emiten un gemido, entre ufano y desesperado, para anunciar una sublevación que está por venir: la de lo no-humano contra lo humano. O la de la indefinición de las entidades y estructuras contra el imperativo de orden que rige el mundo, ya sea a través de las normas sociales o de la imposición de formas preestablecidas para la materia.

3. Hay una higiene que me resulta desoladora en nociones como las de urbanismo y arquitectura. ¿Por qué no se habla de la albañilería o carpintería en relación a ellas? ¿Dónde está la historia de los cuerpos exhaustos y doloridos que construyen los palacios o las avenidas? Me parecen conceptos demasiado fríos para la vida que supuestamente nombran. O quizás es que en su significado solo incluye una parciali-

dad estratégica de la ciudad gracias a una herencia platónica que sigue privilegiando las ideas sobre las prácticas. En sus respectivas historias echo de menos la vida —y la muerte— que posibilita la aparición de edificios, embalses, monumentos, puentes, autopistas, rascacielos. Me pregunto con frecuencia cuántos trabajadores murieron construyendo la Torre Eiffel. Internet siempre se ha mostrado reacio a darme esta información. O cuántos accidentes tuvieron lugar en la obsesión de los hombres por contradecir las leyes de la gravedad a través de un impulso vertical que ha conseguido traspasar las fronteras del planeta Tierra, llevándolos incluso a la Luna. Todavía me sigue asombrando cómo los resultados, que apenas son un momento dentro de un proceso muy largo, acaparan todo el reconocimiento de ese mismo proceso y de aquellos que lo han hecho posible. También me asombra que, aun sabiendo que los nombres propios son una ficción que recoge e invisibiliza el anonimato de otros, sigamos refiriéndonos a tantas cosas mediante las mayúsculas de los nombres en solitario.

5. Ian Waelder compartió conmigo un texto sobre la práctica del *skate* que la definía como una práctica política sin una teoría o un programa político. Su autor, Iain Borden, habla también de su potencial crítico hacia la ciudad contemporánea. De una resistencia implícita en el hecho de tergiversar los usos del espacio público y sus elementos materiales como un cuestionamiento de los modos de operación de la ciudad y de la sumisión generalizada a una serie de normas, explícitas e implícitas. Esa frialdad higiénica que percibo en muchos estudios sobre lo urbano es algo que también percibo en sus respuestas críticas. Por ejemplo, en el «espacio diferencial» de Lefebvre. Es como si las formas de conocimiento reconocidas como tales tuviesen que pasar siempre por el filtro desafectado de la antropología clásica. O como si tuviésemos que ser capaces de convertir todo interior en exterior de acuerdo a un régimen visual y representacional que excluye la dimensión háptica del mundo. Resulta tan curioso como revelador que sea ahora, en pleno siglo XXI, cuando se esté recuperando a Spinoza y su atención a los afectos dentro de las formas de gobierno o de nuestra capacidad para imaginar el futuro. Sin embargo, como tantos otros, Spinoza expulsa a la mujer de la polis, así como la ciudad contemporánea expulsa a aquellos que no funcionan y viven de acuerdo a los intereses y necesidades (de los) que las regulan y gobiernan. Por un momento me imagino a Spinoza subido a una tabla de *skate*, dando vueltas a un patio peristilo, mientras formula mentalmente algunas frases de lo que luego se convertirá en su *Ética*.

8. En *Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture* Iain Borden menciona el «espacio diferencial» de Lefebvre y cómo es posible pensar la ciudad y los elementos que la componen desde una condición abstracta y práctica a la vez. Lefebvre habla de una triple relación dialéctica que se da en el espacio y que aparece desde su percepción práctica, su concepción abstracta desde el poder y su vivencia desde nuestra experiencia como habitantes del espacio de la ciudad. Que una relación dialéctica sea triple no impide que siga funcionando desde agrupaciones binarias por concatenación. Creo que, por mucho que intentemos cuestionar o superar la dialéctica occidental inscrita en nuestros modos de comprensión y actuación en el mundo, la producimos y reproducimos cada vez que intentamos desembarazarnos de ella. Incluso aparece en la raíz que se opone al árbol en la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari. Lefebvre contrapone dos nociones que transportan la higiene de los conceptos: espacio abstracto y espacio diferencial. Quizás lo más interesante suceda en el puente intermedio que los une y separa. Aunque los puentes se construyen para unir A con B, son capaces de producir un espacio propio que existe con (in)dependencia de A o B. Mientras que el espacio abstracto es aquel que ha sido privilegiado por la historia del espacio, poniendo la abstracción y lo visual en el centro de sus intereses, el espacio diferencial es algo que sucede en la práctica del espacio y que no puede ser reducido a puro pensamiento. Sin embargo, esta afirmación está producida por ese pensamiento puro al que supuestamente se opone. Es un espacio que actúa en las fisuras del espacio abstracto, así como lo visceral y material produce fisuras en la supuesta pureza del pensamiento. Seguramente esos pilares de la metafísica occidental que han sobrevivido incluso a los golpes del postestructuralismo guardan una estrecha relación con las columnas de aquellos edificios por los que paseaban los filósofos de la Grecia Antigua. Me pregunto si Aristóteles se detuvo alguna vez a acariciar la piedra caliza y el mármol de sus columnas.

13. Que somos parte de un sistema ideológico que prioriza la razón sobre otras formas de conocimiento no solo implica un privilegio de la razón sobre el resto de cualidades humanas, sino que legitima el castigo o la sanción por parte de la razón ante sus numerosas desviaciones. Al convertirse en norma, la razón penaliza el accidente por el desconcierto que produce. La manera que tiene de apropiarse y desactivar este desconcierto es analizarlo y filtrarlo bajo los parámetros de la razón. Incluso el arte, que se pretende reacio —cuando no libre— de este carácter expansivo de la razón, acaba aceptando sus normas cuando traduce con la seguridad del sentido de ciertas pa-

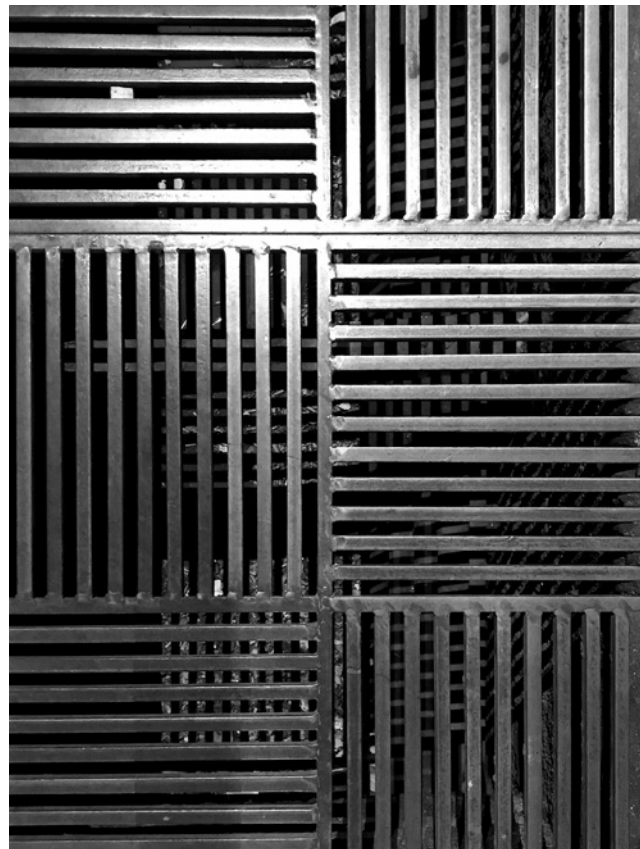


Imagen de referencia | Cinetismo, Madrid 2018.

labras la incertidumbre de sus direcciones. El valor de la escritura se fundamenta en el mito de que pensar es una actividad que se fundamenta en un origen que responde a una organización metódica y lineal de intuiciones, ideas y situaciones. Gobernado por la razón, el discurso también sanciona todo aquello que no puede ser dicho con palabras o que habita de manera invisible entre ellas.

21. «Hay algo en la idea de ciudad que no termino de comprender. Una sensación muy física de estar dentro de algo. Sales de casa y estás fuera, pero dentro». Descubro esta frase de Julia Spínola dentro de un texto de Beatriz Alonso que se titula *Hace mucho que te quiero*. La frase de Julia aparece dentro de la cita a pie de página número 9. Pero la cita no está en el fondo de la página sino en su margen izquierdo. ¿Está dentro o fuera del texto? Por un momento recuerdo la primera página de un libro de Derrida —¿*La diseminación?*— en la que su texto aparece acompañado, en el margen derecho del fondo de la página, por un poema de Mallarmé. ¿El texto grande se come al pequeño? Como nos contaba un profesor, esta disposición gráfica suponía un intento de comunicar visualmente, con las palabras pero más allá de ellas, cómo hay formas de escritura que provocan grietas en el edificio de la metafísica occidental pero que no lo derrumban del todo. Incluso Derrida era

consciente de ello. Y ahora dudo, y quizás el texto que ocupaba casi toda la página no era de Derrida sino de Platón. ¿Una intelectualización del mito de David contra Goliat?

10. Es 1 de mayo de 2019 y estoy en la terraza de nuestro piso en Berlín. Estoy afuera, pero sigo adentro. Estoy adentro, pudiendo estar afuera a la vez. Se escucha la música que proviene de las diferentes fiestas que hay en la calle. Es el día del trabajador y no debería estar escribiendo. Debería estar de fiesta o manifestándome. En todo caso, no trabajando. ¿Es la manifestación una forma de trabajo? ¿El día del trabajador nos incluye a nosotras, las trabajadoras? También se escucha el sonido de los pájaros y el roce del viento con las hojas de los árboles. Por primera vez en meses, en nuestra terraza, es más fuerte la presencia acústica de lo humano que la de la naturaleza. Al referirme a la naturaleza soy consciente de que es una de las muchas ficciones del pensamiento occidental, pero todavía no sé cómo desembarazarme de este concepto. Es más, casi todas las personas que conozco me hablan de su necesidad de escaparse de la ciudad a la naturaleza de vez en cuando. El régimen visual que domina nuestra concepción y percepción de la ciudad sigue presente en la naturaleza. El paisaje es una apreciación urbana para aquellos que pueden experimentar la naturaleza de manera contemplativa. Desde la distancia de aquellos que no trabajan sus tierras. Se sienten en la naturaleza precisamente porque están afuera de ella. Durante años me resultó imposible darme cuenta de que la casa de mis abuelos formaba parte de eso que llamamos un paisaje. Creo que fue mi padre el primero en decirme que la naturaleza no existe, que es un invento de la ciudad, con bastante anterioridad al pensamiento crítico-ecológico de nuestra época. Cuando no vas a la naturaleza, sino a trabajar el campo, se te olvida a menudo el componente estético que esta pueda tener.

34. Es 1 de mayo de 2010 y acabamos de aterrizar en Berlín. Es mi segunda vez en la ciudad, pero esta vez me siento menos turista que la primera. Entre otras cosas, se debe a que en el aeropuerto no hay ningún medio de transporte pensado especialmente para el turista, como si sucede en Barcelona, donde se le obliga a ser turista desde que llega hasta que se marcha. Me sorprende el rechazo que tenemos a ser turistas o la aversión que mostramos hacia ellos incluso cuando nosotros también lo somos. El turista es un empleado del sector terciario que paga por sus servicios. Me sorprende al ver tantas personas bebiendo cerveza tranquilamente en el metro y en la

calle. Tengo la impresión de que van a multarlas de un momento a otro. En Barcelona está prohibido desde hace años beber alcohol en la calle, entre muchas otras cosas. No solo me molestan las regulaciones del espacio público, que al ser de todos, termina por no ser de nadie, sino las diversas campañas de comunicación del Ayuntamiento y esa manera de dirigirse a nosotros como si fuésemos niños pequeños que no saben comportarse en la sociedad adulta. El estado paternalista nos exige una serie creciente de obligaciones sin el aumento de nuestros derechos. Me sorprende que exista una ciudad como Berlín en la que el espacio público parece existir para ser realmente utilizado por nosotros y no solamente transitado o contemplado desde un régimen turístico de la experiencia urbana. Es más que probable que mis percepciones deriven de la ingenuidad del *outsider*, aquel que está afuera estando dentro. Aún así, fantaseo con la idea de mudarme a Berlín algún día, consciente de que este deseo contribuye a su paulatina gentrificación desde la caída del Muro.

55. *In the dark* es una conferencia de André Lepecki de 2016 donde recupera el trabajo de Roger Caillois, junto al de otros dos autores. De hecho, al mencionarlos de manera consecutiva por primera vez se disculpa por hacer de su intervención una suerte de «boys' party». Este texto también parece una fiesta de hombres. Aunque Lepecki hace aparecer a Caillois en relación a la oscuridad, la noche y el sueño como posibles antítesis de la hiperactividad consumista que domina nuestra realidad —como si la naturaleza viviese en continuo reposo o como si para dormir no necesitásemos comprar una cama—, mi memoria me acerca a otro texto suyo. Se trata de *Teoría de la fiesta*, que comienza con la siguiente frase: «A la vida normal, ocupada en los trabajos cotidianos, apacible, encajada en un sistema de prohibiciones cauto, donde la máxima *quieta non movere* mantiene el orden del mundo, se opone la efervescencia de la fiesta». A lo largo de este texto, Caillois también cae en la comparación dialéctica entre la sociedad y la naturaleza. Me retiro a mi habitación, ya que el 1 de mayo se mani-fiesta con demasiada fuerza en nuestra terraza. «Hay que volver a empezar la creación del mundo. Este se conduce como un cosmos regido por un orden universal y funcionando según un ritmo regular. La medida, la norma, lo mantienen. Su ley consiste en que toda cosa se encuentre en su sitio, en que todo acontecimiento llegue a su tiempo».

89. En *Idiorritmias* —un concepto que Lepecki toma prestado de Barthes para re-significar de manera positiva la noción de evento— Lepecki se pregunta cómo moverse en sociedad sin ser alienados por ella.

¿No era el *flâneur* una forma de resistencia en movimiento contra un movimiento regulado? ¿Y por qué a las mujeres que vagabundean sin rumbo en la noche se les niega el atractivo intelectual del *flâneur*? Me pregunto si no movernos es una respuesta efectiva al continuo flujo de acontecimientos de una realidad que también es digital. Si, sentada delante de un ordenador, puedo decir que no me estoy moviendo. Es más, me pregunto si estoy más alienada yo, trabajando el 1 de mayo, que aquellos otros que están de fiesta en las calles de Berlín. Cuando el valor de lo político reside en su potencial para la disidencia, quizás sea más disidente no unirse a una fiesta que ha terminado por ser parte de las normas del Estado y de la estructura social del hábito. Como la noche, las vacaciones también se han convertido en una prolongación del trabajo. Al pensar en cómo el capitalismo es un concepto que usamos para expresar de manera condensada el poder que tiene el poder, recuerdo una muy breve conversación de auditorio que mantuve con Maurizio Lazzarato y en la que ambos reproducíamos satisfactoriamente nuestros roles dentro de las jerarquías del conocimiento. Yo en la butaca de espectadores y él en la mesa de conferenciantes. Él como texto principal impreso y yo como eventual nota a pie de página escrita a lápiz. A mi comentario de que el capitalismo no necesita apoyo teórico porque lo habitamos con cada una de nuestras acciones más irrisorias, él replica que el capitalismo no tiene ideología sino estrategia. Mi conclusión —muda— es que lo mejor que le puede pasar a una estrategia es que se convierta en ideología. Y a un accidente, que se convierta, primero, en hábito y, luego, en norma.

