

Cold Fever
David Escalona

Künstlerhaus Bethanien, 2018

Dispatches
between David Escalona
& Daniel Lesmes

Envíos entre
David Escalona &
Daniel Lesmes

Daniel Lesmes

August 4th I recognize those crystals, now turning into snow, where you buried your hands into «Things Lost.» I see you have gathered all your materials now; however, when I asked about this, your new work, you merely sent me some images with hardly a word, almost as a riddle. The first two depict Bethanien Hospital long time ago. The third is exactly the one that came to my mind when you invited me for a walk in the snow: it's of Robert Walser, author of *The Walk*, collapsed on the floor after his final one. As to the others... They bring you to mind so intensely! – *Crocus chrysanthus*, snow saffron flowers, growing where least expected. Looking at these images, I wonder at once what sort of constellations you are coming up with and why you are sending them to me to talk about the spider-hand, the frost shirt or the fascinating clusters of ampoules on a dissection table. I assume the name of that old hospital, which from a certain point in time has sheltered artists, has not escaped you. The reference to the town of Bethany evokes that most radical of cures: the one that brought Lazarus back from the dead. It is as if old Walser had become a snow saffron before your very eyes; I think I will accept your invitation. A walk with you is always a pleasure.

David Escalona

August 6th I chose to send you some pictures of those things that marked the beginning of my project in Berlin, as I do not work with concepts *strictu sensu* but with images. If I worked with the former, I would just «confine myself to addressing them,» as Joseph Beuys famously stated in one of his interviews. I do not intend to discover and impose new truths, but to create fictions and to suggest participation in them while they last. It was Plato himself who warned: artists are liars precisely because they participate in all that *does not exist*. For me a work of art is rather an artefact with the ability of conveying extremely

Daniel Lesmes

4 de agosto Reconozco esos cristales que ahora se vuelven de nieve, donde ya hundiste las manos en «Lo perdido». Veo que ahora reúnes todos tus materiales; sin embargo, cuando te he preguntado por este nuevo trabajo no has hecho más que me enviarme algunas imágenes sin apenas mediar palabra, un poco como si fuera un acertijo. Las dos primeras me muestran cómo fue el hospital Bethanien. La tercera es precisamente la que se me vino a la mente cuando me invitaste a pasear por la nieve: se trata de Robert Walser, el autor de *El paseo*, desplomado tras el último que dio. En cuanto a las otras –¡son tan tuyas!–, *Crocus chrysanthus*, azafranes de nieve crecidos donde uno menos se lo espera. Al ver esas fotografías de un golpe me pregunto qué tipo de constelación te propones y por qué me las envías precisamente para hablar de la araña-mano, de la camisa de escarcha o de esos fascinantes conjuntos de ampollas de vidrio sobre la mesa de disección. Supongo que no te habrá pasado inadvertido el nombre de ese antiguo hospital que en cierto momento también comenzó a acoger a los artistas. La referencia a la ciudad de Betania evoca la cura más radical, la que devuelve a Lázaro de entre los muertos. Como si el viejo Walser se hubiese vuelto azafrán de nieve ante tus ojos, me parece que aceptaré la invitación que me ofreces. Siempre es un gusto pasear contigo.

David Escalona

6 de agosto Preferí enviarte algunas fotografías de las cosas que fueron el inicio de mi proyecto en Berlín porque no trato con conceptos propiamente dichos, sino con imágenes. Si tratara con conceptos «me limitaría a exponerlos», como dijo J. Beuys en una de sus entrevistas. No intento descubrir e imponer verdades, sino crear ficciones y sugerir la participación en ellas mientras duren. Ya lo advirtió Platón, el artista es un mentiroso, pues participa de todo lo que, precisamente, *no es*. Para mí las obras de arte son más bien artefactos que comunican

complex realities to the audience, of shaking each one of our certainties, and of inviting us to contemplation. Artists think by doing, be it painting, sculpting, drawing, putting on a performance... Very often, however, there is no need to «do» anything in order to express something, it's enough just by stopping, by breathing, by making a gesture, like pointing at something far away in the distance. That *doing* generates unforeseen ideas and affective responses – and, vice versa, that unforeseen ideas and affective responses generate *doing* – responses of such complexity that they are impossible to convey with words. Furthermore, due to the logocentrism embedded in our culture, that which cannot be conceptualized is often underestimated and, therefore, relegated to the world of fiction or non-existence (the world of non-being). Ultimately, I do not believe much in words, because when it comes to «beliefs»...

It all started with a stream of purely physical or affective imprints. For days, I strolled around the impressive building of the old Bethanien Hospital. I was struck by the soft crackle of snow under my steps, the cawing of crows flying around. A gentleman (who noticed me) could not understand my enthusiasm for the snow-covered landscape, such a common sight in a Berlin winter. Of course, when something settles into a routine, we suddenly lose interest in it, as if it has become invisible before our very eyes. Snow is not that common for me, though. And there I was, surrounded by it. Maybe the most important thing was feeling the cold, like needles piercing my stiff and blue fingers. Suddenly, I evoked Robert Walser's body, his corpse sunk in the snow far away and which we failed to recognize. The trail of footsteps he left behind came to my mind, as if he were a wounded animal, before collapsing near the mental institution where he spent his last years. How did he fall? When did he stop breathing? The body of this lonesome writer, who used to take long walks and could interpret the world through the little things that came across his way and that usually go unnoticed, was found in the snow.

al espectador realidades sumamente complejas, sacuden nuestras certezas y nos invitan a la reflexión. El artista piensa haciendo (modelando, dibujando, pintando, realizando una *performance*). Aunque muchas veces no sea necesario «hacer» para decir, tan sólo pararse, respirar o realizar un gesto como señalar algo a lo lejos. Durante este *hacer* se generan ideas imprevisibles y afectos –y viceversa– de tal complejidad que es imposible expresarlas con palabras. Además, debido al logocentrismo de nuestra cultura, lo que no puede ser conceptualizado suele subestimarse, siendo relegado al ámbito de la ficción o al de la inexistencia (el no-ser). En definitiva, no creo mucho en las palabras... Aunque esto de «creer»...

Todo comenzó con una serie de impresiones puramente corporales o afectivas. Paseé durante días alrededor del imponente edificio del antiguo hospital Bethanien. El suave crepitar de la nieve bajo mis pies y el graznido de los cuervos que revoloteaban alrededor llamaron mi atención. Un señor me miraba sin comprender mi entusiasmo por aquel paisaje nevado, algo tan común en el invierno berlinés. Sin duda, cuando algo se convierte en costumbre perdemos el interés por ello, como si se tornara invisible ante nuestros ojos. La nieve no es para mí algo habitual, y allí estaba yo, rodeado de nieve. Quizá lo más importante fue la sensación de frío que, como agujas, parecía clavarseme en la punta de los dedos, rígidos y azulados. Entonces recordé el cuerpo de Robert Walser, su cadáver hundido en la nieve a lo lejos y que no llegamos a reconocer. Me vino a la cabeza el rastro de huellas que dejó como un animal herido antes de caer desplomado en los alrededores de la clínica psiquiátrica en la que estuvo ingresado los últimos años de su vida. ¿Cómo fue la caída?, ¿cuándo dejó de respirar? Robert Walser era un escritor solitario que acostumbraba a dar largos paseos y sabía leer el mundo por medio de cosas que encontraba en su camino y que suelen pasar desapercibidas. Su cuerpo lo encontraron en la nieve.

Pasear puede ser un arte, una forma quizá más dinámica de pensar, de estar en el mundo. El cuerpo rígido y helado de aquel poeta fue hallado

Strolling can be an art. It is maybe the most dynamic form of thinking, of being in the world. Without warning, that poet's stiff and frozen body was found in a sort of no man's land, like those snow flowers that unpredictably spring up anywhere. I thought of all the people who were ever admitted to Bethanien Hospital, all the patients that died unnamed inside its walls... Like corpses abandoned to the inclemency of the crows, the wind, the snow.

Quote Rilke:

People die the small death here... Now there are 559 beds to die in. It's natural mass production. With such a high number as that, a single death does not get much attention; however, that is not what matters. Quantity is what matters. Who today still cares whether or not a death has been well put together? Nobody. Even the rich who, after all, can afford to attend to the details of dying are starting to grow slipshod and apathetic; the desire to have a death all of one's own is becoming less and less frequent. Only a while now and it will become as rare as a life of one's own.¹

DL

August 16th No one dies pricked by the thorn of a rose anymore, as it is so often said of Rilke. Undoubtedly, he wrote the book you quote with a deep fear in that ultimate depersonalization of death. But what really strikes me is the melancholy with which he clung to the most minute memories, as if the loss of all common experiences, which are also the most subtle, was a requisite to the «big death» as well – deaths like the distinctly aristocratic demise of Malte Laurid Brigge's grandfather.