144. Para referirse a su concepto de coreopolítica, Lepecki cuenta cómo durante el 11-S el mensaje de calma que transmitió el alcalde de Nueva York a los ciudadanos consistió en el gran imperativo cinético del capitalismo: «Go shopping, there is nothing to see here». Esta frase también es repetida frecuentemente por la policía cuando varias personas se detienen, formando un grupo espontáneo, tras producirse algún tipo de accidente en la calle. Es fascinante el pánico que todavía le tiene el poder a la colectividad, incluso cuando esta no es consciente de serlo. El *nothing to see here, move along* es la réplica anglosajona de nuestro «circulen, circulen». Cuenta Lepecki que la coreografía es una tecnología del cuerpo que nace para regular la heteronormatividad y las formaciones de guerra. Surge durante el reinado de Luis XIV, un monarca al que le gustaba bailar y que le bailasen alrededor. Se nos pide que circulemos, pero con una regla: hacerlo solo en los lugares que han sido pensados para circular. Las manifestaciones tampoco escapan a esta lógica. Son un cliché,

si bien necesario, de los modos de protesta. Lo contrario de la coreopolítica —de nuevo el pensamiento binario— sería la coreopolítica. Sus condiciones, sin embargo, están siempre por darse. Existen en movimiento permanente, como el capitalismo. ¿Qué sucedería si dejásemos de movernos? Dejar de viajar, dejar de comprar y de producir cosas que viajan, dejar de producir y enviar información. Una vez se cristalizan las condiciones coreopolíticas, estas dejan de ser disidentes y, por tanto, efectivas. La revolución ha muerto, viva la revolución.

233. «El poder no está en las calles, eso es nostalgia, en las calles no hay nada, solo nuestros cuerpos». Con esta sentencia de muerte del espacio público Franco Bifo Berardi se refiere a cómo el sistema financiero y la automatización digital se han convertido en la forma de gobernanza real. Ni siquiera es posible hablar de gobierno. El espacio digital es un espacio en el que nuestras vidas están presentes en forma de datos y de proyecciones representacionales. No lo podemos experimentar como espacio, pero condiciona nuestra experiencia del mundo y nuestros modos de relación. Es un espacio privado que funciona desde el simulacro y la fantasía de lo público. Está lleno de aduanas que toman la forma de contraseñas y de pasaportes como perfiles engañosamente privados. Una de sus lógicas es el hipervínculo. En apariencia, esta red de redes posibilita una deriva infinita y llena de libertad. En la práctica, nuestros movimientos en el espacio digital están totalmente condicionados y regulados por los algoritmos y por nuestros hábitos en relación a ellos. Lejos de producir la singularidad que tanto prometen unos y tanto temen otros, los algoritmos reproducen una y otra vez la ideología del proyecto moderno. Camuflan de siglo XXIII un cuerpo de principios de siglo XX. Quizás el espacio digital se ha convertido en el espacio abstracto por excelencia. ¿Cuál es su espacio diferencial? ¿Cuáles son sus accidentes?

377. La patafísica podría ser denominada como la ciencia del accidente y de la excepción. La regla como excepción de la excepción. La norma como algo extraordinario que sobrevive entre numerosas anomalías. Los patafísicos, al igual que los situacionistas, no me caen especialmente bien. En el caso de estos últimos hay un tono autoritario que me resulta especialmente irritante. De hecho, nunca he entendido la pasión que siente el arte por las derivas situacionistas. O por qué tantos artistas se vinculan estratégicamente con este movimiento. Quizás me molesta que parecen tener derechos de autor sobre cualquier forma de desvío disidente que hagamos en la ciudad desde que aparecieron sus escritos. Como me molesta que usasen el manifiesto

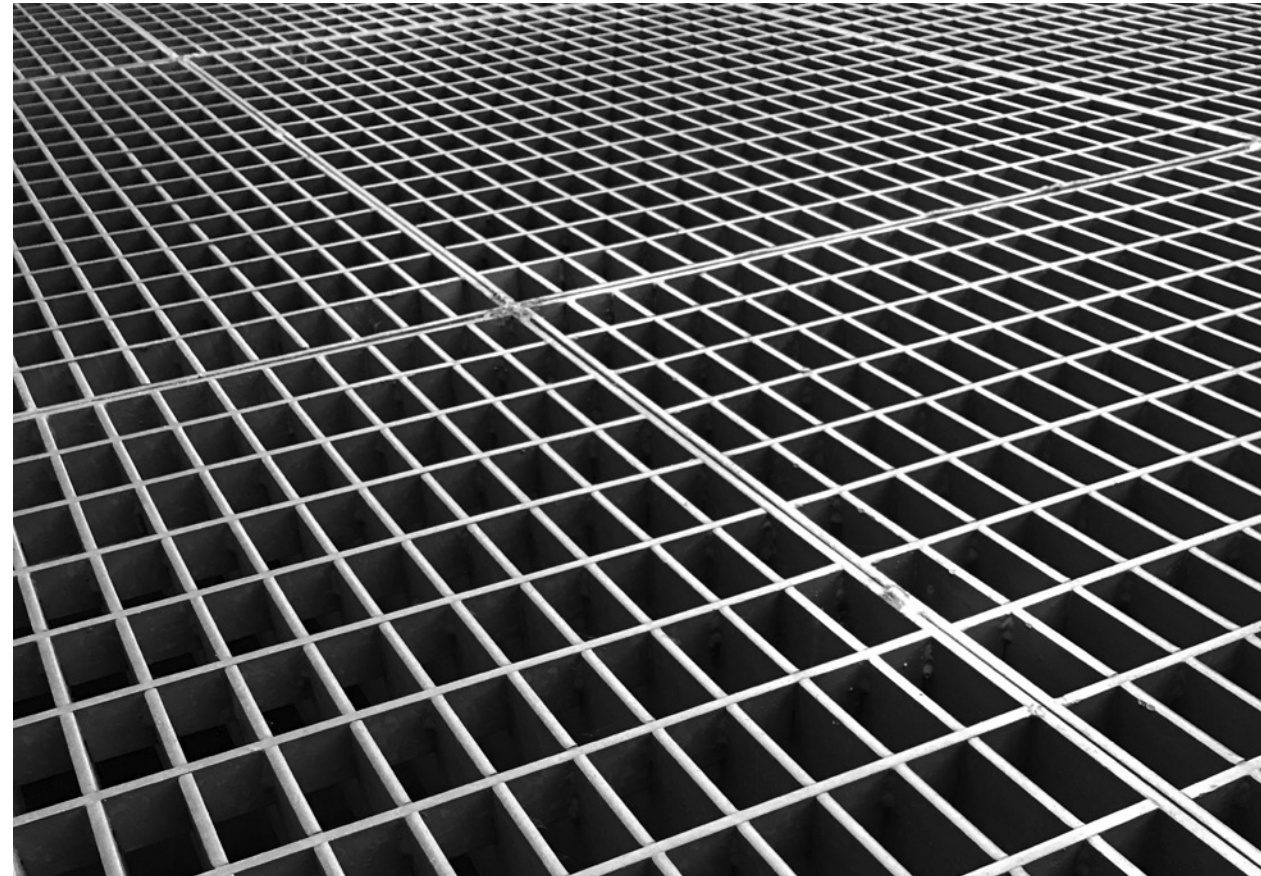


Imagen de referencia | Seguridad, Madrid 2016.

como forma narrativa política. En general me inquietan mucho los imperativos, también en el lenguaje común. Consisten en imponer normas y comportamientos a los demás a través de consignas supuestamente liberadoras. Le doy la razón —que la razón nos quita— a Tara Rodgers cuando acusa de misóginos, racistas y colonialistas a los manifiestos que tantas prácticas (artísticas) y pensamiento político han inspirado.

610. *Could it be that while women and other second-rate citizens were conquering their private space, those in power had transformed the public—so-called common—space into their own private one?* Cristina Bogdan, en *Privately*.

987. *Olvídate del «cuarto propio», escribe en la cocina, enciérrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enoja-*

da, herida, cuando la compasión y el amor te posean. [...] Cuando no puedas hacer nada más que escribir. [Los imperativos de Gloria Alzandúa no me molestan en absoluto].

1597. Hace años, en Madrid, cruzaba la ciudad a pie para evitar coger el metro. En algunas ciudades me resulta especialmente angustioso viajar dentro de un vagón a varios metros de profundidad del suelo. Al vislumbrar una gran avenida cuesta arriba, con un monumento vertical y altivo al fondo, caí en la cuenta de una gran obviedad. Que todo el entorno material que habitamos es históricamente masculino. Hecho por hombres y para hombres. Los edificios, las calles, los coches, los puentes, las camas, las cocinas, los cuchillos. Le envié una nota de audio a Luz Broto en la que le contaba lo que me estaba pasando y le preguntaba cómo serían un urbanismo y una arquitectura feministas. Semanas más tarde, en Estocolmo, Luz me haría conocer la zona en la que se halla Tomtebodan, uno de los edificios más grandes de Suecia. Estaba desarrollando una investigación que luego daría lugar a la acción *Caminar una autopista* y que consistió en conectar dos vías sin salida caminando por una autopista. Juntas avanzamos por un tramo de autovía inacabada y sin uso construido en los años 70 y que nunca llegó a utilizarse como estaba planeado. Las autopistas son espacios de circulación en

los que, sin embargo, no podemos circular sin estar dentro de un vehículo.

2584. Gracias a Lucía C. Pino conocí el «tercer paisaje» de Gilles Clément. Este se refiere a los espacios residuales que están fuera de las regulaciones habituales. Aunque no son espacios neutros, no expresan poder ni sumisión. El «tercer paisaje» es una defensa del potencial acogedor de aquellos espacios que nacen precisamente porque han sido abandonados por el ser humano, aunque haga uso de ellos de vez en cuando. Son lugares privilegiados, una suerte de oasis de lo urbano donde la incertidumbre es un factor de desarrollo (biológico). Lucía extiende este concepto viendo en los innumerables edificios que existen a medio hacer una modalidad de esculturas involuntarias de gran formato. Quizás sean el mejor tipo de arte público producido por el capitalismo. Aquel que no nace con cierta consciencia arrogante de lo público. Son monumentos que no pretenden serlo. De manera más efectiva que los edificios y las obras de ingeniería terminadas, nos hacen darnos cuenta de cómo las abstracciones financieras tienen consecuencias directas en el entorno material que habitamos. Resulta escalofriante cómo las crisis del capitalismo, en vez de debilitarlo, lo refuerzan.

4181. La desviación es la excepción a la norma. Sin embargo, el poder de la norma es tan fuerte que, incluso en la desviación, se manifiestan y cristalizan las normas de la desviación. ¿Es posible desviarse de la desviación? Ir de A a B trazando círculos y, a su vez, trazando círculos dentro de estos círculos y así hasta que ya no quede espacio que recorrer. Pero esto supone seguir un patrón de comportamiento y, en consecuencia, una regla. Por autoimpuesta que sea una norma, esta no deja de serlo. ¿Cuál sería un método no homogéneo de desviación? ¿Para poder desviarnos es necesario tener un recorrido previo? ¿Para poder improvisar es necesario tener un guion? Irina Gheorghe dice que la práctica de la desviación abraza la contingencia sin rechazar el orden. Un ejemplo sería Fibonacci, cuyos números se pierden en sucesión. ¿Es posible perderse en la era de Google Maps? Por un momento me imagino que es posible crear otro mapa de las constelaciones. Que es posible desviar a las estrellas y los planteas de sus trayectorias. En la Tierra, desviarse es trazar círculos. En el espacio exterior, ¿desviarse consistiría en trazar líneas rectas?

6765. En *Fata Morgana* Lucía C. Pino dice que la reutilización de un objeto implica también su desaparición. Que toda intervención construida destruye algo. Ella habla del desajuste como la capacidad de comprender algo y no

comprenderlo del todo. Y yo pienso en el extraño ajuste que supone entender algo pero no ser capaz de explicarlo con palabras. Supongo que esto le pasa a la mayoría de artistas. Quizás también a los poetas. Aunque usen palabras, son extremadamente hábiles en señalar cómo lo inexpresable está inexpresablemente contenido en lo expresable. Esta idea no es mía, sino de Wittgenstein. Creo que me gusta tanto porque la conocí a través de los continuos desvíos de Maggie Nelson en *Los argonautas*. Para Lucía, ni la escultura ni la arquitectura son soluciones, sino direcciones. Maneras de experimentar la realidad. Creo que a mí me sucede lo mismo con la escritura. Es una dirección que tampoco comprendo del todo.

10946. A Guy Debord le molestaba profundamente la condición espectacular de la sociedad de su momento. Tiene suerte Debord de no estar viviendo en el siglo XXI, donde todo es una *performance*. Michael Fried, a quien también le molestaba profundamente la condición teatral del arte minimalista de los años 60, sí ha tenido que asistir al éxito implacable del concepto instalación y a la performatividad de la escultura. Me pregunto por qué le tenemos tanta manía al teatro cuando usamos la palabra teatralidad como un insulto elegante para referirnos a cosas que no nos parecen reales. Como si el teatro no fuese real. De hecho —y es hasta cómico—, lo que le irrita a Fried es la realidad prosaica de las obras de arte: su condición objetual. Que para ser obra de arte tengan que ser también objetos. Echa de menos la ficción de la autonomía del arte y se lamenta de que las exposiciones también estén hechas de espacio y de espectadores. Supongo que no son pocos los que entran en crisis cuando se dan cuenta de que lo que consideran normal es fruto de un proceso histórico e ideológico que ha hecho que un particular —de unos— se convierta en norma —para todos los demás—. Sobre todo si este despertar de la norma termina con sus privilegios sociales. Ahora que la teatralidad, reconvertida en performatividad, es la norma me pregunto cuál es la siguiente dirección del arte.

17711. *“Not to find one’s way in a city may well be uninteresting and banal. It requires ignorance—nothing more,” says the twentieth-century philosopher-essayist Walter Benjamin. “But to lose oneself in a city—as one loses oneself in a forest—that calls for quite a different schooling”. [...] In Benjamin’s terms, to be lost is to be fully present, and to be fully present is to be capable of being in uncertainty and mystery. And one does not get lost but loses oneself, with the implication that it is a conscious choice, a chosen surrender, a psychic state achievable through geography.* Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*.

P:53
 CONSTRUCCIÓN-
 CONSTRUIR

BRUNO ALVES
 DE ALMEIDA

A primera vista, la sensación es de *déjà vu*. Los objetos nos transportan a la experiencia corporal heredada de las calles y al vocabulario visual obtenido a partir de nuestras rutinas diarias en la ciudad. Al mirar otra vez, los rasgos descifrables de estos elementos dan paso a un conjunto de configuraciones que alteran sus *comportamientos normales*. Vigas de acero que giran en el suelo con un temperamento aparentemente animalista¹; tubos de cobre que serpentean por circuitos imaginarios desviándose sin cesar de las rutas que garantizarían una mayor eficacia²; puertas de seguridad que flotan con ligereza en el aire, girando y deslizándose lentamente³; barandillas de acero inoxidable que se contorsionan⁴ y pasamanos que se retuercen⁵. Estos elementos normalizados han adquirido cualidades esculturales únicas que no solo impiden sus usos originales, sino que también los emancipan de las metódicas coordenadas físicas y conceptuales que están obligados a obedecer. En un principio, los objetos originales se diseñaron, calcularon y fabricaron para cumplir papeles específicos como parte de estructuras, redes y sistemas más amplios. Sus formas desempeñan funciones predefinidas y se adaptan a jerarquías, reglas y propósitos espaciales más extensos. En ese sentido, están pensados para cumplir papeles estructurales o infraestructurales, para actuar como instrumentos de intermediación entre los ciudadanos y su entorno urbano o evitar ciertos comportamientos *anómalos* o *incívicos*. De estas y de otras maneras, estos componentes no solo articulan la constitución física de la ciudad, sino que además contribuyen a la materialización y el mantenimiento de un cierto orden dentro de ella.

Las características escultóricas que han adquirido estos elementos prefabricados y normalizados no son fruto de la contingencia o la casualidad, sino que han sido creadas como parte de la investigación artística de Rafa Munárriz. Mediante procedimientos concisos, el artista acentúa características que contradicen los propósitos iniciales de estos objetos pero que, paradójicamente, parecen haberles pertenecido siempre. La *revelación* de estos comportamientos *ocultos* es un medio con el que Munárriz puede producir una nueva corporeidad en estas piezas, colocarlas en un estado que trasciende la mera *cosidad* y, consecuentemente, provoca otros efectos a medias entre la materialidad, el espacio y el significado. La predilección del artista por los componentes arquitectónicos y los elemen-

tos que estructuran nuestro espacio urbano parece señalar un interés particular por la capacidad de acción de estos instrumentos en la conformación de los cuerpos, los hábitos y las subjetividades de los residentes urbanos. El *giro material* que está teniendo lugar en las ciencias sociales, las humanidades y las artes plantea cuestiones fundamentales sobre la capacidad de acción de las cosas, qué hacen, cómo se relacionan entre sí y con nosotros y cómo debe analizarse esta interacción. Algunas teorías defienden que las cosas son algo más que materia estable y objetiva, ya que en realidad son mediadoras y transativas y están constantemente enredadas con agentes tanto humanos como no humanos⁶. Por lo tanto, no solo toma la materialidad significados sociales, sino que la capacidad de acción social se ratifica y se conforma a través de la materialidad. Cuando traducimos estos conceptos a la escala de la ciudad, podría decirse que el entorno construido no es solo la traducción tangible de las organizaciones sociales a forma espacial, sino también un poderoso agente de conformación de la sociedad a través de la clasificación y la ordenación de las personas y de sus actividades y subjetividades. «La sociedad solo puede evolucionar como un ordenamiento y una articulación simultánea del espacio. La elaboración del entorno construido, por desordenada y precaria que sea y por originariamente basada que esté en lo accidental en lugar de en propósito e intención, parece ser una condición necesaria para el desarrollo de cualquier orden social estable. El desarrollo gradual de un sistema social debe ir de la mano del desarrollo gradual de un orden espacial artificial. Por lo tanto, el orden social necesita el orden espacial. El proceso social necesita el entorno construido como plano de inscripción en el que poder dejar huellas que después sirvan para desarrollar y estabilizar estructuras sociales que a su vez permitan la elaboración posterior de procesos sociales más complejos»⁷.

La comprensión de la compleja interrelación entre espacio y sociedad ha ganado más profundidad desde los años 70, cuando el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre reconoció, en el libro *La producción del espacio*, que uno de los problemas fundamentales de los estudios del espacio es la práctica espacial se entiende como la *proyección* de lo social en el

terreno espacial. Por el contrario, Lefebvre sugiere que esta relación es bidireccional, que el espacio también afecta a lo social: «El espacio y la organización política del espacio expresan relaciones sociales, pero también reaccionan sobre ellas»⁸. De este modo, los espacios estructuran acciones y son simultáneamente el resultado de acciones. Además, el geógrafo político y teórico urbanista Edward Soja describe la teoría de Lefebvre como la «noción fundamental de la dialéctica socioespacial: las relaciones sociales y espaciales son dialécticamente interreactivas, interdependientes; por lo tanto, no solo el espacio se produce socialmente, sino también las relaciones sociales se producen espacialmente»⁹. Esta noción de espacio no se comprende como una entidad definible y limitada, sino más bien como un producto fluido de la cultura, un *constructo* desarrollado a partir de las relaciones, que están dictadas principalmente por los medios sociales y culturales.

Lefebvre no solo defendió la profunda correlación entre el espacio y lo social, sino que también promovió la idea de que el espacio es ideológico porque, por un lado, reproduce las relaciones, las contradicciones y los conflictos sociales dominantes y, por el otro, se utiliza como el *medio* a través del cual las fuerzas hegemónicas contienen esas contradicciones y conflictos¹⁰. El sociólogo Manuel Castells profundizó en la inseparabilidad de estas dinámicas sociales y las configuraciones espaciales: «Se ha hecho costumbre en la reciente literatura de estudios urbanos utilizar la fórmula de acuerdo con la cual el espacio es la expresión de la sociedad. Aunque dicha perspectiva es una reacción saludable contra el determinismo tecnológico y la insistencia miope que con demasiada frecuencia predomina en las disciplinas académicas relacionadas con el espacio, constituye una formulación claramente insuficiente del problema... Porque el espacio no es "un reflejo de la sociedad", es la sociedad... una de sus dimensiones materiales fundamentales... Por lo tanto, las formas espaciales, por lo menos en nuestro planeta, serán producidas, como lo son todos los demás objetos, por la acción humana. Expresarán y representarán los intereses de clase dominante de acuerdo con un modo dado de producción y con un modo específico de desarrollo. Expresarán y llevarán a cabo las relaciones de poder del Estado en una sociedad históricamente definida. Serán efectuadas y conformadas por el proceso de dominación del sexo y por la vida de familia impuesta por el Estado. Al mismo tiempo, las formas espaciales también estarán marcadas por la resistencia de las clases explotadas,

de los sujetos oprimidos y de las mujeres dominadas. Y el funcionamiento de un proceso histórico tan contradictorio sobre el espacio estará acompañado de una forma espacial ya heredada, producto de la historia pasada y el apoyo de nuevos intereses, proyectos, protestas y sueños. Finalmente, de tiempo en tiempo, surgirán movimientos sociales para desafiar el significado de una estructura espacial y por lo tanto para intentar nuevas funciones y nuevas formas».

El teórico urbanista Mustafa Dikeç ha estudiado con más detalle la dimensión política del espacio que surge del juego de fuerzas entre los poderes hegemónicos y los vectores perturbadores que se alzan contra ellos: «... el espacio no es "político" en sentido unívoco, y tiene tanto que ver con la apertura de la política como con su contención, tanto con los inicios como con los cierres, es tan rupturista como gubernamental. Los sistemas de gobierno y dominación consolidan o imponen órdenes de espacio (y tiempo). El espacio es político en el sentido de que genera una relación peculiar con el orden de las cosas como medio, pone de manifiesto las divisiones del orden establecido y facilita un dominio de experiencia para la constitución de identidades políticas»¹¹.

La reciprocidad entre el orden social y el orden espacial y la interrelación entre los *constructos* socioculturales y las estructuras materiales encuentran su centro último de expresión en el espacio urbano. En las metrópolis inmensas, como São Paulo, Brasil, donde Rafa Munárriz ha vivido entre 2013 y 2018, estas correlaciones y sus implicaciones sociopolíticas se hacen aún más perceptibles e inseparables de la experiencia de vivir en la ciudad. Esto no es solo una consecuencia del enorme tamaño y las grandes complejidades sociales de esta urbe, sino también la secuela del peculiar proceso de urbanización de Brasil, que se configuró con varios rasgos enraizados en la formación histórica del país que datan del periodo colonial. Aunque la especificidad de la urbanización brasileña queda fuera del ámbito de este texto, es importante mencionar el arraigado patriarcado, la predominancia de prácticas sociales patrimonialistas (es decir, la costumbre de tratar los intereses públicos como si fueran privados), la universalización de las *políticas de favor* y la privatización de la esfera pública como algunas de las caracte-

¹ Rafa Munárriz, *Serie HLCC*, 2018. Vigas IPN140 prensadas con acabado negro mate, 45 x 165 x 85 cm.

² Rafa Munárriz, *Práctica XII*, 2015. Tubo de cobre manipulado (1500 x 770 mm / 760 x 625 mm / 1080 x 1200 mm / 1210 x 770 mm).

³ Rafa Munárriz, *Bloqueo relativo-rotativo*, 2018. Persiana de comercio modelo ladrillo paulista colgando sobre estructura giratoria, 500 x 500 x 2 cm.

⁴ Rafa Munárriz, *Endless*, 2014. Instalación de pasamanos manipulados con medidas y composición variable.

⁵ Rafa Munárriz, *Conflicto*, 2015. Guardarrail prensado, 1 m³.

⁶ BASU, Paul. «The inbetweenness of things» en BASU, Paul (ed.), *The inbetweenness of things. Materializing mediation and movement between worlds*. Bloomsbury Academic, 2017.

⁷ SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoieses of Architecture*, vol. 2, John Wiley & Sons Ltd, p. 423.

⁸ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Basil Blackwell, 1991, p. 8. Publicado en español: *La producción del espacio*. Capitán Swing, Madrid, 2013.

⁹ RENDELL, Jane. *Art and Architecture. A Place Between*. Londres/NY: I. B. Tauris, 2006, p. 34.

¹⁰ CASTELLS, Manuel, 1983, p. 4, citado por SOJA, Edward, «The Spatiality of Social Life», p. 115 en GREGORY, Derek & John Urry (eds.) *Social Relations and Spatial Structures*, Macmillan Press Ltd, Londres, 1985.

¹¹ DIKEÇ, Mustafa, *Space as a mode of political thinking*, Geoforum, Elsevier, 2012, p. 675.



Imagen de referencia | Minhocão (misericordia), São Paulo 2018.

terísticas que han convertido la urbanización del país en un proceso que en gran medida se basó (y sigue basándose) en la concentración de la renta y la segregación socioespacial. La segregación es la forma de exclusión y dominación social que tiene una dimensión espacial y, según el arquitecto y teórico urbanista Flávio Villaça, ningún aspecto del espacio urbano brasileño puede entenderse sin considerar las especificidades de su segregación social y económica y sin reconocer el papel de la segregación urbana en la producción de la desigualdad y la dominación social¹².

La dimensión espacial inherente a esta segregación social, económica e ideológica está profundamente entrelazada con los discursos oficiales establecidos y con un conjunto de valores y normas públicas que se han puesto en marcha para organizar y ayudar en

la vida diaria de la ciudad. Estos códigos de conducta dan lugar a modos espaciales de organización que van desde una microescala en la que, por ejemplo, se manifiestan con elementos cuya presencia condiciona el libre tránsito y la capacidad de acción de los ciudadanos, hasta una macroescala en la que, por ejemplo, contribuyen a la constitución de un tejido urbano fragmentado, compuesto por enclaves fortificados y privados. Estas zonas están físicamente delimitadas, aisladas, replegadas sobre sí mismas y protegidas de la heterogeneidad y la impredecibilidad de las «calles abiertas», cultivando una relación de ruptura y negación con el resto de la ciudad. Dentro de estos territorios, las «diferencias sociales no deben ignorarse, considerarse irrelevantes ni dejarse desatendidas», ni tampoco «disfrazarse para sustentar ideologías de igualdad universal o mitos de pluralismo cultural pacífico»¹³; por el contrario, muchos

enclaves fortificados confieren estatus social a sus habitantes a través de la afirmación de la distancia y la desigualdad social. Por lo tanto, los efectos de estos y de otros instrumentos y estrategias espaciales van mucho más allá del orden social o la seguridad. No solo tienen un gran impacto físico en la relación corporal entre los ciudadanos y su entorno urbano, sino también un impacto cognitivo, lo que refuerza ideológicamente las subjetividades urbanas particulares en torno a quién tiene derecho a habitar, definir y utilizar ciertos aspectos de la espacialidad urbana. Día a día, laboriosamente, estos aparatos no solo modelan la forma y los flujos de las ciudades, sino también la imagen propia y la conciencia cívica de sus ciudadanos.

Puertas metálicas flotantes, vigas de acero giratorias, tubos de cobre serpenteantes y pasamanos contorsionándose... todos exigen un reajuste corporal e intelectual para poder entenderlos. No solo han dejado de imponernos su poder normativo original, sino que también han eludido todo discurso interpretativo o prescriptivo que pueda *domarlos* y convertirlos en temas circunscribibles o *grandes narrativas*. La crítica o el comentario social de la obra de Rafa Munárriz no se sirve en bandeja

de plata, sino que se lleva a cabo a través del encuentro físico con las piezas en el espacio. Este encuentro invoca nuestras experiencias previas en la ciudad y produce una clase de conocimiento que habita en la frontera de la comunicación lingüística, creando una intersección entre memoria, lenguaje y acción encarnados, entre pensamiento y fisicidad, y entre inmersión material e inmaterial. Quizá este tipo de conocimiento no pueda resolver los problemas generados por los deseos, las prácticas y las realidades de exclusión, pero puede que sí tenga el potencial de producir una forma inquietante de conocimiento corporal y espacial que trascienda ese momento de encuentro y cuestione críticamente la realidad y su percepción, una y otra y otra vez. «El arte no es político porque lidie con asuntos políticos o represente conflictos sociales, lo es sobre todo porque replantea la distribución del espacio, su visibilidad y habitabilidad»¹⁴.

Imagen de referencia | Triplinho (cierrre de ladrillo), São Paulo 2016.

¹² VILLAÇA, Flávio. *Reflexões Sobre as Cidades Brasileiras*, Studio Nobel, 2012, p. 44.
¹³ CALDEIRA, Teresa. *City of walls. Crime segregation and citizenship in São Paulo*, University of California Press, 2001, p.3, 4. Publicado en español: *Ciudad de muros*,

Gedisa, Barcelona, 2017.
¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis, Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Verso, 2001. Publicado en español: *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Asociación Shangrila Textos Aparte, Valencia, 2014.

P:58 ARCHIVO

P:59

P.: 60-61 BLOQUEO

RELATIVO P.: 62-63,

DECONSTRUCCION

P.: 64-65 BLOQUEO P.: 66-67

M506 P.: 68-69 ESPEJISMO

P.: 70-71 ENDLESS P.: 72-73

PAVIMENTO INVERSO

P.: 74-75 PRÁCTICA XXI

P.: 76-77 CMYK NO INFO





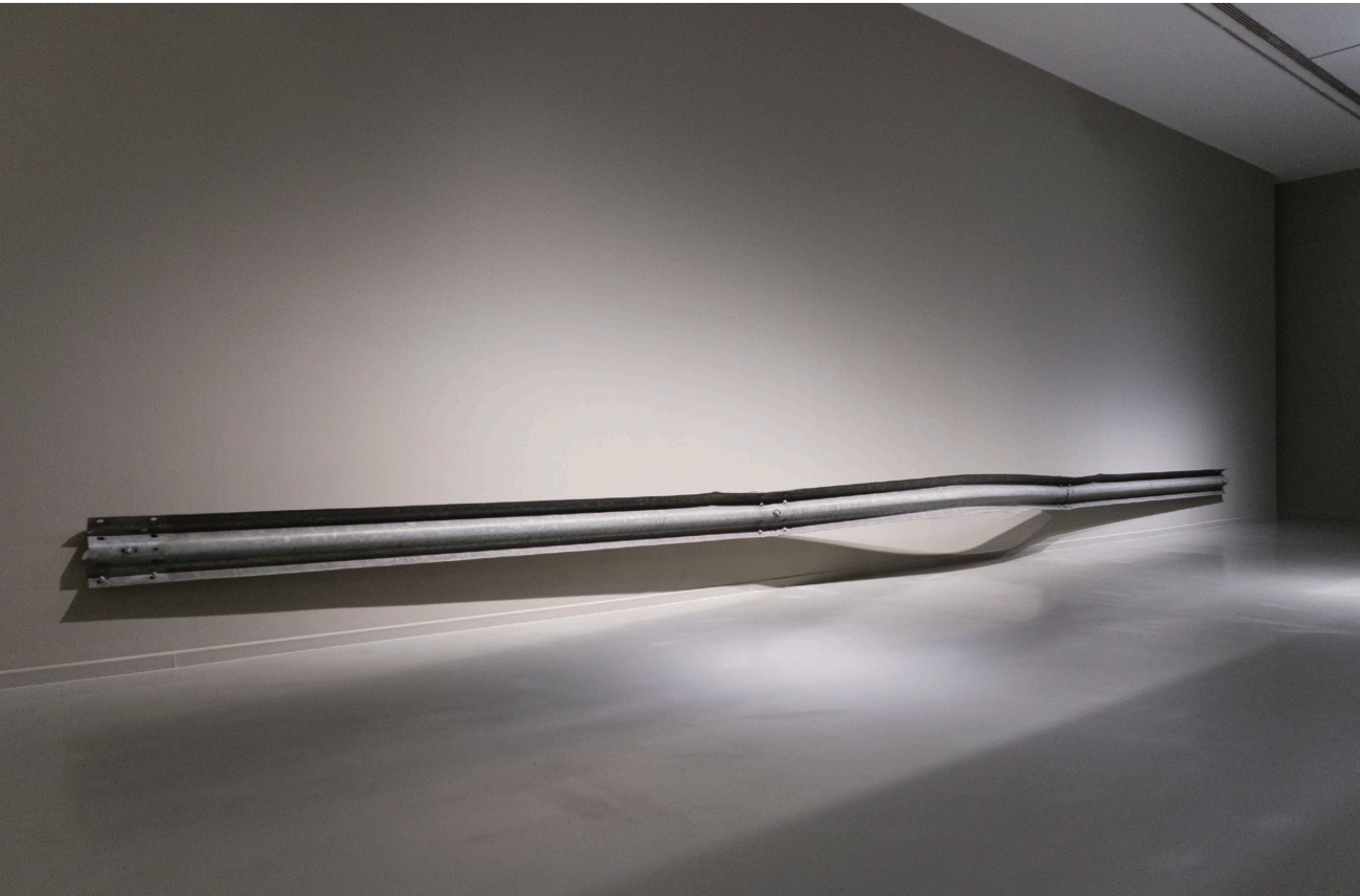
Deconstrucción en tres líneas | 2019 | Malla de acero cortada acabado negro texturizado | 124 x 150 x 12 cm.