Perhaps we still drag along Rilke's own fear, even if, as Rilke said, our grandparents never had any familiarity with the things he felt fading away. We tend to believe that there was a time when a house, a jacket or even an apple – objects

en tierra de nadie, como aquellas flores de nieve que nacen imprevisiblemente en cualquier parte. De repente pensé en el número de personas que estuvieron ingresadas en el hospital Bethanien, en la cantidad de pacientes anónimos que murieron entre sus paredes... Como cadáveres abandonados a la intemperie de los cuervos, el viento, la nieve.

Como escribió Rilke:

En los hospitales está la muerte pequeña... ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas. En serie (*Fabriksmässig*), naturalmente. Es evidente que, a causa de una producción tan intensa, cada muerte particular no queda tan bien acabada, pero esto importa poco. El número es lo que cuenta. ¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie. Hasta los ricos que podrían sin embargo permitirse ese lujo, comienzan a hacerse descuidados e indiferentes; el deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como tener una vida personal.¹

DL

16 de agosto Nadie muere ya del pinchazo de una espina de rosa, como siempre se recuerda a propósito de Rilke. Sin duda, Rilke escribió el libro que acabas de mencionar con un profundo temor por esa última depersonalización en la muerte. Pero lo que más me llama la atención es cómo se aferraba con la misma nostalgia a los recuerdos mínimos, como si a la «gran muerte» –la muerte ciertamente aristocrática del abuelo de Malte Laurids Brigge– le correspondiera también la pérdida de las experiencias más comunes, que son siempre las más sutiles.

Tal vez también nosotros arrastremos aún el mismo temor, aunque ya ni siquiera nuestros abuelos hayan tenido, como en su caso, la familiaridad con las cosas que él sentía perderse. Tendemos a pensar, sin embargo, que hubo un tiempo en que









all mentioned by him – were «endlessly more, endlessly more intimate» («*unendlich mehr, unendlich vertraulicher*»)². In this sense, the management of death, by which Rilke was so unsettled, is also the perfect epitome of the total disappearance of any *intimacy* we might have with the living. Undoubtedly, that is why in his *Duiner Elegien* he said, «the affirmation of life and death is shown as something unique» («*Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines*»).

However, David, I find the fact of your bringing up Rilke interesting inasmuch as he himself defined the poet's task as an endeavor to translate all that disappears within its own invisible essence, as something like «reviving» it within ourselves. I have always thought, and this may be a completely personal point of view, that Rilke spoke of the kind of vibration through which the poetic (by which I mean not just that which is commonly understood by «poetry») recreates and, to certain extent, rearticulates that intimate relationship with things, with ourselves, and ultimately with the living. I use the word «vibration» because I don't think the whole process is as simple as just making things visible again. On the contrary, everything indicates that Rilke, in his own dialectics, was talking about redirecting them back to invisibility by other means. «We are,» he said, «the bees of the invisible. We wildly gather the honey of the visible to store it in the great golden hive of the Invisible» («*Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*»).

I confess I have always perceived that element in your work, most notably in installations like the ones you did for your series *Donde mueren los pájaros* (*Where Birds Die*). I am not at all surprised that you have worked extensively with a poet like Chantal Maillard, being as she is so keen on that kind of thought not displayed as concepts, as you very aptly put it. Of course, it isn't about concepts! As a matter of fact, that very loss of experience described by Rilke, and precisely located by Walter Benjamin in the rise of capitalism, always comes with an oppressive richness of ideas («*der*

una casa, una chaqueta o incluso una manzana –esas cosas que él menciona– «eran infinitamente más, infinitamente más íntimas» («*unendlich mehr, unendlich vertraulicher*»)². En este aspecto, la administración de la muerte que tanto inquietaba a Rilke también era el epítome de una desaparición completa de la *intimidad* que podamos mantener con lo vivo. Sin duda por eso decía, en sus *Duineser Elegien*, que «la afirmación de la vida y de la muerte se muestran como algo único» («*Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den Elegien*»).

Pero, David, el hecho de recuerdes aquí a Rilke me parece tanto más interesante cuanto que él cifraba precisamente el trabajo del poeta como un intento de traducir lo que desaparece desde su propia esencia invisible, algo así como la tarea de «resucitarlo» en nosotros. A mí –aunque quizás sea éste un punto de vista muy personal– siempre me ha parecido que Rilke hablaba de esa suerte de vibración con la cual lo poético –y no sólo lo que se suele entender por «poesía»– rememora y en cierto modo rearticula esa intimidad con las cosas, con nosotros mismos, con lo vivo en definitiva. Digo «vibración» porque no creo que sea algo tan simple como el mero hecho de volver a hacer visibles las cosas, sino, por el contrario, todo indica que, en su particular dialéctica, Rilke hablaba de reconducirlas a su invisibilidad de otra manera. «Somos», decía Rilke, «las abejas de lo invisible: *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*» («Con locura libamos la miel de lo visible, para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible»).

Te confieso que siempre he percibido algo así en tus obras, y muy especialmente en instalaciones como las que hiciste para la serie *Donde mueren los pájaros*. En absoluto me extraña que hayas trabajado tanto con una poeta como Chantal Maillard, tan atenta a esta suerte de pensamiento que no se despliega en conceptos, como bien dices. ¡Por supuesto que no se trata de conceptos! De hecho, esa misma pérdida de la experiencia que Rilke describe, la que también Walter Benjamin localizó perfectamente en el auge del capitalismo, viene de todo punto acompañada de una sofocante

beklemmende Ideenreichtum)³. On the contrary, the vibration I talk about does not have causal foundations that instrumental reasoning can access.

In this regard, there is a passage in *Die Aufzeichnungen* that I cannot help but evoke. Just when Malte remembers how his mother used to show him her collection of lace, kept and preserved in a wooden cylinder. She would unfold the pieces before Malte's eyes, who would lose himself in the filigree of her bewildering pieces of point d'Alençon, the splendid pattern's blossoms dousing him in their stupendous pollen. Then came the Valenciennes, with their frost, and he would «thrust himself into the snow-covered fronds of Binche, arriving at places never trodden before.» At that point, cold would surround them and when they reached the finest bobbin lace, his mother would say: «now crystals of ice jump into our eyes,» and it was true, says Rilke, «for it was really hot inside us.»

That is the way I feel when confronted with your new works. With their snow, their frost, their ice, I feel suddenly transported somewhere else, I can't exactly tell you where. You talk to me of your fascination with that distinctive sound snow makes when crackling under your steps; you talk to me of your wanderings around Bethanien Hospital. Yes, cold also pierces everything you have shown me; however, a Malte before his mother's lace, they remind me of the warmth within us. Maybe that was what you were looking for «under the bed,» precisely one of those hospital beds you sometimes show.

DE

August 18th Being wounded by rose thorns may be very romantic, but nowadays there seems to be no time left for «romanticism.» Nor is there time to stop and count the thorns on a rose, which reminds me of Gina Pane's action when, one by one, she drove every thorn from a bouquet of

riqueza de ideas («*der beklemmende Ideenreichtum*»)³. Por el contrario, la vibración de la que hablo no tiene ningún fundamento causal al que pueda acceder, digamos, una razón instrumental.

A este respecto hay un pasaje en *Die Aufzeichnungen* que no puedo dejar de evocar. Justo ahí cuando Malte recuerda cómo su madre les mostraba los preciosos encajes que tenía bien guardados y recogidos todos ellos en un cilindro de madera. Ella iba desenrollándolo ante los ojos de Malte, que se dejaba ir con aquellas filigranas de punto de Alençon que tanto lo turbaban con todo su polen extendido. En seguida llegaban los encajes de Valenciennes y con ellos la escarcha, y así «se lanzaba a través de las frondas cubiertas de nieve de los de Binche, y llegaba a lugares en los que aún no había andado nadie». Entonces el frío les estrechaba y, al llegar al finísimo encaje de bolillos, su madre le decía: «ahora nos vienen cristales de hielo a los ojos», y era cierto, explica Rilke, «pues dentro de nosotros hacía mucho calor».