Deconstrucción en tres líneas fig.2 | 2019 | Malla de acero cortada acabado negro texturizado | 124 x 150 x 12 cm.



Deconstrucción en cuatro líneas (vertical) | 2019 | Malla de acero cortada acabado níquel | 49 x 35 x 9 cm.





M506 | 2015 | Guardarrail siniestrado | 30 x 1200 x 60 cm.

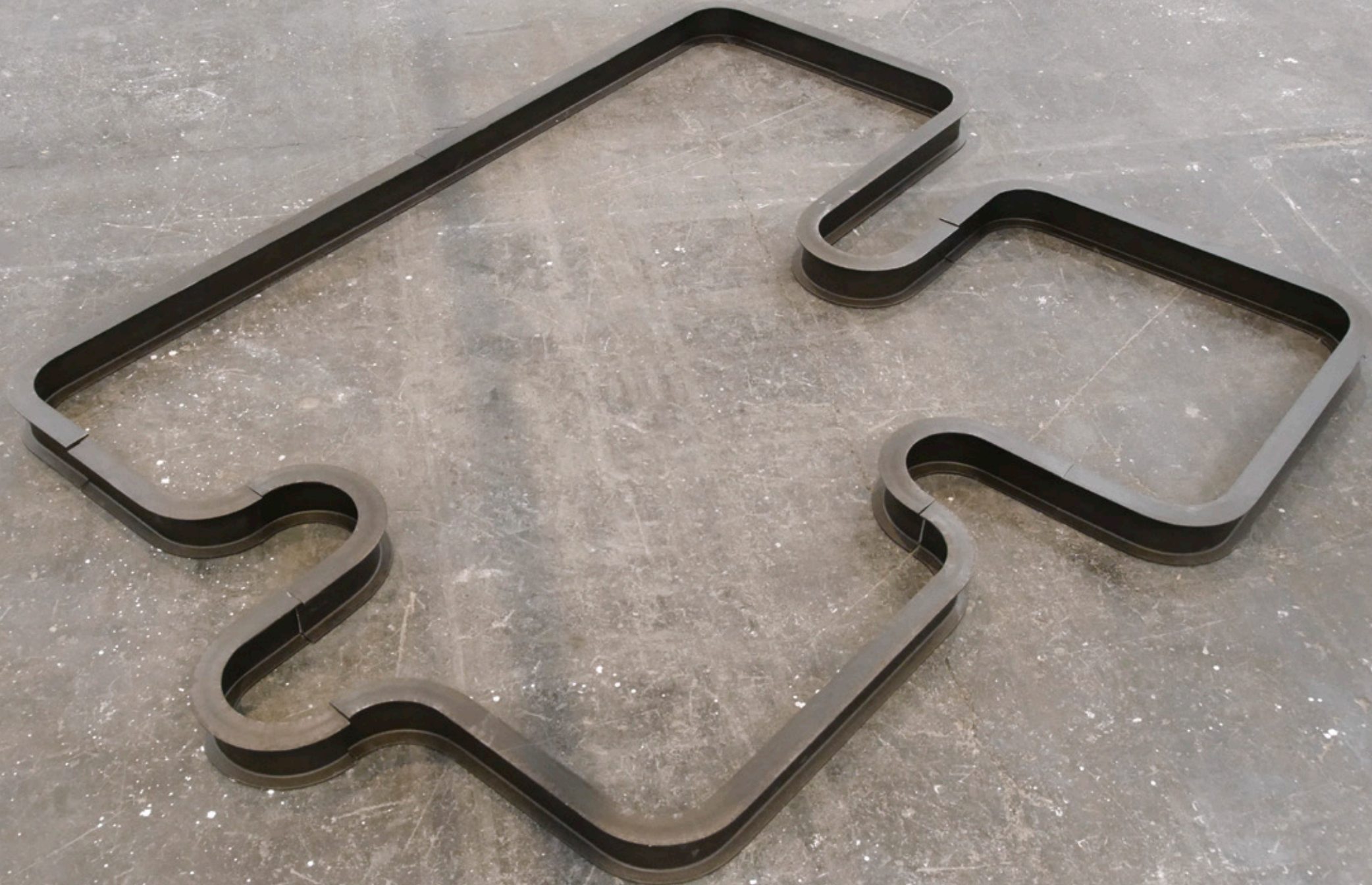


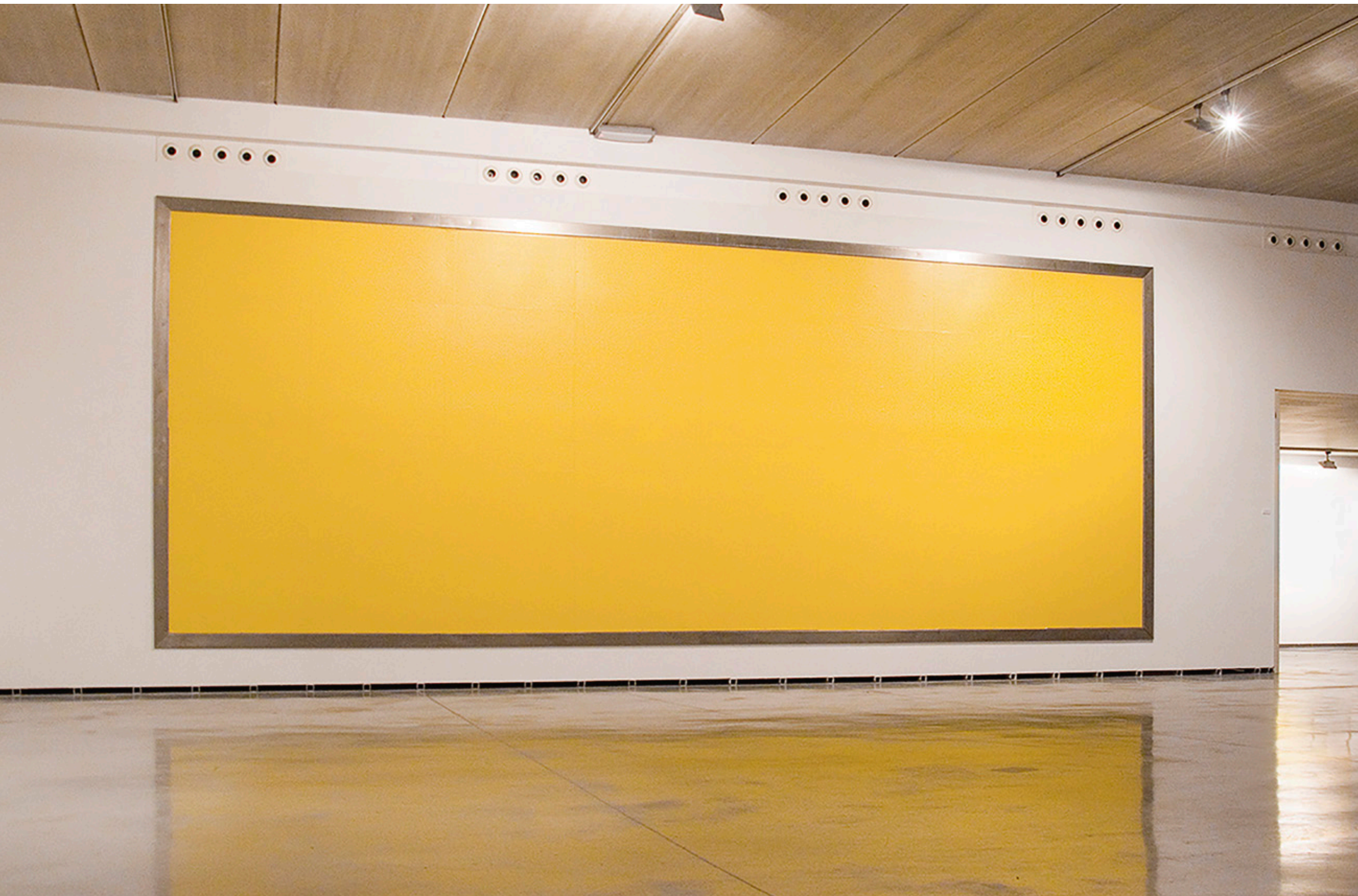
Espejismo fig. 1 | 2016 | Señal siniestrada, pulida y bañada en cromo | 70 x 50 x 10 cm.





Pavimento inverso fig. 3 | 2017 | Baldosas con trama de suela de zapatilla con medidas y composición variable (foto: Jose Jurado).





P:78 TEXTOS
EN INGLÉS

P:79

INTRODUCTION

COMMUNITY OF MADRID

The Department for Culture, Tourism and Sport of the Community of Madrid and DKV Seguros launched, one year ago, the *Primera fase* ('First Phase') open call, a new programme to support young art. It joins other open calls such as *Circuitos de artes plásticas*, for visual artists, or *Se busca comisario*, for curators, as well as the range of grants in *Becas de residencia en el extranjero para jóvenes artistas y comisarios*, or the professional consultancy service Programa A.

As a response to the demands of the industry, *Primera fase* was created with the aim of facilitating the first solo exhibition by artists under 35, in an institutional space. The Sala de Arte Joven ('Youth Art Centre') of the Community of Madrid, as a key space for up-and-coming creation, is the ideal place to support new artistic projects and, at the same time, help these young creators gain access to the professional world.

The exhibition of the selected project is made possible thanks to funding from the Office for Cultural Promotion of the Community of Madrid, with the collaboration of DKV Seguros, who provide the €10,000 prize money to go towards production. This enables not only the realisation of the exhibition, along with monitoring and tutoring from a renowned curator in a professionalised setting regarding work methods and resources, but also these artists' creativity is stimulated due to the guarantee of adequate funds for the production of new work or projects that will go on to form part of the exhibition.

The second edition of this open call, which is open to Spanish artists, selected as the winning project "Espacio Relativo" ('Relative Space') by the artist Rafa Munárriz (Tudela, 1990), a proposal that is the culmination of two years of research into the construction of space in the city. The jury, made up of María Pardo Álvarez, Antonio J. Sánchez Luengo and Javier Martín-Jiménez, on behalf of the Community of Madrid; Alicia Ventura and Juan Bautista Peiró, on behalf of DKV Seguros; and José Luis Pérez Pont and Johanna Caplliure, as external professionals, highlighted the formalisation of new languages, the process-based nature of the project, the endowing of new uses to objects, and the key role of the spectator in the construction of the exhibition space.

"Espacio Relativo" analyses the city understood as volume; it examines the different objects that make up the urban environment and how they interrupt the city's rhythms of movement. For this reason, several of the pieces in the exhibition space stand out as

volumetric, that is, they are not placed in front of a space but rather inside it.

Thanks to the artist's collaboration with the critic and curator Johanna Caplliure, we have the chance to enjoy an exhibition that shows the results of different lines of research, by means of a shared discourse that is volumetric, installational and interactive.

We would like to give our most sincere congratulations to Rafa Munárriz for this recognition, with special thanks to the curator for her implication in this project which allows us, in short, to offer the whole city of Madrid such a visually and theoretically attractive exhibition. We must also mention the impeccable collaboration with DKV Seguros, with whom we share, via this open call, the desire to support the new generations of artists.

JOSEP SANTACREU

CHIEF EXECUTIVE OFFICER OF DKV SEGUROS

The "Primera Fase" ('First Phase') open call for young artists is a collaboration between the Community of Madrid and the DKV Arteria art programme.

The DKV Arteria programme is an initiative by DKV which seeks, through art, to encourage artistic creation as a channel for communication and expression, a driving force for health and a way of fostering overall personal development.

Various different experiences have shown us the extensive benefits that art and creativity can have on our health. This is why we have decided to join these two concepts, by means of a programme of actions that aim to improve people's health through art.

The DKV Arteria programme fits our values perfectly. First of all, the entrepreneurial capacity of up-and-coming art that offers constant innovation and development of talent. Next is co-responsibility, in putting on all of the programme's exhibitions for the public's enjoyment. Finally, the value of excellence, as seen in the stringent selection process of artists.

DKV Arteria is the fruit of the efforts of many people, of the eagerness and verve of many young artists whom we have had the pleasure of supporting in their growth, as well as the collaboration and trust that many renowned artists have placed in us.

All of this is why we are proud to collaborate with the Community of Madrid in its work to motivate and support young creators as they put together their first exhibition outside the sphere of art galleries, and in a professionalised setting instead.

The DKV Arteria programme includes different actions that foster creation, such as the "Fresh Art" competition, aimed at pre-university students, which contributes to the training and dissemination of new artists,

as well as the artworks that form the Colección DKV, which has around 750 pieces created by 270 Spanish artists, with work in different categories: drawing, painting, sculpture, photography, video art and installation. This collection was awarded the A-grade Prize by the Fundación ARCO, where it was deemed the most important Corporate Collection in Spain.

ESSAYS

SCENES FOR A RELATIVE SPACE
JOHANNA CAPLLIURE

I. *Speed as message. Beautiful as change*

At a speed of over 19km/h, not an easy feat for an engine in the final decade of the 19th century, the car started to lose fuel right in the middle of the *Bois de Boulogne*. The valves burst, and the transmission stopped working properly. The driver tried to wrestle back control using the gears, but to no avail. The co-driver tried to keep a cool head, but the car was completely out of control. This could only end one way.

The first closed track for motor racing dates back to 1903. Following the fateful deaths of some spectators, i.e. victims of the accidents of the first races on public streets and carriageways, it was decided that rallies would take place on closed tracks. Despite this, the rapid rise of the machinic system of Formula 1 races would not appear to facilitate such a solution. And, however, 'this activity, rather, is posited in such a way that it merely transmits the machine's work, the machine's action, on to the raw material - supervises it and guards against interruptions'. The closed track would be the hallmark of a formal process that ultimately aims to take on the composition of a natural safeguard on the source of an ever-accelerating kind of progress. This fact would shed light on the 'special mode of existence determined by the general process of capital'.

Despite, as we have already seen, the catastrophic events in its early days, motor racing reached a huge audience as a part of a social apparatus where the factory, the power of the machine and the performance of cars opened up a space of exuberant, transformative speed. A change that was exerted on the uses of transport, but also on the hegemony of acceleration over all aspects of life. Accelerated transformation became the slogan of the 20th century, making it a dangerous intention that would follow closely behind the colossal progress in the destruction of forms of life. In this sense, the artistic vanguards in Europe at the beginning of the past century account for this well: they did an excellent job in terms of the synthesis, analysis and development

of both the means of production and longed-for progress. Not only this, but they also clarified and even shaped the aesthetic forms of a founding process of this ideology. In this sense, others would soon get on board: the futurists' speed of movement, the hegemonic destruction of Dada, or the transformation of the object in the ideologies of the former Soviet Union (constructivism, suprematism...). However, no avant-garde movement could envisage the acceleration to which forms of life would be subjected by the imposition of the overblown capitalist system and the very speed of the component models of our relations in the late 20th and early 21st century.

The devastating speed of machine-powered capitalism that Marx discussed has become the kind of contradictions that have already exploded in our era, and which would appear to extol accelerationism in today's world. In spite of these forces of tension, their vividness has not dimmed, but rather will 'accelerate its tendencies towards estrangement, alienation, and those that are decodifying and abstractive'. This will create new paradigms in the evolution of our system, without at all avoiding the consequences of them. Even so, 'the plasticity of the human and the social nature of technology can be understood as a point of reference for progressive acceleration'.

We could see in the metaphor of the closed race-track an allegory for some of these accelerationist pathways. If, in the Deleuzo-Guattarian literature, the schizophrenic machine converges with deterritorialisation and globalisation, the enclosed area opens out to a juxtaposition of its curves that directly contradict the genuine model of the closed racetrack. Any accelerated movement on this new circuit turns into uncertain, opposing and open curves.

II. The Café S&S

The Café Samt und Seide opened its doors one morning in 1927, as part of the inauguration of that year's Women's Fashion Exhibition in Berlin. It was designed by Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich, architects who ascribed to the ideology of the Bauhaus where – according to the very basis of its origins – artistic creation, design and architecture came together in the investigation of materials beyond any artistic discipline. In this case, it was a cafeteria inside a fair, a display of textiles. That is, an ephemeral project, but suitable for a particular space which, after the fashion exhibition, would house another given action. It was, therefore, a space of reversible, non-fixed status.

The Café Samt und Seide was eminently functional. It had to be built under a discourse in which the material itself was not a mere ornamental pretext, but rather an element that

would afford some dynamism to the space. And this, furthermore, entailed a discernible mission: to bring together visitors in a relaxed environment for meeting and conversing. A café of velvet and silk. Smooth, glamorous, sensual and elegant, like the materials and the name of the café itself. Thus setting the tone for the relations and visits that took place there: all as smooth as silk! The pleat, an intrinsic characteristic of such fabric, becomes resonant in Reich's confections, and she was keen to use it to show off the qualities of the different textiles. This was in the stands surrounding the Café Samt und Seide. Meanwhile, in the café itself, priority was given to the delicacy and weightlessness of the materials, which were not dragged along the ground but rather suspended above it, raised from the ground, somewhat more necessary in Van der Rohe's forms of doing.

One of the aspects that had to be considered alongside the functionality of the Café Samt und Seide was its purpose as an exhibition. This meant it had to give a gallery-like image: to be the display, the object, the contents and the container. An exhibition of ideas. A collection of fabrics. A space of subtlety and lightness. The spatial tensions between the gravitation of the elements, the definition of the textiles, the hanging of the structure and the rhythm of the semi-curved and straight lines, dancing towards parallel and perpendicular lines, would but sharpen the representational strategies of a transitory space. Namely, floating platforms that would fragment the space, sublimate time and volatilise the experience of a brilliant opposition between opacity and transparency, useful and beautiful, open and closed, heaviness and lightness, between silks and velvets.

III. Cognitive Map

In one of the great many conferences by Jean-Pierre Garnier, the French thinker and scientist once again finds himself in front of a keen audience, waiting to receive the magic recipe to change their future. At certain points, Garnier gets stuck in with the audience. He interrogates them, and reprimands certain people who get up in the middle of his lecture for their clumsiness and lack of patience to get elsewhere. In another moment, the Frenchman reproaches some youngsters who, sitting there in the front rows, do not cease to scribble down notes, following his own agitated rhythm. He confronts them, since copying and quoting him *par couer* means they are missing out on the very experience of listening to his discourse. By listening, by experiencing the other's discourse, thus arises the possibility to form an evocative connection with what is uttered. And, therefore, a speculative

space for the echoing of the Doubling of Time and Space, a theory posited by Garnier. At that time of mental enunciation, in which the listener is faced with his argument, the action is doubled, and, therefore, so is the agent. One listens, the other produces the exponential movement of the argument in a space – apparently mental – that causes this very doubling. “So why stick to taking notes when you can live two lives in this one moment?”, ponders Garnier, clinging to his chair to stop himself leaping into the audience.

The structures of knowledge begin to wobble with the introduction of the new quantum theories on space and time. Going and coming towards the object. Being the object itself. Turning the object around. It's like the ramblings of a madman. Going beyond, away from the space that we possess, in order to experience its changes. But only in the doubling of experience can we grasp a wider sense of what happens to us. “That is how information circulates in the universe”, I recall Jean-Pierre Garnier saying in one of his books. Escaping from the unequivocal experience of now is the only way of grasping the multiplicity of life experiences that time and space give to us. Thus, when facing the object, we experience a doubling that encourages an estrangement of its being as we know it in order to perceive it in all its possibility.

The Italian philosopher Giorgio Agamben has discussed the potency of impotence, of how thought revokes any given support that is confined to itself in order to advance towards a possibility in the lack of action. The very inaction of an action of thought, a doubling – in Garnier's words, this is the action of a power yet to come. But, if it is yet to come, how can we not even afford it the importance of a fact? In possibility, the permutation of a time and space that is *here and now* can be found. And any object and subject (both would destroy their limits to appear as both an active and inactive part of this theory) transcend in this future. Thus, nothing is what it seems anymore. Nothing is what we believe it to be.

Again we return to Jean-Pierre Garnier and the encounters at his lecture series. At times he comes across with so much passion and, at other times, so estranged from an audience that is both terribly sceptical and desperately clinging to his every word, longing to find a better future in his utterances. And why think about the future when, in this present, we are already transforming our perception about the world?

As opposed to the thought of a speculative action and, in the words of the French thinker, a doubling action, writing – in the strict sense for those youngsters in the front rows – would give up its space to the outline of the basic real, and not the wider real.

Because they would be left with one part of the experience: the dictation of Garnier's words, and not with the doubling movement of which he dreams, when listening to the word. Then we should go back to science so as not to succumb to erroneous flights of fancy. The relativity that was proclaimed over a century ago in the research of geniuses such as Albert Einstein would prolong its journey in space and time, a trip of quantum particles. But what do we mean by this? The answer could be found by asking another question: could this object be something else? If it is mediated by space and time, as with the existential experience of the subject, why consider the object as something finite and not transformable? Probability, or possible worlds, would come onto the scene as an area where any given object is defined in terms of how probable it is deemed to be.

These ideas about the world offer us a new cognitive map of it, of our experiences and perceptions, of our ways of acting and thinking. We could thus observe how we are presented with a breakdown between an open and closed form, due to a doubling of the characters of which an interrupted map makes use. And where each experience revises in its double, in its probability, like one or several others, the essence of what we perceive, of space and of the time lived.

IV. The Relative Ineffectiveness of the Relative Space

The relativist theories of time and space laid the ground for a new formulation for understanding the world and the possibility of our future worlds. Thus, the illustrations of a futuristic, sci-fi imaginary of the universe, and the awareness of space, inspired a great deal of the scientific and theoretical literature of the last 70 years. No wonder, given that String Theory, introduced in 1984, brought a true parallel reality into existence.

String Theory and Doubling Theory would tell us of the possible lives that happen at the same time as we are here. However, as we could infer from Agamben's idea about impotence, by means of certain ineffectiveness or lack of activity we would perpetrate an action beyond its corresponding voluntary assignment. If the action of certain objects is not operating, if their production is not functional, we would demand to know what the point of their erratic existence is. When we go back over the questions regarding the effectiveness of certain objects, as well as their disfunctionality, we note that the development would not be erratic in the sense of being equivocal. It is perhaps more proper to think of its concep-

tion as something wandering. That is, it goes from one meaning to another, it operates in one way or another, intermittently, in discordance with its original function. The transition or transformation of the action of a given object would broaden the vision we have of our world and our experience of it by means of the instruments we create. For if we take away the primary functionality of the objects that we create, and that mediate our relation with the others and the world, it is to afford them a different meaning, but also a different function that is perhaps yet to be determined, perhaps yet to come.

We could thus find, within a series of objects common to our cities, a defiant desire to do some soul-searching. In this sense, far from the self-absorption of the object itself, Rafa Munárriz shares with us a panoply that could identify with the structural forms of a large city: the straight and curved lines of streets, avenues, passages and motorways; the constructions in squares, buildings, public works and shared architectures; the behavioural elements of foundations: possible openings, doors, enclosures, railings, pavements, wire mesh fences and grates. All of these are transformed by the evocative capacity in the artist's pieces. Thus, the objects taken from the urban outdoors: wire mesh fencing for the construction of buildings, veering towards an opening or a frame and destroying the work that it should be strengthening, beams twisted by the pressure of an open curve that prevents a racetrack from being fully closed, open or closed railings that no longer serve their purpose of protecting or obstructing the way, but, as with Van der Rohe and Reich, force well-trodden spaces to be negotiated in novel ways. But also the labyrinths that let us know that entrances and exits have been lost, when we fall prey to a difference in perception.

This relativity in the behaviour of materials and objects, given that they are transformed, is linked with the action and experience of those who act in and for the space. For this very reason, the supposed ineffectiveness of the cited objects recreates new formulas of the urban space, as well as of experimentation with the places inhabited by the agent. At times, it would appear that Munárriz destroys all of these life forms in the city, and yet he makes us see that, in its deconstruction, new symbolic capacities do come to the surface. That is, new structures with which our common future can be set out.

In order of appearance:

¹ Karl Marx, *The Fragment on Machines*.

² Armen Avanessian and Mauro Reis in the introduction to *Aceleracionismo*.

³ Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich.

⁴ Jean-Pierre Garnier Malet and Mme. Malet in each of their words.

⁵ Giorgio Agamben.

⁶ Rafa Munárriz and Relative Space.

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 10, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, 17711,
SONIA FERNÁNDEZ PAN

0. Over the course of setting up her exhibition, Lúa Coderch and I would follow the same route every day. Walk from A or B, then later walk back from B or A. According to certain premises from classical physics, to cross distances does not always imply that there is movement. To set out from A to go back to A, as if B had never taken place. Even less so when, within that same route, the lack of time means that there is no chance for random or spontaneous detours that might distort the segment. The experience of space is an experience of time. Now that time seems to have become a scarce commodity, I wonder whether space, thanks to the logical reasoning that turns one concept into another, is also becoming a luxury. It occurs to me that a statement by Sartre that I first came across thanks to Lúa – “the past is the luxury of proprietors” – encapsulates a possible meaning, yet certain eloquence is lost when time is swapped out for space. That space is a luxury of proprietors is such an obvious reality that no philosopher need show up for us to realise this. However, reaching the conclusion that those who possess more objects have a higher chance of memory is something that I owe to those trips alongside Lúa.

1. The repetition of that reversible itinerary allowed Lúa and me to maintain a conversation in fragments, each day. Some of these fragments focused on the constituent materiality of cities. As we took a closer look at our surroundings, certain questions came up, such as “how much does a square metre of city cost?”, “how many work hours does it produce?” or “how many places exist in a city thanks to the origin of the materials that make it up?”. It is somewhat staggering how certain results come about when they are the direct consequence of the State’s bureaucratic – and ideological – machinery, and its slimy, sinuous processes that lead up to them. Bureaucracy is perhaps more viscous than rigid, thanks to its vested interest in preventing movements from flowing. If I think about the places of origin of the materials that make up my most immediate surroundings, I cannot help but think about how, within each city, the whole planet is contained. It is not even necessary to resort to abstractions as large as the notion of city. Just one of its streets is enough. The action of going over, once and again, the same route in the city produces a mental state similar to that of climbing stairs. By being able to anticipate our body’s next movements, thinking is

not reduced to having to think about the unevenness of the ground we are walking on. According to some hypotheses, this could be one of the reasons why philosophy was born. Due to the putting into practice of one of the most successful fictions in western thinking. That which separates the mind from the body. But also due to making time for walking, and the meditative life of some bodies compared to others. I think we can safely assert, almost 25 centuries later, that not everybody was able to spend their lives walking and talking around the vicinity of a temple dedicated to Apollo, as Aristotle and his disciples did. For most bodies, there was an obstacle: the *universal man*, an exclusive paradigm that would eventually become the norm in our present world. It is even capable of camouflaging its implicit ideology on behalf of a series of fundamental rights for a minority. This naturalisation of a given individual is something that could also be done by means of concepts such as *city* or *urbanism*. Who are cities for? What kind of bodies do they hold?

1. Thanks to little detours from that route, Lúa Coderch pointed out to me an urban element that I’d never noticed before. A metal bar in the shape of a handrail, but placed in such a way that two of its most common uses were rendered impossible. Too high and uncomfortable to run your hands conveniently along its surface (conveniently for whom, or for what?). Too narrow and clumsily placed on the corner between two streets, so that it is a hazardous object for skating on. Despite being something else, that bar did share one protective function with a handrail: to prevent pedestrians from bumping into the side of a monumental building. Despite its anonymous character and its apparent lack of meaning, it seemed to reveal several different things at once. On the one hand, the lack of empathy that certain architects have for the environment in which their buildings are located; on the other hand, it is a representation, in an object, of the famous myth of David and Goliath. I even found it somewhat endearing how such a small lump of metal had to try and contain the physical and symbolic violence of a building so large. That bar also entailed a subtle invitation to scale the side of the building, to reach its roof. For a second I imagined a contemporary version of the myth of the Tower of Babel, with a vast group of men competing for the honour of being the first to ascend to the heavens, swapping the birth of different languages for the common linguistic confusion of our present. This passage from the Bible turns difference into a trap, and linguistic diversity into a strategy for segregation.

2. *Venus Smiles* is a short story by Ballard in which a public sculpture, made of metal,

causes great outrage in the audience on the day of its unveiling. When it is presented to the public, it emits a series of sounds that are particularly irritating to the human ear. They are not only far removed from western acoustic paradigms, but they are also too high-pitched and, as a result, they belong to a symbolic order that has been reviled throughout history: that of the feminine, as Anne Carson recounts in *The Gender of Sound*. So as not to destroy it, and thus avoid offending its creator – it is very possible that Ballard was inspired by the composer Maryanne Amacher –, the sculpture is moved to the garden of one of its patrons, where it in fact keeps growing and ringing out with might. The sculpture breaks through its own spatial limits, demanding more space than that which it has been given. As a drastic measure, its patrons decide to smash it up and sell the metal to a junkyard. Consequently, the sculptor takes it upon herself to sue for damages, launching a legal fight against those who commissioned the work only to end up destroying it, thus ruining her public image. She loses the case months later. However, as they leave the new courtroom, the patrons make out a series of unusual sounds and vibrations coming from the building’s beams, which is still under construction. It is then they realise that the sculpture, having been melted down and mixed with other metals to form an alloy, will become a notable presence in the world because it is impossible to hold back the expansion of the material and the sounds it emits. Ever since I first read this story by Ballard, I sometimes fantasise that the accidental twisting of the safety barriers on motorways is a possible manifestation of this very metal’s animistic character. I even imagine that they give off a kind of groaning sound, somewhere between smug and desperate, to announce a future uprising: that of the non-human against the human. Or the vagueness of entities and structures against the imperative of order that rules the world, be it by means of social norms or the imposing of pre-established forms for matter.