Una sensación parecida es la que tengo al ver tus últimas obras, pues con su escarcha, su nieve, su hielo, todas ellas me llevan como de un golpe a otra parte, sin que sepa yo decir con certeza a dónde. Me hablas de tu fascinación con ese sonido tan característico que hace la nieve al pisarla; me hablas de tu paseo alrededor del hospital Bethanien. También el frío atraviesa las cosas que me muestras, aunque, como le ocurría a Malte al ver aquellos encajes, a mí me recuerdan el calor que hay en nosotros. Acaso es eso lo que también buscabas «bajo la cama», precisamente una de esas camas de hospital como las que a veces nos muestras.

DE

18 de agosto Que las espinas de una rosa sean capaces de herirnos de muerte puede ser algo muy romántico. Y hoy en día no parece haber tiempo para «romanticismos». Tampoco para pararse y contar las espinas de una rosa, lo que me recuerda a la acción que realizó Gina Pane cuando se clavó una

roses into her flesh. A performance, *Sentimental Action*, in which pain happened within a pre-established frame, where pain itself seemed decontextualized. Besides, it is also my belief that nowadays we would feel ashamed of dying from a flower that has for centuries been a recurring example of beauty. Just remember the rose that needed constant care from the *petit prince* and considered itself unique in the universe.

On the other hand, death is indeed present in my work. Yes, Rilke had already foreseen the depersonalization of the act of «dying,» more than of death itself. Death is the otherness which, although not representable, forces us to think; the unattainable shadow that negates us, as Deleuze wrote about Blanchot in *The Logic of Sense*. And it is precisely this very «non-representation» that I try to show with the black circles in the drawings of my series *Vendados (Bound)* and in the installation that I have designed here at Künstlerhaus Bethanien. These unsettling holes that seem to pierce the here and now are black mirrors reflecting the environment of the spectator, unable to penetrate it. That is to say, they are like that «depthless surface,» an expression used by Deleuze to speak about the very *event* that evades us, as if confirming another dimension which, free from the constraints of chronological time, is closer to an unearthly time related to the Nietzschean concept of becoming. And there is no other event as important as one's own death, so impersonal.

It is true: death has been trivialized and turned into merchandise or show. Rituals have changed. It is unnatural to die in a hospital, bereft of personal belongings, surrounded by strangers who you depend on. The patient is often reduced to diagnosis, to medical history, their body inseparable from a net of observations, measurements, chemical reactions or institutional connections, as experienced by Jean-Luc Nancy after his heart transplant post-op period. Altered by the effects of medication, he felt he had become an intruder within himself, a sci-fi android in which the limits between technology and his

a una las espinas de un ramo de rosas, *performance* –«Acción sentimental»– en la que lo doloroso estaba dentro de un marco preestablecido y el propio dolor parecía descontextualizado. Además, creo que nos avergonzaría morir a causa de una flor que durante siglos ha sido un ejemplo recurrente de belleza. Basta con recordar aquella otra rosa que requería constantemente la atención y los cuidados del Petit Prince, y que creía ser única en el universo.

Por otro lado, el tema de la muerte está presente en mi trabajo. Sí, Rilke vaticinó la despersonalización del acto «morir», más que de la muerte en sí. La muerte es esa otredad que, a pesar de ser irrepresentable, nos fuerza a pensar; es esa sombra inatrapable que nos niega, como escribía Deleuze a colación de Blanchot en *Lógica del sentido*. Precisamente es esta «irrepresentabilidad» lo que intento mostrar con esos círculos negros que se aprecian tanto en mis dibujos de la serie *Vendados* como en la instalación que realizo aquí, en Künstlerhaus Bethanien. Estos inquietantes agujeros que parecen abrirse en el aquí-ahora son espejos negros que reflejan el entorno del espectador, el cual parece no poder penetrarlo. Es decir, son como esa «superficie sin espesor» con la que Deleuze se refiere al propio *acontecimiento* que nos esquivo como si conformara otra dimensión que, liberada del tiempo cronológico, tiene más que ver con un tiempo intempestivo que se relaciona con el devenir nietzscheano. Y no hay mayor acontecimiento que la propia muerte, tan impersonal.

Es cierto que la muerte se ha banalizado y convertido en mercancía o en espectáculo. Los rituales han cambiado. Morir en un hospital despojado de tus objetos personales, rodeado de gente desconocida de la que dependes es una experiencia extraña. El paciente suele reducirse a diagnóstico, a cuadro clínico, su cuerpo es indisociable de una red de observaciones, medidas, reacciones químicas o conexiones institucionales, tal como Jean-Luc Nancy experimentó durante el postoperatorio de su trasplante de corazón. *Alterado* por los efectos de la medicación, Nancy sentía que se estaba convirtiendo en un intruso de sí mismo, en un androide de ciencia ficción en el que los











own body had been blurred due to the many prostheses on which he depended for survival. That is why he wrote:

I am the disease and the medicine, I am the cancer cells and the transplanted organ, I am the immunosuppressive agents and the palliative care, I am the steel thread hooks that hold my sternum together and I am that injection site permanently sawn under my clavicle...⁴

You are right, Daniel, nowadays we witness an «erosion of intimacy,» as pointed out by Günter Anders. It seems like we no longer have a right to intimacy, usually misunderstood as privacy, as the privatization of objects, spaces and relationships in the late-capitalistic era in which we live, where everything is eventually reduced to merchandise, to purchase-sale relationships, to fake desires. The intimacy referred to by Rilke is closer to a different attitude than the habitual one, a predisposition that, as you very aptly point out, has nothing to do with instrumental or discursive reasoning but rather with intuition, with a more sensitive reasoning, creatively organized. But I believe intimacy perhaps has more to do, in the words of Chantal Maillard, with a «bias in perception, a reality-piercing obliquity,»⁵ with the pleasure or vibration that we experience when contemplating the world and displaying something universal in and of the particular, and not the other way round. That is quintessential of the poet, not of the scientist or the philosopher. Undoubtedly, reason has its own limits and, as pointed out by many authors, it must be made more flexible, more «sensitive» to what happens. And what cannot be tackled with reasoning might be tackled through aesthetics. I am not talking about that selfless (unending) pleasure in which Kant located the contemplation of a piece of art, or the sublime experience that takes place when the subject is overwhelmed, when the free play of imagination and reason is thwarted.

How bizarre that you should mention bees even before seeing my last piece. It is an aseptic bathroom cabinet with mirrors, inside of which

límites entre la técnica y su propio cuerpo parecían difuminarse debido a la cantidad de prótesis de las que dependía para sobrevivir. Por eso escribe:

Soy la enfermedad y la medicina, soy las células cancerosas y el órgano trasplantado, soy los agentes inmunodepresores y los paliativos, soy los ganchos de hilo de acero que me sostienen el esternón y soy ese sitio de inyección cosido permanentemente bajo la clavícula...⁴

Tienes razón, Daniel; asistimos a una «erosión de la intimidad», como ya apuntaba Günter Anders: hemos perdido el derecho a la intimidad, que suele confundirse con lo privado, con la privatización de los objetos, los espacios y las relaciones en esta era tardocapitalista en la que todo acaba reducido a mercancía, a relaciones de compra-venta, a deseo impostado. La intimidad a la se que refería Rilke tiene más que ver con una actitud diferente a la acostumbrada, a una predisposición que, como bien apuntas, es diferente de la razón instrumental o discursiva y está más cerca de la intuición, de una razón más sensible que se organiza creativamente. No obstante, para mí la intimidad está más en la línea de ese «sesgo de la percepción, una oblicuidad que atraviesa lo real»⁵ del que habla Chantal Maillard, de ese placer o vibración que experimentamos cuando contemplamos el mundo y desplegamos algo universal en y desde lo particular, y no al contrario. Esto es propio del poeta, no del científico o el filósofo. Sin duda la razón tiene sus límites y es necesario, como muchos autores afirman, hacerla más flexible, más «sensible» a lo que pasa. Lo que no puede ser abordado con el raciocinio, puede ser abordado de forma estética. No hablo aquí del placer desinteresado (sin fin) en el que que Kant situaba la contemplación de las obras de arte ni tampoco de la experiencia sublime que tiene lugar cuando el sujeto es desbordado, cuando se desbarata el libre juego entre la razón y la imaginación según Schopenhauer.