3. There is a kind of hygiene that I find disheartening when it comes to notions such as urbanism and architecture. Why are bricklaying and carpentry not discussed in relation to them? Where is the history of the worn-out and aching bodies that build palaces and avenues? For me, these concepts are too cold to describe the life they supposedly give their name to. Or perhaps their meaning only entails one strategic faction of the city, thanks to a Platonic legacy that continues to favour ideas over practice. In their respective histories I miss the life – and death – that

allows for the appearance of buildings, reservoirs, monuments, bridges, motorways, skyscrapers. I often wonder how many workers died while building the Eiffel Tower. The Internet has always been reluctant to provide me with this information. Or how many accidents have happened amid men’s obsession with defying the laws of gravity by means of a vertical thrust that has managed to cross the frontiers of planet Earth, even taking them to the Moon. I am still astonished that the results, which make up one mere moment within a much longer process, steal all the limelight from that same process and from those who have made it possible. It also astonishes me how, knowing as we do that proper names are a fiction that rounds up and shunts others into anonymity, we still refer to so many things just by single names with capital letters.

5. Ian Waelder shared with me a text about skateboarding that defines it as a political practice with no political theory or agenda. Its author, Iain Borden, also speaks about its critical potential regarding the city of today. About an implicit resistance in the act of distorting how public space and its material elements are used, as a questioning of the city’s *modus operandi* and the widespread submission to a series of rules, both explicit and implicit. This cold, hygienic approach that I see in many studies on the urban environment is something I also see in the critical responses to them. For example, in Lefebvre’s ‘differential space’. It is as if the forms of knowledge recognised as such always had to pass through the disaffected filter of classical anthropology. Or as if we had to be able to turn all that is interior into exterior, in accordance with a visual and representational regime that excludes the haptic side of the world. It is equally curious and revealing that now, in the 21st century, is when Spinoza is being revisited, with his focus on the affects within the forms of government or our ability to imagine the future. However, as with so many others, Spinoza excludes women from the polis, just like how contemporary cities exclude those who do not function and live in accordance with the interests and needs (of those) that control and govern. For a fleeting moment I imagine Spinoza riding a skateboard, rolling around a peristyle patio, whilst mentally formulating some of the phrases that would become his *Ethics*.

8. In *Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture*, Iain Borden mentions Lefebvre’s ‘differential space’ and how it is possible to think of the city and the elements that comprise it based on a condition that is abstract and practical at the same time. Lefebvre talks of a tri-

ple dialectical relation in space, and appears in terms of its practical perception, its abstract conception from power, and what it takes from our experiences as inhabitants of the city's space. The fact that a dialectical relation may be threefold does not stop it from working based on binary groupings that have been concatenated. I believe, no matter how much we try to question or overcome the western dialectic that is so inscribed into our modes of understanding and acting in the world, that we in fact produce or reproduce this dialectic every time we attempt to rid ourselves of it. It even appears in the root that counters the tree in Deleuze and Guattari's rhizome theory. Lefebvre contrasts two notions which transport the hygiene of the concepts: abstract space and differential space. Perhaps the most interesting part takes place on the bridge between them, which both joins and separates them. Although bridges are built to join A and B, they can create a space in itself that exists with(out) dependence on A and B. While the abstract space is that which has been favoured by the history of space, placing abstraction and the visual at the centre of its interests, differential space is something that occurs in the practice of space and which cannot be reduced to pure thinking. However, this statement is produced by that pure thinking to which, in theory, it is opposed. It is a space that acts in the cracks of abstract space, like how the visceral and material produces cracks in the supposed purity of thinking. Those pillars of western metaphysics that have survived even the blows from post-structuralism are undoubtedly still closely linked with the columns of those buildings that the Ancient Greek philosophers would walk by. I wonder whether Aristotle ever stopped to stroke the limestone and marble of such columns.

13. That we are part of an ideological system that prioritises reason over other forms of knowledge does not only imply that reason is favoured over other human qualities, but this also legitimises punishment or sanction on behalf of reason against its numerous digressions. When it becomes the rule, reason penalises the accident because of the confusion it produces. The way it seizes and deactivates this confusion is to analyse it and filter it under the parameters of reason. Even art, which claims to be reluctant to – if not free from – this expansive character of reason, ends up accepting its rules when it translates, with the certainty of the meaning of certain words, the uncertainty of its directions. The value of writing is based on the myth that writing is an activity based on an origin that responds to a methodical and linear organisation of intuitions, ideas and situations. Governed by reason, the discourse also sanctions all of that which cannot be said with words or which lives, invisibly, among them.

21. 'There's something about the idea of 'city' that I can't quite grasp. A very physical sensation of being inside something. You leave your house and you're outside, but inside'. I discover this phrase by Julia Spinola in a text by Beatriz Alonso called *Hace mucho que te quiero* ('I've Loved You for a Long Time'). The phrase by Julia appears within the quote at the bottom of page 9. Yet the quote is not in a footnote, but rather in the left-hand margin. Is it inside or outside the text? For a moment I am reminded of the first page in a book by Derrida – *Dissemination*, perhaps? – in which his text is accompanied, in the right-hand margin at the bottom of the page, by a poem by Mallarmé. Does the big text swallow up the little one? As a teacher told us, this graphic arrangement was an attempt at communicating visually, with words but going beyond them, that there are forms of writing that cause cracks in the edifice of western metaphysics without causing the whole thing to collapse. Even Derrida was aware of this. And now I am not so sure, and perhaps the text that occupied almost all the page was not by Derrida, but by Plato. An intellectualisation of the myth of David and Goliath?

10. It's the 1st of May 2019, and I'm on the terrace of our flat in Berlin. I'm outside, but I'm still inside. I'm inside, yet still managing to be outside at the same time. Music can be heard, coming from the various different parties taking place down in the street. It's May Day, and I shouldn't be writing. I should be partying or protesting. Or doing whatever, just not working. Is protesting a form of work? Does this day, the workers' day, include us female workers? I can also hear the sound of the birds, and the rustling as the wind blows through the leaves of the trees. For the first time in months, on our terrace, the human acoustic presence is louder than the natural one. When I refer to nature, I am aware that it is one of the many fictions of western thinking, but I still do not know how to rid myself of this concept. Furthermore, almost all the people I know tell me of their need to escape from the city and go into nature every once in a while. The visual regime that dominates our conception and perception of the city is still present in nature. The landscape is an urban appreciation for those who can experience nature in a contemplative way. From the distance of those who do not work its lands. They feel something in nature, precisely because they are outside of it. For years I never realised that my grandparents' house formed a part of that which we call a landscape. I think it was my father who first told me that nature does not exist, that it was invented by the city, well before the critical-ecological thinking of our times. When you do not go to nature, but

instead go to work in the field, you often forget the aesthetic component it can have.

34. It's the 1st of May 2010, and we've just landed in Berlin. It's my second time in the city, but this time I feel less of a tourist than the first time. Amongst other things, this is because in the airport there is no means of transport specifically earmarked for the tourist, unlike in Barcelona, where you are forced to be a tourist from the moment you arrive until the moment you leave. It surprises me how averse we are to being tourists, or the strong dislike we have for them, even when we are tourists too. The tourist is an employee of the tertiary sector who pays for services. I am surprised to see so many people drinking beer, calm as you like, on the underground and in the street. I can't help but think they're about to get fined at any given moment. In Barcelona, drinking alcohol in the street has been banned for years, along with many other things. I'm not only annoyed by the regulations on public space, which, belonging as it does to everybody, ends up not belonging to anybody, but also by the various different PR campaigns from the City Hall and their way of talking to us as if we were little children who have no idea how to behave in adult society. The paternalist nanny state demands of us a growing series of obligations, but without increasing our rights. I am surprised that there exists a city like Berlin, in which the public space seems to exist really to be used by us, and not just travelled over or contemplated from a touristic regime of the urban experience. My perceptions more than likely come from the naivety of the outsider, i.e. somebody who is on the outside while being inside. Even so, I fantasise about the idea of moving to Berlin some day, fully aware that this desire contributes to its gradual gentrification since the fall of the Wall.

55. *In The Dark* is a lecture by André Lepecki from 2016, in which he revisits the work of Roger Caillois, along with work by two other authors. In fact, when he mentions them together for the first time he apologises for his intervention being a kind of 'boys' party'. This text also appears to be a bit of a man-fest. Even though Lepecki brings up Caillois in relation to darkness, the night and sleep as possible antitheses of the consumerist hyperactivity that so dominates our reality – as if nature lived in a continuous state of repose, or as if we didn't need to buy a bed to be able to sleep –, my memory leads me to another of his works, *Theory of the Festival*, which begins with the following phrase: 'In contrast with life that is regular, busy with everyday work, peaceful, caught inside a system of prohibitions, taken up by precautions, where the maxim *quieta non movere* keeps order in the world, is the ferment of the festival'. Throughout this text,

Caillois too falls for the dialectical comparison between society and nature. I retire to my bedroom, because May Day was getting too noisy (*mayday!*) on our terrace. 'The world must be created anew. [This] comprises a cosmos ruled by universal order and functioning according to a regular rhythm. A sense of proportion and a rule maintain it. Its law is that everything has its own place, that every event happens in *its due* time.'

89. In *Idiorrhythmic* ('Idiorhythmic') – a concept Lepecki borrows from Barthes in order to re-signify, positively, the notion of event – Lepecki ponders how to move in society without being alienated by it. Was the *flâneur* not a form of resistance in motion, going against controlled movement? And why were the women who wandered aimlessly at night not deemed to have this same intellectual appeal as the *flâneur*? I wonder whether not moving is an effective response to the continuous flow of events in a reality that is also digital. Whether I can say, when sitting in front of a computer, that I am not moving. Furthermore, I wonder whether I am more alienated, working on the 1st of May, than those others who are partying in the streets of Berlin. When the value of the political resides in its potential for dissent, it is perhaps more dissenting not to join in with a festival that has ended up becoming a part of the State's normal schedule, and the social structure of habit. Just like the night, holidays have also turned into an extension of work. When thinking how capitalism is a concept that we use in order to express, in a succinct way, the power held by those in power, I remember a very brief conversation I had in an auditorium with Maurizio Lazzarato in which we both satisfactorily reproduced our roles within the hierarchies of knowledge. I was in the audience, and he was one of the speakers. He was the main printed text, and I was a temporary footnote, jotted down in pencil. I comment that capitalism does not need theoretical justification because we live it in each and every one of even our most paltry actions, and he retorts that capitalism does not have an ideology, but rather a strategy. My (unspoken) conclusion is that the best thing that can happen to a strategy is that it turns into an ideology. And that an accident turns into, at first, a habit, and then, a rule.

144. When referring to his concept of choreopolicing, Lepecki discusses how, amid the events of 9/11, the message of calm broadcast by the mayor of New York to the citizens consisted of the great kinetic imperative of capitalism: 'Go shopping, there is nothing to see here'. This phrase is also repeated frequently by the police when several people stop, spontaneously forming a group, after some kind of accident in the street. It is fascinating how power structures are still terrified

of people in groups, even when they are not aware of this fear. 'Nothing to see here, move along' is the English language equivalent of the Spanish '*circulen, circulen*'. Lepecki states that choreography is a technology of the body that comes about in order to regulate heteronormativity and formations of war. It emerges during the reign of Louis XIV, a monarch who enjoyed dancing and watching others dance around him. We are asked to move along, but with one condition: we are to do so only in the places that have been designated for us to move along. Demonstrations do not escape from this logic either. They are a cliché, albeit necessary, of the forms of protest. The opposite of choreopolicing – once again, thinking in terms of the binary – would be choreopolitics. Its conditions, however, are ever to be defined. They exist in a permanent state of movement, like capitalism. What would happen if we stopped moving? Stopped travelling, stopped buying and producing things that travel, stopped producing and sending information. Once the choreopolitical conditions have been set, they stop being dissident and, therefore, effective. The revolution is dead, long live the revolution.

233. 'Bifo isn't found on the streets, that's just nostalgia. The streets are empty, save for our bodies'. With this death sentence for public space, Franco 'Bifo' Berardi is referring to how the financial system and digital automation have become the form of real governance. It is not even possible to speak of government. The digital space is a space in which our lives are present in the form of data and representational projections. We cannot experience it as a space, but it conditions our experience of the world and our modes of relation. It is a private space that functions by means of simulation and fantasy of what is public. It is full of checkpoints in the shape of passwords and passports as deceptively private profiles. One of its forms of logic is the hyperlink. In appearance, this network of networks makes it possible to wander infinitely and freely. In practice, our movements in the digital space are completely conditioned and regulated by algorithms and by our habits in relation to them. Far from bringing about the singularity that some have promised and others so fear, the algorithms reproduce again and again the ideology of the modern project. They take a body from the early 20th century and camouflage it as one from the 23rd century. Perhaps the digital space has become the abstract space par excellence. What is its differential space? What are its accidents?

377. Pataphysics could be deemed the science of accident and exception. The rule as an exception of the exception; the rule as some-

thing extraordinary that survives numerous anomalies. Pataphysicians, as with the Situationists, are not exactly my favourite people. In terms of the latter, there is an authoritarian tone which I find particularly grating. In fact, I have never understood the passion that art feels for the situationist *dérive*. Or why so many artists strategically associate themselves with this movement. Perhaps it bothers me that, ever since their work first appeared, they have seemed to own the rights to any form of dissenting act of drifting that we may do around the city. Just as it also bothers me how they used the manifesto as a political narrative form. In general, I find imperatives unsettling, also in everyday language. They consist of imposing rules and behaviours onto others by means of supposedly liberating orders. I side with Tara Rodgers - how could I not? - when she accuses the manifestos, that have so inspired (artistic) practices and political thinking, of being misogynist, racist and colonialist.

610. *Could it be that while women and other second-rate citizens were conquering their private space, those in power had transformed the public - so-called common - space into their own private one?* Cristina Bogdan, in *Privately*.

987. *Forget the room of one's own - write in the kitchen, lock yourself up in the bathroom. Write on the bus or on the welfare line, on the job or during meals, between sleeping and waking. I write while sitting on the john. No long stretches at the typewriter unless you're wealthy or have a patron - you may not even own a typewriter. While you wash the floor or clothes listen to the words chanting in your body. When you're depressed, angry, hurt, when compassion and love possess you. [...] When you cannot help but write.* [Gloria Alzandúa's imperatives do not annoy me at all].

1597. Years ago, in Madrid, I would cross the city on foot to avoid taking the metro. In some cities I find it particularly overbearing to travel inside a carriage several metres below the surface. As I discerned a large, uphill avenue, with a daunting, vertical monument in the background, something so obvious dawned on me. The whole material environment that we inhabit is historically male. Made by men, for men. The buildings, the streets, the cars, the bridges, the beds, the kitchens, the knives. I send a voice message to Luz Broto, telling her what was happening to me, and I asked her what feminist urbanism and architecture would be like. Weeks later, in Stockholm, Luz would take me to the area where Tomtebodå is located, one of the largest buildings in Sweden. She was working on a project that would lead to the action *Caminar una autopista* ('Walk a Motorway'), which consisted

of connecting two dead-end roads by walking on a motorway. Together, we walked a stretch of unfinished and unused road that had been built in the 70s but was never actually used as intended. Motorways are spaces for movement where, however, we cannot move without being inside a vehicle.

2584. Thanks to Lucía C. Pino I found about Gilles Clément's 'third landscape'. This refers to the residual spaces that are outside of the normal regulations. Although they are not neutral spaces, they express neither power nor submission. The 'third landscape' is a defence of the welcoming potential of those spaces that come into being precisely because they have been abandoned by human beings, even if they occasionally use such spaces. They are exceptional spaces, a kind of oasis from the urban, where uncertainty is a factor of their (biological) development. Lucía expands on this concept, seeing, in the many half-finished buildings that exist, a category of unplanned, large-format sculptures. They might be the best kind of public art produced by capitalism. That which does not come about from a certain arrogant awareness of what the 'public' constitutes. They are monuments that do not claim to be monuments. In a more effective way than finished buildings and construction work, they force us to realise how financial abstractions have direct consequences in the material environment that we inhabit. It is chilling how the crises in capitalism do not actually weaken it, but reinforce it instead.

4181. A detour is an exception to the rule. However, the power of rules is so strong that, even in taking a detour, the rules of such a detour become manifest and fixed. Is it possible to take a detour from a detour? To go from A to B, drawing circles and, in turn, drawing circles inside those circles, and so on until all the space has been traversed. But this entails following a pattern of behaviour and, as a result, a rule. No matter how self-imposed a rule might be, it is still a rule. What would a non-homogenous method of taking detours be like? To be able to take a detour, do you need to have a pre-planned route? To be able to improvise, do you need a script? Irina Gheorghe says that the act of taking a detour embraces chance without rejecting order. An example would be Fibonacci, whose numbers get lost in order. Is it possible to get lost in the era of Google Maps? For a moment I imagine that it is possible to create another map of the constellations. That it is possible to send the stars and planets on detours from their trajectories. On Earth, a detour is drawing circles. In outer space, might a detour be drawing straight lines?

6765. In *Fata Morgana*, Lucía C. Pino says that reusing an object also implies its disappear-

ance. That all constructed interventions destroy something. She describes the mismatch in the ability to understand something yet not entirely understand it. And I think about the strange match that there is when you can understand something but you cannot explain it in words. I suppose this happens to most artists. Perhaps even to poets too. Although they use words, they are extremely adept at pointing out how the inexpressible is inexpressibly contained in the expressible. This is not my idea, but Wittgenstein's. I think I like it so much because I came across it amid Maggie Nelson's continual detours in *The Argonauts*. For Lucía, neither writing nor architecture are solutions, but rather directions. Ways of experiencing reality. I think the same thing happens to me with writing. It is a direction that I do not entirely understand.

10946. Guy Debord was deeply disturbed by the spectacle-based condition of the society of his time. Debord is lucky that he does not live in the 21st century, where everything is a performance. Michael Fried, who was also deeply disturbed by the theatrical condition of minimalist art in the 60s, did have to live through the implacable success of the installation concept, and the performativity of sculpture. I wonder why we are so obsessed with theatre, when we use the word 'theatrical' as an elegant insult to refer to things that do not seem real to us. As if the theatre were not real. In fact – and this reaches comic levels – what irritates Fried is the prosaic reality of artworks: their condition as objects. That, to be works of art, they also have to be objects. He misses the fiction of the autonomy of art, and he laments the fact that exhibitions are also made of space and spectators. I suppose that a great many people have a kind of crisis when they realise that what they consider to be normal is the fruit of a historical and ideological process that has made one thing – for some – become the rule – for all. Especially if this new rule does away with their social privileges. Now that theatricality, repurposed as performativity, is the rule, I wonder where art is heading next.

17711. *"Not to find one's way in a city may well be uninteresting and banal. It requires ignorance—nothing more," says the twentieth-century philosopher-essayist Walter Benjamin. "But to lose oneself in a city—as one loses oneself in a forest—that calls for quite a different schooling". [...] In Benjamin's terms, to be lost is to be fully present, and to be fully present is to be capable of being in uncertainty and mystery. And one does not get lost but loses oneself, with the implication that it is a conscious choice, a chosen surrender, a psychic state achievable through geography.* Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*.

CONSTRUCTION-CONSTRUCT
BRUNO ALVES DE ALMEIDA

At first glance, there is a feeling of *déjà vu*. The objects take us back to the bodily experience we have inherited from the streets, and to the visual vocabulary attained from our daily routines in the city. With a second look, the decipherable features of these elements give way to a set of configurations that disrupt their normal “behaviours”. Steel beams swirl on the floor, with a seemingly animalistic temperament¹; copper tubes meander through imaginary circuits, undergoing numerous deviations from the routes that would ensure greater effectiveness²; security gates float aery in mid-air, slowly swinging and revolving³; stainless steel handrails are contorted⁴ and guardrails twitch⁵. Such standardised elements have acquired unique sculptural qualities, which not only obstruct their original uses, but also emancipate them from the orderly physical and conceptual grids that they are obliged to obey. The original objects were initially designed, calculated and fabricated to fulfil specific roles as a part of wider structures, networks and systems. Their shapes follow pre-defined functions and are fine-tuned in relation to wider spatial hierarchies, rules and purposes. As such, they are intended to fulfil structural or infrastructural roles, to act as mediating devices between citizens and their urban surroundings, or to prevent certain “deviant” and “uncivil” behaviours. In these and other ways, these components not only make up the physical constitution of the city, but also contribute to the materialisation and maintenance of a certain order within it.

The sculptural characteristics that these pre-fabricated and standardised items have acquired are not the outcome of chance or contingency, but have been crafted as part of Rafa Munárriz’s artistic research. Through succinct procedures the artist accentuates characteristics that contradict the initial purposes of such objects but, paradoxically, that seem to have always belonged to them. The “unveiling” of these “concealed” behaviours is a way through which Munárriz can bring about a new corporeality to these pieces, putting them in a state that transcends mere “thingness” and consequently produce other effects in-between materiality, space and meaning. The artist’s predilection for architectural components and elements that structure our urban space, seem to point to a particular interest in the agency of these devices in the shaping of the bodies, habits and subjectivities of urban dwellers. The “material turn” taking place within the social sciences, humanities and arts pose fundamental questions about the agency of “things”, what they do, how they

relate to each other and to us and how this interrelation should be analysed. Some theories defend that “things” are more than just stable and objective matter, being in fact mediatory, transitive and in constant entanglement with both humans and non-human agents⁶. Therefore, not only does materiality take on social meanings, but also social agency is enacted and shaped through materiality. When translating these concepts into the scale of the city, one could say that the built environment is not only the tangible translation of social organisations into spatial form, but also a powerful agent in shaping society through the sorting and ordering of people and their activities and subjectivities. “Society can only evolve as a simultaneous ordering and articulation of space. The elaboration of the built environment, however haphazard, precarious and based on accident, rather than purpose and intention, originally, seems to be a necessary condition for the build-up of any stable social order. The gradual build-up of a social system must go hand in hand with the gradual build-up of an artificial spatial order. Social order therefore requires spatial order. The social process needs the built environment as a plane of inscription, where it can leave traces that then serve to build up and stabilize social structures that then in turn allow a further elaboration of more complex social processes⁷”.

The understanding of the complex interrelation between space and society has been gaining more depth since the 70s when philosopher and sociologist Henri Lefebvre acknowledged, in the book *The Production of Space*, that one of the key problems with studies of space is that spatial practice is understood as the “projection” of the social onto the spatial field. Lefebvre suggests instead that this relation is two-way, that space also has an impact on the social: “Space and the political organization of space express social relationships but also react back upon them.”⁸ Thus, spaces simultaneously structure actions and are the outcome of actions. In addition, political geographer and urban theorist Edward Soja describes Lefebvre’s theory as the “fundamental notion of the socio-spatial dialectic: that social and spatial relations are dialectically interreactive, interdependent; it is not then simply that space is socially produced, but also that social relations are spatially produced⁹”. Such notion of “space” is not understood as a definable, bounded entity, but rather as a fluid product of culture, a construct built off of relations, which are primarily dictated by social and cultural means.

Not only did Lefebvre defend the deep correlation between space and the social, but also fostered the idea that space is ideologi-

cal because, on the one hand, it reproduces prevailing social relations, contradictions and conflicts and, on the other hand, it is used as a “medium” through which hegemonic forces contain such contradictions and conflicts¹⁰. Sociologist Manuel Castells expanded upon the inseparability of such societal dynamics from spatial configurations: “It has been a custom in the recent literature of urban studies to use the formula according to which space is the expression of society. Although such a perspective is a healthy reaction against the technological determinism and the short-sighted emphasis too frequently predominant in the space-related disciplines, it is clearly an insufficient formulation of the problem... Space is not a ‘reflection of society’, it *is* society... one of its fundamental material dimensions... Therefore, spatial forms, at least on our planet, will be produced, as all other objects are, by human action. They will express and perform the interests of the dominant class according to a given mode of production and to a specific mode of development. They will express and implement the power relationships of the state in an historically defined society. They will be realized and shaped by the process of gender domination and by state-enforced family life. At the same time, spatial forms will be earmarked by the resistance from exploited classes, from oppressed subjects, and from dominated women. And the work of such a contradictory historical process on the space will be accomplished on an already inherited spatial form, the product of former history and the support of new interests, projects, protests and dreams. Finally, from time to time, social movements will arise to challenge the meaning of spatial structure and therefore to attempt new functions and new forms.”

The political dimension of space that arises from the play of forces between hegemonic powers and the disruptive vectors against them, is further elaborated by urban theorist Mustafa Dikeç: “... space is not “political” in a univocal sense, and it is as much about inauguration of politics as it is of its containment; it is as much about openings as it is about closings; it is as much ruptural as it is governmental. Systems of governance and domination consolidate or impose orders of space (and time). Space is political in the sense that it generates a peculiar relationship to the order of things as a medium, it makes manifest the partitionings of the established order, and it provides a domain of experience for the constitution of political identities¹¹”.

The reciprocity between social order and spatial order and the interrelation between socio-cultural constructs with material struc-

tures, finds in urban space their ultimate site of expression. In immense metropolises, such as São Paulo, Brazil, where Rafa Munárriz has lived between 2013 and 2018, these correlations and their socio-political implications become even more perceptible and inseparable from the experience of living in the city. This is not only a consequence of the sheer size and of the great social complexities of this metropolis, but also the aftermath of a peculiar urbanisation process in Brazil, which was shaped by a number of features that were still rooted in the country’s historical formation dating back to the colonial period. Although the specificity of Brazil’s urbanisation is beyond the scope of this text, it is important to mention the entrenched patriarchy; the predominance of patrimonialist social practices (i.e. the custom of treating public interests as if they were private); the universalisation of the “politics-of-favour” and the privatisation of the public sphere, as some of the characteristics that turned Brazil’s urbanisation into a process that was (and still is) highly based on income concentration and socio-spatial segregation. Segregation is the form of social exclusion and domination that has a spatial dimension and, according to architect and urban theorist Flávio Villaça, no aspect of the Brazilian urban space can ever be grasped without considering the specificities of its social and economic segregation and without acknowledging the role of urban segregation in the production of social inequality and domination¹².

The spatial dimension that is intrinsic to such social, economic and ideological segregation is deeply intertwined with the established official discourses and with a set of public values and norms that are put in place in order to organise and assist the city’s daily life. Such codes of conduct result in spatial modes of organisation that range from a micro scale where, for example, they are embodied in elements whose presence conditions the free transit and agency of citizens, to a macro-scale, where, for instance, they contribute to the constitution of a fragmented urban tissue composed by fortified and private enclaves. Such areas are physically demarcated, isolated, turned inward and protected from the heterogeneity and unpredictability of the “open streets”, cultivating a relationship of rupture and denial with the rest of the city. Inside these territories, social “differences are not to be overlooked, taken as irrelevant, or left unattended” nor “disguised to sustain ideologies of universal equality or of peaceful pluralism¹³”, instead, many fortified enclaves confer social status to their inhabitants through the assertion of social distance and inequality. Thus, the effects of these and

other spatial devices and strategies go far beyond social order or safety. They not only have great physical impact on the bodily relation between citizens and their urban environment, but also a cognitive one, ideologically reinforcing particular urban subjectivities around who has the right to inhabit, define and utilise certain aspects of the urban spatiality. Day-by-day, painstakingly, these apparatuses are not only shaping the form and fluxes of the cities but also the self-image and civic consciousness of its citizens.

Aery metallic gates, swirling steel beams, meandering copper tubes and contorted handrails demand a bodily and intellectual readjustment in order to be grasped. They have not only ceased to impose their original normative power onto us but have also eluded any interpretative or prescriptive discourse that would “tame” them into circumscribable themes or “grand narratives”. Any criticality or social comment in Rafa Munárriz’s work is not handed on a silver platter, but performed through the physical encounter with such pieces in space. Such an encounter draws upon our previous experiences in the city, and produces a kind of knowledge that inhabits the borders of linguistic communication, creating an intersection between embodied memory, language and action, between thought and physicality, and between material and immaterial immersion. This type of knowledge might not be able to solve problems produced by exclusionary desires, practices and actualities, but perhaps it has the potential to produce an unsettling form of bodily and spatial knowledge that goes beyond that moment of encounter and critically calls into question reality and its perception again, and again, and again. “Art is not political because it deals with political matters or represents social and political conflicts, it is political, first and foremost because it re-frames the distribution of space, its visibility and habitability¹⁴”.

¹ Rafa Munárriz, *Serie HLCC*, 2018. Compressed IPN140 beams with black matte finish, 45 x 165 x 85 cm.

² Rafa Munárriz, *Práctica XII*, 2015. Manipulated copper tube (1500 x 770 mm / 760 x 625 mm / 1080 x 1200 mm / 1210 x 770 mm).

³ Rafa Munárriz, *Bloqueo relativo – rotativo*, 2018. Brick-style commercial shutters, hanging from a rotating structure. 500 x 500 x 2 cm.

⁴ Rafa Munárriz, *Endless*, 2014. Installation of manipulated handrails, of varying lengths and compositions.

⁵ Rafa Munárriz, *Conflicto*, 2015. Compressed guardrail, 1m³.

⁶ BASU, Paul. “The Inbetweenness of Things” in: BASU, Paul (ed.), *The Inbetweenness of Things. Materializing Mediation and Movement between Worlds*. Bloomsbury Academic, 2017.

⁷ SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoieses of Architecture*, vol. 2, John Wiley & Sons Ltd, p. 423.

⁸ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Basil Blackwell, 1991, p. 8.

⁹ RENDELL, Jane. *Art and Architecture. A Place Between*. London/NY: I.B. Tauris, 2006, p. 34.

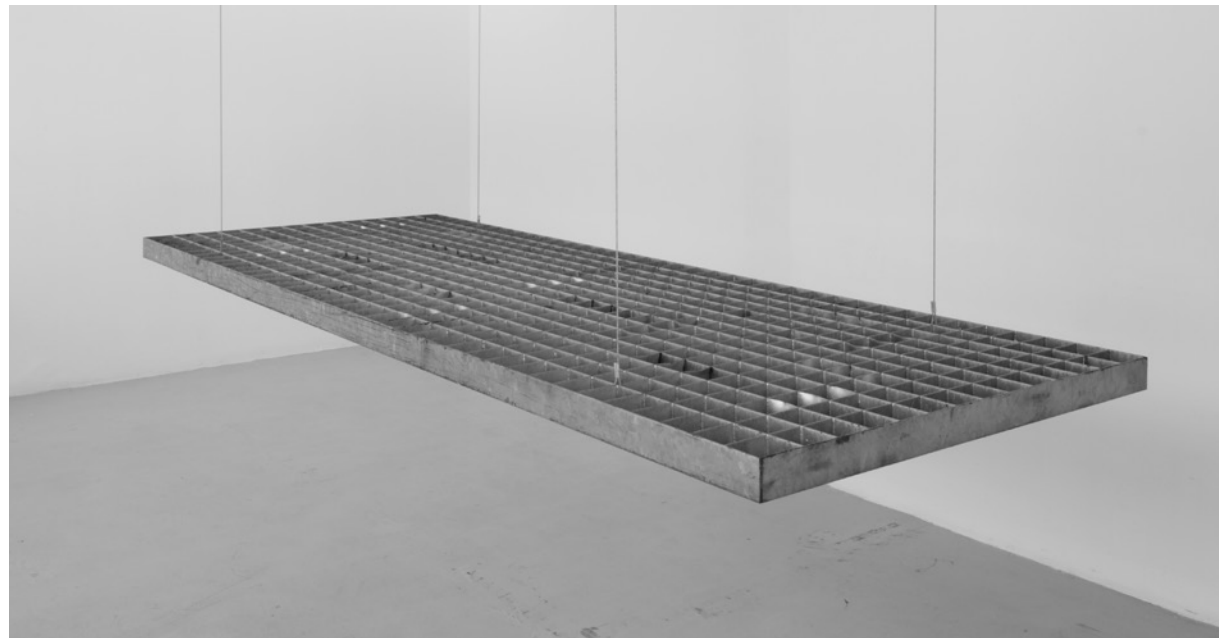
¹⁰ CASTELLS, Manuel, 1983, p.4, cited by SOJA, Edward, “The Spatiality of Social Life”, p.115 in GREGORY, Derek & John Urry (eds.) *Social Relations and Spatial Structures*, Macmillan Press Ltd, London, 1985.