Es muy curioso que hables de abejas sin haber visto aún mi última obra: una aséptica vitrina con espejos en cuyo interior he puesto la escultura de

Previous pages /
páginas anteriores

Sin título («Hole»), 2018
Skermjan, 2018
Honeycomb, 2018
Deshielo, 2018
Side Effects, 2018

I have placed the sculpture of a wild beehive that can be seen from the cabinet's transparent glass door. To me, it is like an organ, a heart, in contrast with the feeling of asepsis and cold. Both honey and wax, as Beuys believed, are warm matter, subject to environmental changes of temperature, subject to the world's becoming. Honey and wax are a sharp contrast to the rigid, geometric, frozen forms of reason. That is why my two fencers look like beekeepers.

You know that, as a child, I spent a long time in hospital. Although I knew that it was forbidden, I used to keep a collection of rocks, bugs, insects and all sorts of little insignificant objects under my bed. By playing I managed to develop differently in an environment as crude and as painful as a hospital. The ludic dimension was, and still is, my medicine. However, when I speak about the ludic dimension I mean the ability of fluttering with the objects, of seeing snow in a piece of lace, of lying down on an operating table and being able to feel the cold of some faraway glacier, when your skin comes in contact with the steel; of being able to hum a tune to the beat of the drip in one's arm... Illness can amplify the awareness of one's own body and environment. In this way, details and subtleties that used to be overlooked are now perceived, such as the wrinkle in a bedsheet, an insect or the thorns of a rose, for which you even feel compassion. The ill can perceive things that normally go unheard, unseen, unfelt; they are capable of thoughts that lead to strange places ... to states of mind, sometimes chemically-induced by drugs, those legalized poisons that cure, affect and even kill us. Wound by wound, such is the cure, the struggle. Maybe this idle form of reflection is the most valuable. Maybe it is a form of rebellion or resistance against the frenzied pace of our society, in which you must either become a frantic producer and consumer, or else be cast away and forgotten, as usually happens to the infirm and the old.

Virginia Woolf, who suffered from constant health problems throughout her life, wrote an interesting reflection on this matter. According to her, there

un panal salvaje que se ve a través de una de las puertas de cristal transparente. Para mí representa a un órgano, un corazón, en contraste con la asepsia y la sensación de frío que emanan de la vitrina. Tanto la miel como la cera, decía Beuys, son materiales henchidos de calidez, sujetos a los cambios de temperatura, al devenir del mundo, materiales que contrastan con las formas rígidas, geométricas o congeladas de la razón. De ahí provienen también las esculturas de los dos esgrimistas-apicultores.

Ya sabes que pasé una larga temporada en un hospital cuando era niño. Y aunque no estaba permitido, escondía bajo la cama una colección de insectos, animales, plantas, minerales y todo tipo de pequeños objetos insignificantes. Mediante el juego conseguí desenvolverme en un entorno tan crudo y doloroso como el de un hospital. Lo lúdico fue –y lo es aún– mi medicina. Cuando hablo de lo lúdico me refiero a esa capacidad de vibrar con las cosas, de ver nieve en un encaje; de estar tendido en el acero helado de la mesa de operaciones de un quirófano y sentir el frío de un glaciar a miles de kilómetros de distancia; de tararear canciones al ritmo del pausado goteo del suero fisiológico... Cuando estás enfermo la conciencia que tienes sobre tu cuerpo y el mundo que te rodea se amplifica. Así, aprecias detalles que antes pasaban desapercibidos, como el pliegue de una sábana, un insecto o las espinas de una rosa, por los que incluso llegas a sentir compasión... Cuando estas enfermo percibes lo que normalmente no oyes, ves o sientes, tus pensamientos te conducen a lugares extraños..., te sobrevienen extraordinarios estados de conciencia a veces provocados por la medicación, esas drogas legales que nos curan y también nos afectan y hasta nos matan. Herida por herida, así es la cura, el combate. Quizá esta forma ociosa de pensamiento sea la más valiosa y entrañe un modo de rebeldía o resistencia al ritmo frenético de nuestra sociedad, en la que si no eres productor y consumidor frenético te ves apartado y olvidado, como les suele ocurrir a los enfermos y a los ancianos.

Virginia Woolf, que tuvo constantes problemas de salud, escribió una interesante reflexión sobre

is no register of the daily tragedies of our bodies: «Big wars fought by our bodies in the solitude of a bedroom, with our minds enslaved by them, against the onslaught of fever or the coming of melancholy are never tended to... Seeing it would require the audacity of the lion tamer, a robust philosophy, a reason firmly rooted in the depths of the earth.»⁶

DL

August 20th There is an image by Woolf for this ignorance of the ailing body that I find very moving. She claims that during bouts of fever «a snow field where even the print of birds' feet is unknown»⁷ can be perceived in each of us. To get to know this field, «Love must be deposed in favor of a temperature of 104»⁸. Maybe that is the reason why we should change the cultural trope of the rose for the snow crocus, when we refer to one of the images you sent me, to its germinal character. Flowers, David, flowers like those «lilacs out of the dead land» described by T. S. Elliot (to whom, and not by mere chance, Woolf dedicated the essay about sickness that you just mentioned) ... of that land where «memory is confused with desire.»

Winter kept us warm, covering Earth in forgetful snow, feeding A little life with dried tubers.⁹

It is only now, as I return to your work – even as I read your descriptions of the pieces that I have not seen yet – that I understand your fascination with the snow around the old Bethanien Hospital. Even the image of Walser's last stroll comes back to me in a different light. Even words take our side when we discover the Scandinavian root *flana* in the *flâneur* that Walser was: to wander (not necessarily around the city) without a definite purpose or plan; to roam and to drift as well, to dream, even, setting one's step loose.¹⁰ The very way that Walser defined the stroll makes me think of that sort of «augmented sensitivity» that you just mentioned: «details and subtleties that used to be overlooked

esto. Según la autora, no existe un registro de esta tragedia cotidiana del cuerpo, «se descuidan las grandes guerras que libra el cuerpo en la soledad de la habitación con la mente esclavizada por él, contra la embestida de la fiebre o la inminencia de la melancolía.... ver esto requiere la audacia de un domador de leones, una filosofía robusta, una razón enraizada en las entrañas de la tierra»⁶.

DL

20 de agosto A propósito de ese desconocimiento del cuerpo enfermo, hay una imagen de Woolf que me parece conmovedora. Ella dice que en los estados febriles se percibe en cada uno de nosotros «un campo nevado en el que se desconocen incluso las huellas de los pájaros» («a snow field where even the print of birds' feet is unknown»⁷). Para poder conocerlas, para poder hablar de ellas, habría incluso que «derrocar el amor a favor de una fiebre de cuarenta grados» («Love must be deposed in favour of a temperature of 104»⁸). Acaso también por ese preciso motivo tengamos que evitar la rémora cultural de la rosa a favor de los azafranes de nieve, por volver a una de esas imágenes que me enviaste, a su carácter germinal. Flores, David, flores como esas «lilas en el campo muerto» («lilacs out of the dead land») que describía T.S. Elliot –a quien no por casualidad remite Woolf el ensayo que acabas de mencionar a propósito de la enfermedad–; ese campo, quiero decir, donde se «confunde memoria y deseo»:

Winter kept us warm, covering Earth in forgetful snow, feeding A little life with dried tubers.⁹

Sólo ahora, al volver sobre tus obras –al leer incluso la descripción que haces de alguna que aún no he visto– entiendo mejor tu fascinación por la nieve que rodeaba el antiguo hospital Bethanien. Incluso la imagen disparada del último paseo de Walser vuelve a mí de otra manera. Las palabras aún se ponen de nuestra parte cuando en el *flâneur* que era Walser se descubre la fría

are now perceived,» you said, «such as the wrinkle in a bedsheet, an insect or the thorns of a rose.»

The world offered itself to Walser in a similar fashion during his walks: «a mosquito, a butterfly, a sparrow...» And thus he explained how the eyes of the wanderer – the eyes of the strolling poet – «must roam and glide everywhere» («*Uneigennützig und unegoistisch muß er seinen sorgsamem Blick überallhin schweifen und herumstreifen lassen*»), and he must be able to fade into the observation and perception of things, to the point of forgetting about himself.¹¹ Maybe that is the oblivion evoked by his body, lying in the snow-covered landscape, the underside of his strolling around objects, of his vibration as a snow saffron flower.