¹¹ DIKEÇ, Mustafa, *Space as a mode of political thinking*, Geoforum, Elsevier, 2012, p. 675.

¹² VILLÇA, Flávio. *Reflexões Sobre as Cidades Brasileiras*, Studio Nobel, 2012, p. 44.

¹³ CALDEIRA, Teresa. *City of Walls. Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*, University of California Press, 2001, p.3, 4.

¹⁴ RANCIERE, Jacques. *Aisthesis, Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Verso, 2001



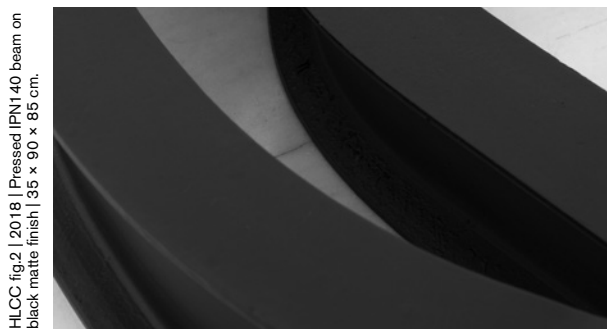
Implicit Movement | 2019 | Metal grid suspended horizontally | 7 x 100 x 265 cm.



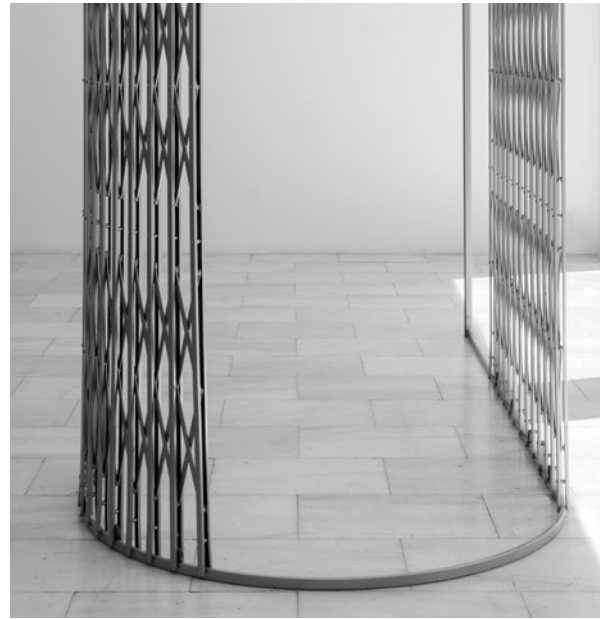
Relative Blockade - Curve Fraction 2 | 2019 | Construction with scissor gate | 270 x 200 x 100 cm.



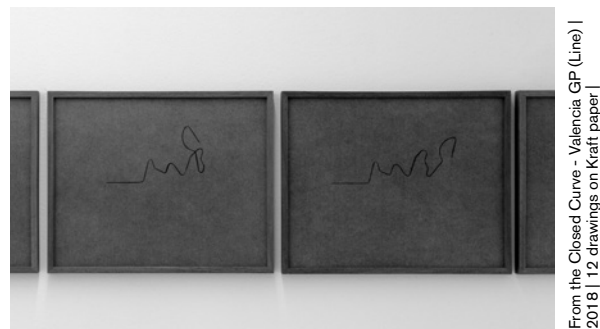
HLCC fig.3 | 2018 | Pressed IPN140 beam on black matte finish | 25 x 100 x 85 cm.



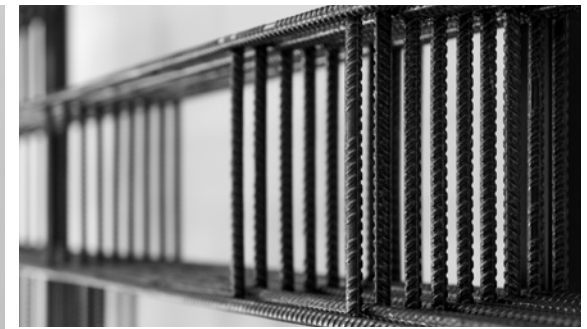
HLCC fig.2 | 2018 | Pressed IPN140 beam on black matte finish | 35 x 90 x 85 cm.



Relative Blockade - Curve Fraction 2 | 2019 | Construction with scissor gate | 270 x 200 x 100 cm.



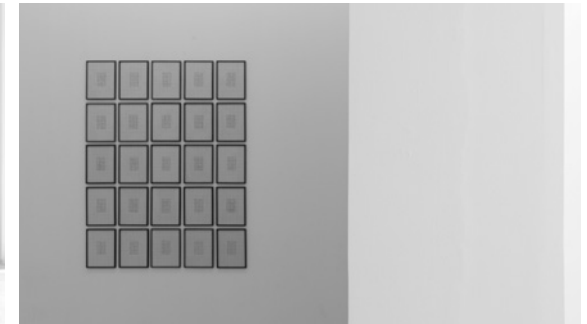
From the Closed Curve - Valencia GP (Line) | 2018 | 12 drawings on Kraft paper | 25 x 20 cm.



Deconstruction on Wall | 2019 | Accumulation of intervened mesh | 194 x 180 x 30 cm.



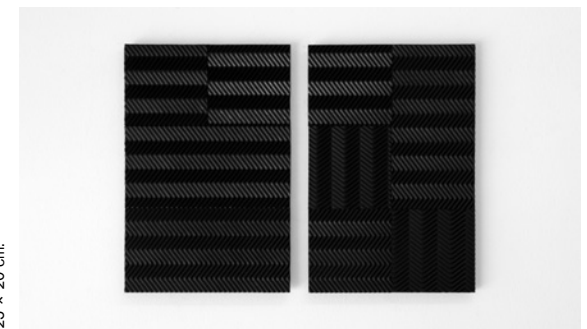
Relative Blockade - Fixed Fraction | 2019 | Construction with scissor gate | 190 x 130 x 4 cm.



Coercion Exercises | 2014 | 25 Drawings on graph paper | 25 x 19 cm.



HLCC fig.1 | 2018 | Pressed IPN140 beam on black matte finish | 45 x 165 x 85 cm.



Reverse Pavement - Composition | 2018 | Rubber on paperboard | 30 x 20 x 2 cm.



Open Curve | 2019 | Curved and sandblasted iron sheet | 100 x 200 cm (variable).

Reference Image | Café Samt und Seide, Berlin 1927.



Reference Image | Minhocão (Misery), São Paulo 2018.



Reference Image | Kinetic, Madrid 2018.



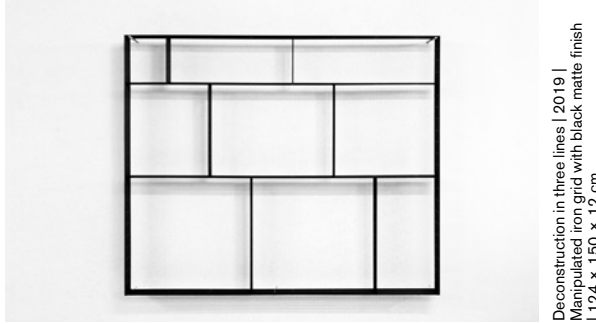
Reference Image | Sequence, Madrid 2018.



Reference Image | Tijolinho (bricks gate), São Paulo 2018.



Relative Blockage | 2018 | "Tijolinho" shutter hanging over rotary structure | 500 x 500 x 2 cm. Itinerarios XXIV, Centro Botín, Archivo Fundación Botín. Copyright Vicente Paredes.



Deconstruction in three lines | 2019 | Manipulated iron grid with black matte finish | 124 x 150 x 12 cm.



Deconstruction in three lines fig.2 | 2019 | Manipulated iron grid with black matte finish | 124 x 150 x 12 cm.



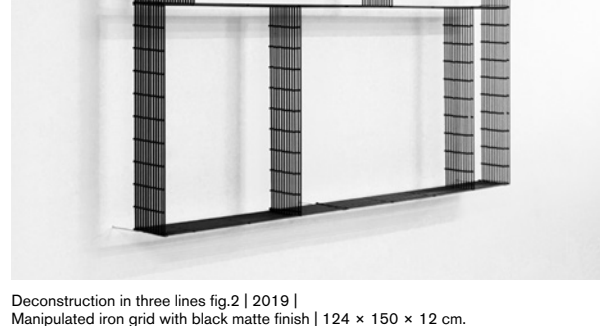
Deconstruction in four lines (vertical) | 2019 | Manipulated iron grid with nickel finish | 49 x 35 x 9 cm.



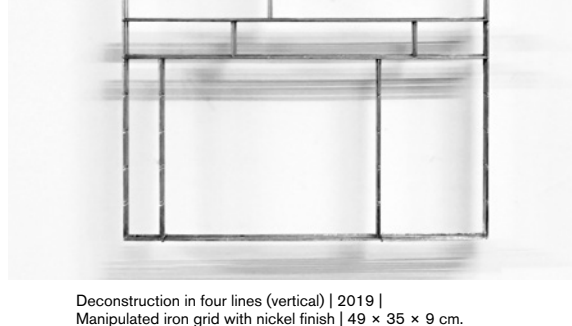
Blockage fig.2 | 2018 | Manipulated "Tijolinho" shutter structure | 78 x 138 x 20 cm.



M506 | 2015 | Sinister guardrail | 30 x 1200 x 60 cm.



Deconstruction in three lines fig.2 | 2019 | Manipulated iron grid with black matte finish | 124 x 150 x 12 cm.



Deconstruction in four lines (vertical) | 2019 | Manipulated iron grid with nickel finish | 49 x 35 x 9 cm.

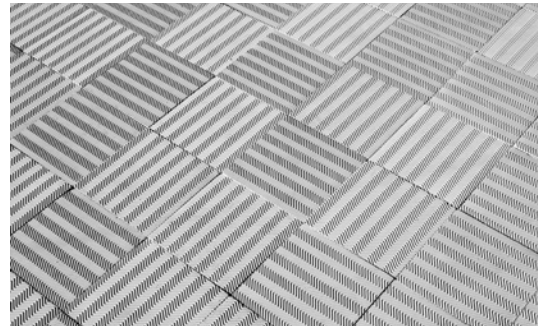


Mirage fig.1 | 2016 | Sinister traffic signal polished and chromed | 70 x 50 x 10 cm.

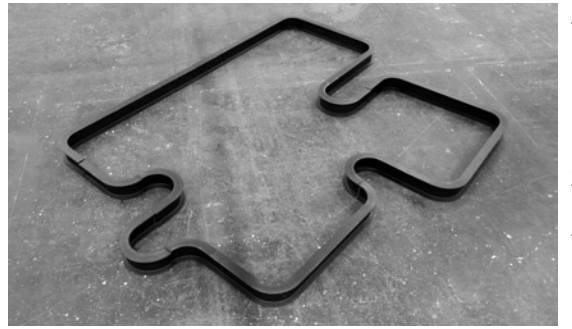
Endless | 2014 | Manipulated handrails installation | Variable composition and dimensions.



Reverse Pavement | 2017 | Tiles with sneaker sole pattern | Variable composition and dimensions (photo: Jose Jurado).



Practice XXI | 2015 | Curved IPN100 beam | 200 x 220 cm.



CMYK no info | 2011 | Yellow billboard | 300 x 800 cm.



II EDICIÓN DE *PRIMERA FASE*
PROGRAMA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
COMUNIDAD DE MADRID-DKV

Sala Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

FECHAS
DATES

Del 30 de mayo al 21 de julio de 2019
May 30 - July 21, 2019

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid y de DKV Salud.
This exhibition is a project by the Directorate-General for Cultural Promotion, belonging to the Ministry for Culture, Tourism and Sports of the Regional Government of Madrid and of DKV Salud.

COMUNIDAD DE MADRID
COMMUNITY OF MADRID

PROGRAMA DKV ARTERIA
PROGRAMME DKV ARTERIA

PRESIDENTE
PRESIDENT

Pedro Rollán Ojeda

PRESIDENTE
PRESIDENT

Javier Vega de Seoane

CONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTES
REGIONAL MINISTER FOR
CULTURE, TOURISM AND SPORTS
Jaime M. de los Santos González

CONSEJERO DELEGADO
CHIEF EXECUTIVE OFFICER
Josep Santacreu

VICECONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTES
REGIONAL DEPUTY MINISTER FOR
CULTURE, TOURISM AND SPORTS
Álvaro Ballarín Varcárcel

DIRECTOR DE COMUNICACIÓN, NEGOCIO
RESPONSABLE Y PROGRAMA DKV ARTERIA
DIRECTOR OF COMMUNICATION, RESPONSIBLE
BUSINESS AND DKV ARTERIA PROGRAMME
Miguel García Lamigueiro

DIRECTORA GENERAL DE
PROMOCIÓN CULTURAL
GENERAL DIRECTOR FOR
CULTURAL PROMOTION
María Pardo Álvarez

ASESORA DKV ARTERIA Y
COMISARIA DE EXPOSICIONES
DKV ARTERIA ADVISOR AND
EXHIBITION CURATOR
Alicia Ventura Bordes

SUBDIRECTOR GENERAL
DE BELLAS ARTES
DEPUTY GENERAL DIRECTOR
FORM FINE ARTS
Antonio J. Sánchez Luengo

COMITÉ ASESOR COLECCIÓN DKV
DKV COLLECTION ADVISORY COMMITTEE
Alicia Ventura Bordes
Juan Bautista Peiró

ASESOR DE ARTE
ART CONSULTANT
Javier Martín-Jiménez



EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIA
CURATOR
Johanna Caplliure

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES
HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS
Almudena Hernández
de la Torre Chicote

COORDINACIÓN. SALA DE ARTE JOVEN
COORDINATION. SALA DE ARTE JOVEN
Marina Rodríguez
Nieves Paniagua Ramos

COMUNICACIÓN
COMMUNICATION
María Jesús Cabrera Bravo

PROGRAMAS PÚBLICOS
PUBLIC PROGRAMMES
Macu Ledesma Cid

MONTAJE
MOUNTING
Artec S. L.

ILUMINACIÓN
LIGHTNING
Intervento

TRANSPORTE
TRANSPORT
Dobelart

SEGURO
INSURANCE
Aon Arte

CATÁLOGO
CATALOGUE

EDICIÓN DE
PUBLISHED BY
Comunidad de Madrid
Caniche Editorial, S. L.

TEXTOS
TEXTS
Johanna Caplliure
Sonia Fernández Pan
Bruno Alves de Almeida

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Naranjo-Etxeberria

EDICIÓN DE TEXTOS
TEXT EDITING
Caniche Editorial

TRADUCCIÓN
TRANSLATION
George Hutton

FOTOGRAFÍAS DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION PHOTOGRAPHS
Roberto Ruiz

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
PREPRINT AND PRINTING
Agpograf y 200BIS

AGRADECIMIENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Nuestro más sincero agradecimiento a todas las personas, instituciones y colecciones implicadas en este proyecto. A Estefanía Sánchez y familia Munárriz-Gimeno.
Our most sincere gratitude to all of the people, institutions and collections involved in this project. To Estefanía Sánchez and the Munárriz-Gimeno family.

JURADO
JURY

María Pardo Álvarez, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín-Jiménez, Alicia Ventura, Juan Bautista Peiró, José Luis Pérez Pont y Johanna Caplliure.

© DE ESTA EDICIÓN
© OF THIS EDITION
Comunidad de Madrid
y Caniche Editorial
Community of Madrid
and Caniche Editorial

© DE LOS TEXTOS
© OF THE TEXTS
Sus autores
Their authors

© DE LA
TRADUCCIÓN
© OF THE
TRANSLATION
Su traductor
The translator

© DE LAS IMÁGENES
© OF THE IMAGES
Sus autores
Their creators