DE

August 21th To «forget oneself» is *conditio sine qua non*, to vibrate, or like I usually say, to resonate, to open oneself up and to be a part of the weave that forms the whole. In order to achieve that, one has to lose the limits of things, of those concepts that limit us; one has to be right on the edge of language, mumbling. One has to wander, to drift, to be lost in and within the wandering; to become mosquito, spider or sting, to become rock, wrinkle, snow crocus, prints in the snow that crackles under one's body, weariness... To slide on the surface of things is just to vibrate, to be «among the things,» as Deleuze used to say. Ancient Japanese monks knew it when they drew bamboo or wrote haikus. This sliding requires lightness, requires stripping off the weight of one's ego or one's self; requires forgetting all kind of preconceived ideas, all the load of repetitions, all of one's personal history, ultimately, all of one's habits, as suggested by Maillard... One has to put a stop to the ticking of the clock, liberate oneself of chronological time, over-fly and over-know; one has to be not right about bird prints in the snow, because it is not about recognizing: as everything is being here and now, nothing is what it is *accustomed* to be. To slide on the surface of things is

raíz del antiguo escandinavo, *flana*: andar sin dirección determinada (y no necesariamente por la ciudad), vagar y también divagar, soñar, incluso, sin ponerle freno a los pasos¹⁰. La propia manera en que Walser hablaba del paseo me hace pensar también en esa suerte de «sensibilidad aumentada» que acabas de evocar: «apreciar detalles que antes pasaban desapercibidos», dices, «como podría ser el pliegue de una sábana, un insecto o las espinas de una rosa». De un modo muy parecido se le ofrecían las cosas a Walser en su paseo: «un mosquito, una mariposa, un gorrión»... Y así explicaba él que la mirada de quien pasea –la mirada del poeta en su paseo– «tiene que vagar y deslizarse por doquier» («*Uneigennützig und unegoistisch muß er seinen sorgsamem Blick überallhin schweifen und herumstreifen lassen*»), y además ha ser capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, hasta olvidarse de sí mismo¹¹. Tal vez ése sea el olvido que finalmente parece evocar su cuerpo tendido, como reverso de su paseo por todas las cosas, de su vibración como azafrán de nieve.

DE

21 de agosto El olvidarse de uno mismo es condición indispensable para vibrar, o como suelo decir, para resonar, para abrirse y participar de esa trama que lo conforma todo. Para ello es necesario perder los límites de las cosas, de los conceptos que acotan, estar al borde del lenguaje balbuciendo. Vagar, divagar, perderse en y con el paseo, devenir mosquito, araña o aguijón, devenir piedra, pliegue, flor de azafrán, pasos en la nieve que crepita con el peso del cuerpo, el cansancio... Saber deslizarse por la superficie de las cosas no es más que vibrar, estar «entre las cosas», en palabras de Deleuze. Los antiguos monjes de Japón lo sabían cuando dibujaban el bambú o escribían un haiku. Este deslizamiento requiere ligereza, despojarse del gran peso del yo o del mí, olvidarse de ideas preconcebidas, del lastre de la repetición, de la historia personal y, en definitiva, del *acostumbrar* –como sugiere Maillard–... Es preciso suspender el «tic-tac» del reloj, liberarse del tiempo cronológico

not a sign of superficiality: inside and outside get con-fused in it, like in a Moebius strip.

Did you know, Daniel, that I wanted to create a hospital bed that looked like a snow-covered landscape? Due to technical difficulties, I chose to crystalize some shirts, a bird and some other objects with salt. The shirts I have created for this exhibition point out the dissolution you mentioned as well as at the emptying of the self that makes space for... Like that shirt I placed on a music stand with its collar covered in a transparent resin that looks like water about to spill over. Meltwater and the warmth that, as you very well sensed, I am always searching for... Water, like the water on the crow that I crystalized to make it look like a bird frozen by winter; a bird on the brink of resurrection, about to start singing once more a melody carried from one of those faraway unknown countries that we visit during a bout of fever. Watch the drop about to fall from its beak, the dripping of saline solution, the frozen tuning fork hanging from a string. Notice the other shirt collar, covered with a glass bell jar on one of the hospital beds, by a heap of pills. Isn't it maybe a metaphor of the patient, isolated from the outside world, just about to dissolve? It could even mean a person in need of protection from the aggressions of the outside world due to their fragility... But let's go back to those two foil-wielding fencers in PPE [Personal Protective Equipment]. Nothing, nobody behind their masks. What are they defending themselves from? Who are they attacking? Curiously enough, the Spanish word for fencing, *esgrima*, comes from the Germanic root *skermjan*, meaning «to repair or to protect.» The sculptures of these uncanny fencers could be a metaphor of mourning,* a state in which one tries to repair something (an emotional or physical wound) after a loss which produces an identity crisis, a state conducive to start looking at the world with a fresh pair of eyes, once we have accepted our own body's frailty, the feebleness of our existence. Those who have discovered that are easy to recognize: they walk at a different pace, maybe more slowly, they often stop and observe

y sobre-saber, sobre-volar, no acertar las huellas de los pájaros en la nieve, porque no se trata de re-conocer: todo está siendo ahora-aquí, nada es lo que *acostumbra a ser*. Este deslizamiento por la superficie no es sinónimo de superficialidad; en él, el adentro y el afuera se con-funden como en una cinta de Moebius.

Daniel, ¿sabes que quería hacer una cama de hospital que pareciera un paisaje nevado? Debido a las dificultades técnicas opté por cristalizar con sales unas camisas, un pájaro y otros objetos. Las camisas que he hecho para esta exposición apuntan a esa disolución de la que hablas, a ese vaciarse de sí para llenarse de... Como la camisa que puse sobre un atril y que tiene el cuello cubierto de resina transparente que parece agua a punto de desbordarse. Agua de deshielo, por ese calor que, como bien intuiste, busco..., esa agua como la del cuervo que cristalicé para dar el aspecto de ave congelada por el duro frío del invierno; pájaro a punto de resucitar y volver a cantar una melodía traída de no se sabe qué lejanos paisajes que visitamos en estados febriles. Fíjate en la gota a punto de caer de su pico, en el goteo del suero fisiológico, en el diapason congelado que está atado al extremo de un cordel. Observa el otro cuello de camisa cubierta por una urna-fanal de cristal sobre una de las camas de hospital, junto al montoncito de pastillas o medicamentos. ¿No es quizá una metáfora de un enfermo aislado del exterior a punto de diluirse? Podría incluso aludir a una persona, que, debido a su fragilidad, necesita protegerse de un exterior que le agrede... Pero volvamos a la pareja de esgrimistas que empuñan un florete y van ataviados con trajes de protección individual. Tras sus máscaras no hay nada ni hay nadie. ¿De qué se defienden? ¿A quién atacan? Curiosamente, el término «esgrima», proviene del verbo germánico *skermjan*, que significa «reparar o proteger». Las esculturas de los dos esgrimistas fantasmagóricos podrían ser una metáfora del duelo, el estado en el que intentamos reparar algo (una herida física o psíquica) tras una pérdida y en el que se produce un conflicto de identidad, un estado propicio para comenzar a ver el mundo con otros ojos, tras aceptar la fragilidad de

seemingly unimportant things. Maybe death is not the most feared thing, but the decrease, the disfigurement of the ego, the fear of being nobody, of turning into a freak, of becoming aware of the otherness that makes us conform.

*Translator's note: in Spanish, the word *duelo* means both *mourning* and *duelling*.

DL

August 24th You surely hit the nail on the head when you speak about metaphors, David. Every metaphor invokes an absence, as in your beekeeper fencers: «nothing, nobody behind their masks.» «They might be a metaphor of mourning,» you said. A duel to the death and the mourning that ensues.* «They might be....» Poetry always has had that advantage over history: it might not have taken place and even so, it would not matter: for us it has indeed taken place. That is why seeing how your work invokes the idea of the hospital, I wonder whether it could be «the hospital of metaphors» at least in the strange hospitality it offers us. As if the aforementioned ludic moment – to see snow in a piece of lace, to feel the cold of a distant glacier in steel – were only possible through metaphor, I suddenly notice that metaphor is indeed what allows such displacement.

In one of your dispatches you said that your job is to «create fictions,» even pointing out the disdain with which fiction is often morally demoted to the level of deception. However, you have very good reasons to claim that *artistic experience* is closely linked to fiction. It is insightful that in Latin the term *fictor* was used to define the baker in charge of kneading the dough and the sculptor who models the clay. I believe you are well aware of this relationship, and in a most intimate way. At least that is what I believe when I recall the exhibit you proposed a number of years ago: «Bread.» This is something to get your teeth into, David; let's say that even the metaphor

nuestro cuerpo, de nuestra existencia. Quienes lo logran se reconocen, pues suelen caminar a otro ritmo –quizá más lento–, y pararse a contemplar lo insignificante. Quizá no sea exactamente la muerte lo que más tememos, sino la disminución o desfiguración de nuestro «yo», el miedo a no ser nadie o a convertirnos en un monstruo, de tomar conciencia de esa otredad que también nos conforma.

DL

24 de agosto Hablas de metáforas, David, y creo que con ello das en el clavo. Todas las metáforas convocan alguna ausencia, como en el caso de los esgrimistas apicultores que describes: «tras sus caretas no hay nada ni hay nadie», dices, «podrían ser una metáfora del duelo». Un duelo a muerte y el duelo que la sigue. «Podrían ser»... Lo poético siempre tuvo esa ventaja sobre la historia: podría no tener lugar, y aunque así fuera, no importa: para nosotros ya lo tiene. Por eso, al ver el modo en que tus obras remiten al hospital, me pregunto si no será ése un «hospital de la metáfora» o al menos de la extraña hospitalidad que nos ofrece. Como si únicamente en ella se hiciera posible ese movimiento lúdico al que antes te referías –ver nieve en un encaje o sentir en el acero el frío de un glaciar lejanísimo–, de inmediato reparo en que es precisamente la metáfora lo que permite ese desplazamiento.

En uno de tus mensajes decías que tu trabajo consiste en «crear ficciones», aunque tampoco dejabas de señalar el desdén con que se suele reducir moralmente la ficción al grado de engaño. En cualquier caso, tienes buenas razones para afirmar que la *experiencia artística* está ligada a la ficción. Resulta muy esclarecedor, por ejemplo, el uso que en latín se le daba al término *fictor* para aludir al panadero que amasa la harina, y también al escultor que moldea sus materiales. Creo que tú conoces bien esta relación, incluso de manera íntima, al menos eso me parece al recordar la exposición que propusiste hace ya bastantes años:

is served: the fact that a metaphor is false – for example, the fact that a tree does not «give» fruit, because when we use those words, we are already speaking metaphorically – this is not what matters. If we use metaphors so often it is not to deceive. On the contrary, we use them to point out a reality that descriptive language is unable to express. Metaphors have an artistic hardcore we all have access to. This hardcore exists from the very moment a metaphor not only «reflects» any given reality, but opens it up the way fiction does: it expresses only through pretence, only in a figurative sense, only by creating a figure. Therein lies its extraordinary fertility, David.

Nevertheless, metaphors also imply a sort of sacrifice on the very solidity of things, and in that sense they all drag some *mourning* along. In their eternally inappropriate game, metaphors open up a space of instability. In their steady transfer of meaning – and above all in the concatenation of metaphors through which art weaves itself and weaves ourselves in it – we are struck by that suspicion you pointed out before: perhaps there is nothing under the mask, perhaps there is no one. Perhaps. Due to their own dynamics, metaphors create a space that only imagination could inhabit, a space that is paradoxical in itself – i.e., opposite to any formed opinion, opposed to *doxa*-. What kind of relationship is there between a metaphor and the object from where it originates? What are the limits of a metaphor? Probably, all your works are already in that game, as they usually suggest a temporary – «while they last,» as you said at the beginning – *participation* from the spectator. Your works, just like metaphors, come and go in sparkles and glints of light. But just like sparkles always evade us, what is built by metaphors, what metaphors make us feel, is certainly fragile, subtle like that drop on the tip of a beak, «like a drip of saline solution» just about to fall. That is how we stand regarding metaphors: about to fall, about to drip, because the only thing that could still retain us is but an intimate agreement between the things, their delicate articulation. And nevertheless, that is the only way we can move in the extension of the metaphor, in its dispatches. Without them,

«El Pan». Aquí hay mucha miga, David; digamos incluso que la metáfora está servida: que sea «falsa» –que, por ejemplo, un árbol nunca dé sombra, puesto que con sólo decir que la *da* ya estamos hablando metafóricamente–, eso, digo, no es lo que importa. Si empleamos las metáforas con tanta frecuencia no es precisamente para el engaño, sino, muy al contrario, para señalar una realidad que el lenguaje descriptivo no alcanza a expresar. Hay un núcleo artístico en la metáfora al que todos accedemos, lo hay desde el momento en que una metáfora no sólo «refleja» la realidad dada, sino que abre esa misma realidad al modo en que lo hace la ficción; es decir, sólo expresa fingiendo, sólo en sentido figurado, sólo produciendo figura. Figúrate, David, en eso consiste su extraordinaria fertilidad.

Sin embargo, las metáforas implican también una suerte de sacrificio sobre la solidez misma de las cosas, y en este sentido todas ellas tienen tras de sí un *duelo*. En su partida –en su juego siempre impropio– la metáfora abre un espacio de inestabilidad. En el continuo traslado de la metáfora –y sobre todo en el encadenamiento mismo de las metáforas con que el arte (se) teje y entreteje– nos asalta la sospecha que tú mismo señalas: bajo su máscara quizás no haya nadie, quizás no haya nada. Quizás. Por su propio movimiento la metáfora produce un espacio que sólo la imaginación podría habitar, un espacio que es de por sí paradójico –es decir, contrario a toda opinión formada, contrario a toda *doxa*-. ¿Qué tipo de relación se establece entre la metáfora y aquello de lo que parte? ¿Hasta dónde quiere y puede una metáfora llegar? Probablemente todas tus obras estén ya en ese mismo juego, puesto que tienden a sugerir una *participación* –tú mismo lo decías al comienzo– temporal: «mientras duren». Y, como las metáforas, van y viene por destellos (tus obras están repletas de ellos). Pero al igual que ocurre con los destellos, que siempre se nos escapan, lo que las metáforas construyen, y lo que de hecho nos dan a sentir, es ciertamente frágil, algo tan delicado como lo es esa gota en el pico del pájaro, «como suero fisiológico», a punto de caer. También así –a punto de caer– estamos en la metáfora, pues lo que aún podría sostenernos no es más que









we could not even act; furthermore, we only act, we only persist in action, to unravel the enigma contained in a metaphor and come up with an answer.

Ultimately, the question is the one you uttered, if but between lines: «What or who am I?» When writing about María Zambrano, Chantal Maillard approaches it from a perspective opened by metaphor. And she says something very true, David. She says we cannot cease to act: «It is not fair to throw down the mask in the middle of the play.» That is the tragedy implied in the phrase: «We cannot cease to address it,» as every response is, in itself, «action.»¹² Nor could I refrain from answering when you sent me those images concerning the old Bethanien Hospital with its sparkles, fired at Walser-saffron. Similarly, I cannot abandon action – the response – when confronted to your work. But even then, I sense there will always be something that escapes me, something to which I will only be able to utter a «silent response.» Right there, beneath the bell jar; right there in the frozen flight of the bird, all your installations, your sculptures, your drawings even, all your metaphors seem to give off a last metaphor, more complex still and yet the simplest of them all. It is the silence that envelopes your work, the silence that emanates from it. Never has the metaphor been as open as at that point. The silence. Simply.

Translator's note: as explained before, in Spanish, the word *duelo* means both *mourning* and *duelling*.

DE

August 26th I agree, Daniel. My works behave as visual metaphors and with them I try to shatter every certainty, I try to challenge the solidity of things and open a fragile environment of confluences, echoes, glints of light, resonances that point at something that language itself is unable to describe. In that fragility, in that suggestion, in that «as if...» lies the «metaphoric

un íntimo acuerdo entre las cosas, su delicada articulación. Y, sin embargo, ése es el único modo que tenemos de movernos, en lo extensivo de las metáforas, en sus envíos. Sin ellos ni siquiera podríamos actuar; es más, sólo actuamos –sólo persistimos en el acto– por volver a desentrañar el enigma que contienen y darle respuesta.

En último término la pregunta es la que no dejaste de señalar, aunque fuese entre líneas: «¿qué o quién soy?». Comentando a María Zambrano, Chantal Maillard la aborda desde la perspectiva que abre la metáfora. Y dice algo muy cierto, David, dice que nosotros no podemos dejar de actuar: «no es lícito tirar la máscara en mitad de la escena». Esto es precisamente lo trágico de la pregunta: «no poder dejar de responder», toda vez que cada respuesta es ya una «acción»¹². Tampoco yo podía dejar de hacerlo cuando me enviaste aquellas imágenes en torno al hospital Bethanien con sus destellos disparados hacia el Walser-azafrán. Del mismo modo, tampoco puedo abandonar la acción –la respuesta– frente a tus obras. Y, sin embargo, aún me parece que hay algo en ellas que siempre se me va a escapar, algo frente a lo cual sólo podré dar una «respuesta muda». Justo ahí, bajo la urna-fanal o en el vuelo detenido del pájaro, todas tus instalaciones, tus esculturas, incluso tus dibujos, todas esas metáforas, en definitiva, me parecen como si desprendieran una última, todavía más compleja, aunque al mismo tiempo sea la más sencilla de todas. Se trata del silencio que envuelve tus obras, el silencio que se desprende de ellas. Nunca está tan abierta la metáfora como en este punto. Simplemente, el silencio.

DE

26 de agosto Estoy de acuerdo contigo, Daniel. Mis obras funcionan como metáforas visuales con las que intento sacudir certezas, poner en jaque la solidez de las cosas y abrir un frágil ámbito de confluencias, ecos, destellos, resonancias que apuntan a algo que el propio lenguaje es incapaz de describir. Y es en esa fragilidad, en esa sugerencia,

[Previous pages /
páginas anteriores](#)

[Cold Fever, 2018](#)
[Anaesthesia, 2018](#)
[Solve et coagula II, 2018](#)
[Injection, 2018](#)
[Snowing shirt, 2018](#)

power.» But I must also state that the patient's ability to metaphorize when they are on the brink of revelation has often been overlooked, and tends to be underestimated. Doctors believe scientific language is the most efficient. As Susan Sontag did, when she asserted that an objective language, purged of metaphors, is the healthiest way of being ill and understanding illness¹³. Yet, is it even possible for us to stop forming metaphors? I don't think we can. We can, however, substitute one metaphor for another. There are undoubtedly evil, dark metaphors about certain ailments that endure and last throughout history. Nevertheless, saying that an illness is caused as a punishment from God or by a microorganism is not quite the same thing. Even today, there still exists too much tabooing and demonization. Take patients of cancer, AIDS or hepatitis C, for instance; many believe their suffering is the payback for their improper behavior. The problem is not the creation of metaphors per se, but rather the kind of metaphors we create. To ignore or suppress metaphors might leave us stripped of resources. There are certain metaphors that, administered in the correct dosage, can heal and help a patient through the hardest nights in their life, creating something constructive with and from their wounded, unbalanced body because something vital has been drained after counteracting pain and fear. It sounds stoic, I know. The following words by Michel Tournier come to mind and could be of help here:

Only a shriek of pain now ... I am inside a more or less pumped up bubble, I am the bubble, sometimes its flaccid membrane sticks to my body, meets my skin... I envisage the birth of a barometric, pluviometric, anemometric, hygrometric body.

A porous body where the wind rose will come to breathe. Not a heap of organic refuse lying on a pallet, but the living, shaking witness of meteors... My left leg, the amputated, invisible one, has been coming out of the bandages, the bedsheets, hanging over the floor of the room for two hours now. My leg invaded the room and my

donde reside el «poder metafórico», en el «como si»... Pero he de decir también que habitualmente se descuida y subestima la capacidad de metaforizar del enfermo, que en ocasiones se sitúa al borde mismo de la revelación. Los médicos creen que el lenguaje científico es el más eficaz; Susan Sontag coincide con ellos cuando afirma que un lenguaje objetivo y depurado de metáforas es la forma más sana de estar enfermo y de comprender la enfermedad. Pero, ¿podemos acaso dejar de construir metáforas? No creo que lo consigamos, aunque sí podemos sustituir unas por otras: existen perversas y oscuras metáforas de enfermedades que perduran a lo largo de la historia. Y es que, no es lo mismo decir que la causa de una enfermedad es un microorganismo que afirmar que se debe a un castigo divino. Hoy en día perduran aún demasiados tabúes y se sigue demonizando, por ejemplo, a los enfermos de sida, de cáncer o de hepatitis C, a quienes una conducta «inapropiada» previa les hace merecedores de sus sufrimientos. El problema, pues, no radica en la creación de metáforas, sino en el tipo de metáforas que construimos. Ignorarlas o suprimirlas podría dejarnos sin recursos. Y hay metáforas que, a ciertas dosis, pueden sanar a un paciente, ayudarle a pasar las noches más duras de su vida, por medio de la creación de algo constructivo y vital con y desde su cuerpo herido o desequilibrado tras contra-efectuar el dolor y el miedo. Sé que suena muy estoico... Me vienen a la cabeza estas bellas palabras de Michel Tournier:

Ya sólo soy un grito de, un dolor [...] Estoy en una burbuja, más o menos inflada, soy esa burbuja, unas veces su membrana flácida, desinflada, se pega a mi cuerpo, coincide con mi piel [...] Vislumbro el nacimiento de un cuerpo barométrico, pluviométrico, anemométrico, higrométrico.

Un cuerpo poroso donde vendrá a respirar la rosa de los vientos. No el desecho orgánico que se pudre sobre un camastro, sino el testigo vivo y nervioso de los meteoros. [...] Y es que, desde hace dos horas, mi pierna izquierda –la amputada, la invisible– saliéndose del vendaje, de las sábanas de la cama, colgaba sobre el suelo de la habitación. Mi pierna invadía el cuarto, mi brazo izquierdo

hand, although not disappeared, was just a snow narcissus bud under the gauze... My body is a dismembered whole as well, from now on I will be a flag, flying in the wind, and if my right edge is prisoner or the flagpole, the left is free and it vibrates and flutters and shakes its cloth among at the vehemence of meteors.¹⁴

The creation of new metaphors of our illnesses and ailments is undoubtedly vital to settle us. We must not forget either that doctors also create our pathologies with their diagnostics. How to speak about such a physical feeling as pain? Pain can dissolve language and reduce it to a jumble of sounds that reminds us of the beast we essentially are (without being) –, maybe our healthiest side. According to Emily Dickinson, there is a void side of pain that terrifies us. That is why we need to associate it, to compare it to something, to create a metaphor or a narrative that lends it some sense. And so we bleed stories, we cry out for metaphors when pain storms through us and we are devoid of diagnostics explaining what is wrong with our body. It is interesting how ancient images, associations, gestures or beliefs suddenly re-emerge in such moments of crisis, as if we were pierced through by what Aby Warburg calls a transhistorical *pathos*. We cannot bear the silence and void produced by pain. Couldn't this be related to the bell jar covering the shirt collar in my installation? Or the sculptures of Chantal Maillard's hands upon the bed? Daniel, look at the little lead balls that drip from their fingers and roll along the track of a line in a book. Those little balls, that continue rolling on a bedsheet fold until they fall on the floor, are a metaphor of chronic pain, that pain we cannot write about but that is even able to re-write our nervous system. However, the ludic dimension can save us; we can play with the little balls of pain, we can let them slip away along the line of the book, over the sheet fold traversing the bed like a riverbed or a schoolyard slide ... until we lose sight of them completely.

se había replegado por completo en su vendaje, y mi mano, si bien no había desaparecido, era bajo la gasa sólo un capullo de narciso de las nieves [...] Mi cuerpo es también un todo orgánico desmembrado, en adelante soy una bandera ondeando al viento, y si su borde derecho está prisionero en la madera del asta, el izquierdo está libre y vibra, flota y se estremece con toda su estameña entre la vehemencia de los meteoros¹³.

Sin duda es necesario crear nuevas metáforas de nuestras enfermedades y dolencias –sin olvidar que son los médicos quienes también crean la patología con su diagnóstico–. Pero cómo hablar de una sensación tan física como es el dolor. El dolor tiene la capacidad de disolver y reducir el lenguaje a un amasijo de sonidos que nos recuerda al animal que aún llevamos dentro y que quizá sea lo más sano de cada uno de nosotros. Según Emily Dickinson, el dolor tiene una parte de vacío que nos aterra. Y por eso necesitamos asociarlo o compararlo con algo, construir una metáfora o una historia para dar-crear un sentido. Así pues, sangramos relatos, pedimos a gritos una metáfora cuando el dolor nos asalta y no tenemos un diagnóstico claro de lo que ocurre en nuestro cuerpo. Es muy interesante cómo antiguas imágenes, asociaciones, gestos o creencias re-aparecen en estos momentos de crisis, como si hubiera un *pathos* transhistórico que nos atraviesa, como bien intuía Aby Warburg. No soportamos el silencio o la vacuidad que parece producir el dolor. ¿Puede esto estar relacionado con el cuello de camisa cubierto por el fanal de cristal de la instalación? ¿Y con la escultura de las manos de Chantal Maillard sobre la cama? Fíjate, Daniel, sus dedos dejan caer bolitas de plomo que ruedan por el surco de las páginas en blanco de un libro. Estas bolitas, que posteriormente recorren el pliegue de una sábana hasta precipitarse al suelo, son una metáfora del dolor crónico, del dolor sobre el que es imposible escribir y que, incluso, puede llegar a re-escribir nuestro sistema nervioso. Por suerte, el elemento lúdico puede salvarnos: jugar con las bolitas-dolor, dejar que se deslicen por el surco del libro en blanco, del pliegue oblicuo que recorre la cama a modo de cauce o tobogán... hasta perderlas de vista.

Notes

- 1 Rilke, Rainer María, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel, 1910.
- 2 Rilke, Rainer María, Brief an Witold con Hulewicz, 13.XI.1925, *Briefe aus den Jahren*, t. II (1914 bis 1926), Wiesbaden, Insel, 1950, pp. 478.
- 3 Benjamin, Walter, «Erhahrung und Armut,» *Gesammelte Schriften*, II.1 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, p. 214.
- 4 Nancy, Jean-Luc, *L'intrus*, Paris, éditions Galilée, 2010, pp. 42–43.
- 5 Maillard, Chantal, *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, pp. 11–12.
- 6 Woolf, Virginia, «On Being Ill,» in *The New Criterion*, vol. IV, no. 1, January 1926, p. 33.
- 7 *Ibid.*, p. 36.
- 8 *Ibid.*, p. 34.
- 9 Eliot, T. S., *The Waste Land*, New York, Boni and Liveright, 1922, p. 9.
- 10 Bescherelle, Louis-Nicolas, *Dictionnaire clasique de la langue française*, Paris, Bloud et Barral, 1880.
- 11 Walser, Robert, *Der Spaziergang*, 1917, pp. 50–56.
- 12 Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 180.
- 13 Sontag, Susan, *Illness as Methaphor. AIDS and Its Metaphors*, Penguin Books Ltd, 1977.
- 14 Tournier, Michel, *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 455, 463, 467–469.

Notas

- 1 Rilke, Rainer María. 1958. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires, Losada, p. 22 (traducción de Francisco Ayala) [ed. Orig. 1910. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel].
- 2 Rilke, Rainer María, Brief an Witold con Hulewicz, 13.XI.1925, *Briefe aus den Jahren*, t. II (1914 bis 1926), Wiesbaden, Insel-Verlag, 1950, pp 478 y ss.
- 3 Benjamin, Walter. «Erhahrung und Armut,» *Gesammelte Schriften*, II.1 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, p. 214.
- 4 Nancy, Jean-Luc, *L'intrus*, Paris, éditions Galilée, 2010, pp. 42-43. Trad. cast. *El intruso*, Madrid, Amorrortu Editores, 2006, p. 44.
- 5 Maillard, Chantal, *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, pp. 11-12.
- 6 Woolf, Virginia, «On being Ill», en *The New Criterion*. Vol. IV, num. 1, january 1926, p. 33. *De la enfermedad*, trad. Ángela Pérez, Barcelona, José J. de Olañeta, 2014, p. 28.
- 7 *Idem.*, p. 36.
- 8 *Idem.*, p. 34.
- 9 Eliot, T. S., *The Waste Land*, New York, Boni and Liveright, 1922, p. 9.
- 10 Bescherelle, Louis-Nicolas, *Dictionnaire clasique de la langue française*, Paris, Bloud et Barral, 1880.
- 11 Walser, Robert, *Der Spaziergang*, 1917, trad. de Carlos Fortea, *El paseo*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 50-56.
- 12 Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 180.
- 13 Tournier, Michel, *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 455, 463, 467-469.





The Bethanian Hospital

The history of the Künstlerhaus Bethanien as well as its trademark name are closely linked to the building it occupied on Mariannenplatz in Kreuzberg, the so-called «Central Deaconess Institute and Hospital Bethanien» (Central-Diakonissenanstalt und Krankenhaus Bethanien) commissioned by King Frederic William IV of Prussia in the mid-19th century. «Bethanien» was then a common name for welfare and healthcare facilities, most of which were run by church organisations, as it evoked the Biblical town in which Jesus raised Lazarus from the dead.

In 1974 the defunct hospital was scheduled for demolition, but the opposition of political interest groups sharpened public awareness for the building's history, thereby paving the way for preservationists to propose a series of redevelopment plans. Among them was Dr Michael Haerdter, the founding director of the Künstlerhaus Bethanien GmbH and its managing director until 2000. Under his leadership the institution grew into an internationally renowned project and presentation platform for contemporary art.

Since 1975 the Künstlerhaus Bethanien has implemented and exhibited hundreds of often complex projects. In the early days, its scope covered a wide range of artistic disciplines, including theatre, dance, visual arts, literature, music, sound art, performance and architecture. Most notably, its international film and theatre directing workshops, which were held until 2001, proved to be a catalyst for innovation and cultural exchange. To this day the Künstlerhaus Bethanien has been an important steppingstone in the career of nearly 1000 artists from around the world, as a long list of by now famous names proves.

El Hospital de Bethania

La historia de Künstlerhaus Bethanien, así como del nombre que ostenta, están estrechamente ligadas al edificio que ocupa en la Mariannenplatz de Kreuzberg: *CentralDiakonissenanstalt und Krankenhaus Bethanien*. Construido por el rey Federico Guillermo IV de Prusia a mediados del siglo XIX, el nombre *Bethania*, el pueblo bíblico en el que Jesucristo obró el milagro de la resurrección de Lázaro, era por entonces habitual en instituciones de atención sanitaria y beneficencia pública gestionadas en su mayor parte por organizaciones eclesíásticas.

En 1974 el antiguo hospital estuvo a punto de ser demolido, pero la oposición de ciertos grupos de interés y partidos políticos despertó el interés de la ciudadanía por la historia del edificio y allanó el camino para que los interesados en la conservación de edificios históricos propusieran una serie de planes de desarrollo. Entre ellos se encontraba el dr. Michael Haerdter, fundador de Künstlerhaus Bethanien GmbH y su director hasta el año 2000. Bajo su liderazgo la institución se convirtió en una institución reconocida a nivel internacional y en plataforma de lanzamiento del arte contemporáneo.

Desde 1975 Künstlerhaus Bethanien ha celebrado cientos de exposiciones con proyectos a menudo complejos. En su primera época abarcó una amplia gama de disciplinas artísticas que incluían el teatro, la danza, las artes visuales, la literatura, la música, el arte sonoro, la performance y la arquitectura. Sus talleres de dirección cinematográfica y teatral, que se celebraron hasta el año 2001, fueron un verdadero epicentro de innovación e intercambio cultural. Künstlerhaus Bethanien ha sido desde sus principios hasta nuestros días el trampolín de más de 950 artistas de todo el mundo, así como el anfitrión de un extenso elenco de artistas hoy reconocidos en todo el mundo.

Imprint

Publisher

Künstlerhaus Bethanien GmbH
Kohlfurter Str. 41-43
(Showroom: Kottbusser Str. 10)
D-10999 Berlin
T: +49 (0) 30 616 903 0
F: +49 (0) 30 616 903 30
W: www.bethanien.de

Artistic Director

Christoph Tannert

Administrative Director

Andrea Boche

International Studio Programme

Valeria Schulte-Fischedick

Press & PR

Christina Sickert

Administration

Ute Werner

Technical Staff

Toni Lebkücher, Peter Rosemann

Editing

David Escalona

Texts

David Escalona
& Daniel Lesmes

Translations

Jacinto Pariente
& Lance Anderson

Photos

Josée Pedneault
& David Escalona

Graphic Design

underbau

Prepress

La Troupe

Printing

Artes Gráficas Palermo

Binding

Ramos

ISBN 978-3-941230-78-1

©2018, Künstlerhaus
Bethanien GmbH, the artist,
authors and photographers

This catalogue is published
on the occasion of the
exhibition Cold Fever by
David Escalona within
the International Studio
Programme at Künstlerhaus
Bethanien, Berlin, between
October 5 and 28, 2018.

KÜNSTLERHAUS
BETHANIEN



Bethanien building



Demonstrating for the future,
a campaign by Carsten Höller, 1991
Photo by David Brandt

