

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN:.....	1
1. DESARROLLO CONCEPTUAL.....	6
PREÁMBULO.....	6
LA MECÁNICA Y EL GESTO.....	12
DIAGRAMAS.....	25
LA REVERSIÓN.....	27
MECÁNICA DE FLUIDOS.....	28
ARTE ES TRAMPA.....	32
SOLECISMO.....	35
2. DESARROLLO TÉCNICO.....	40
OBRAS ANTERIORES.....	43
3. DIBUJOS CONSTRUCTIVOS.....	55
4. PLANO DE LA INSTALACIÓN.....	63
5. GALERÍA DE OBRAS.....	65
6. PRESUPUESTO	87
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	91

Introducción

La mecánica y el gesto está planteado como una tentativa de generar una reflexión teórica paralela a una obra plástica, desde la premisa de que su interés para el lector, y también el reto principal para el autor, estriba en mantener un registro discursivo propio de la actividad creativa y al mismo tiempo construir un corpus conceptual con integridad suficiente para ser autónomo a la obra. Por ello los temas y conceptos que se tratan giran esencialmente en torno a dos dimensiones: la motivación inicial o el estímulo que motiva una atención de predisposición creativa, atendido desde una perspectiva fenomenológica de la acción, y el ámbito de manifestación que despliega la obra tanto hacia la figura del espectador como hacia la del autor. Así, en la primera se analiza la posibilidad de articular los conceptos de mecánica y gesto como dos dimensiones coincidentes en la obra de arte, con capacidad para diferenciarse en varios tipos según las relaciones que establecen entre sí. Y seguidamente se desarrolla una fenomenología de la experiencia artística atendida desde estos conceptos hacia la figura del autor y del espectador. Para enlazar estas dos dimensiones me he valido de modelos diagramáticos tomados directamente de la mecánica de fluidos, y derivarlos directamente, a través de la figura física de la estela, con el concepto de *reversión*. Posteriormente se analiza este concepto de reversión, en un paralelismo metafórico, como fenómeno de contención narrativa de la obra. A partir de aquí se introduce la idea de *trampa* como mecanismo basado en una economía de contención y liberación, proyectado como modelo a la experiencia estética en cuanto goce escópico, y de ahí al recurso literario del solecismo aplicado al gesto y al lenguaje, en el que esa dicotomía se diluye en un concepto híbrido del deseo.

Los objetivos planteados para esta investigación son:

a. Ensayar un estilo de lenguaje tanto práctico como teórico sobre conceptos comunes a la obra de arte, que permita mantener un margen de indefinición suficiente para ensayar fórmulas connotativas. Para esto, se buscará ensayar la eficacia, como instrumento de discurso, de la utilización constante de definiciones semánticas y etimológicas de los conceptos, con el fin de extraer desde campos referenciales distantes una vehiculación del concepto por contraste. También se propone como objetivo la evaluación del grado de accesibilidad de una práctica narrativa silogística al ser aplicada a procesos estéticos.

b. Identificar los conceptos que se mantienen a lo largo de la obra plástica, de modo que ésta se pueda desarrollar en un futuro desde un marco de referencia a conceptos coherentes y válidos, con capacidad para ser en sí un motor intelectual para nuevas obras.

c. Abordar la elaboración de una propuesta expositiva individual en todas sus fases, desde la documentación fotográfica de las piezas y los bocetos constructivos hasta la planificación de un espacio como soporte para ensayar posibilidades de interacción entre las piezas. Asimismo, también se valora como objetivo el reto que supone la elaboración de la propuesta expositiva, desde su planificación escénica en la maquetación, distribución de los apartados, hasta la elaboración de un presupuesto desglosado.

La metodología de investigación que se sigue es esencialmente experimental. El trabajo está propuesto como una reflexión que aúna la teoría y la práctica, en la que los dos campos de experimentación se alimentan mutuamente, de tal modo que los hallazgos formales o narrativos de uno pasan a ensayarse a través del lenguaje del otro. Por ello, el hilo conductor del discurso no sigue un patrón de linealidad, sino una hibridación multidisciplinar desde varias áreas del pensamiento. Éstas son

principalmente la filosofía, la psicología de las conductas, la estética, la teoría del lenguaje, la literatura y el cine, pero también desde otras áreas consideradas más cercanas a los discursos científicos, como la entomología, la física o la biología. Por tanto, partiendo de la asunción de su base multidisciplinar, esta investigación no se basa en una recopilación de fuentes bibliográficas, sino que se busca el acercamiento al objeto de estudio desde diferentes disciplinas coexistentes, pero sin buscar expresamente una superación de ninguna de ellas. Asimismo este trabajo tiene una marcada orientación esencialista; se ensayan diferentes perspectivas para abordar el objeto artístico desde sus valores intrínsecos y desde su nivel de manifestación más básico, y no a través de la búsqueda de su contexto en nociones sociales o ideológicas que le son externas.

Este tipo de metodología experimental se manifiesta claramente a lo largo de toda la investigación, y por ello su estructura está articulada bajo la forma de premisa y problemas. El autor propone una premisa y seguidamente la desarrolla a base de problemas. Cada problema, en la medida en que ensaya diferentes vías para dar con la que no contradice la premisa, delimita y configura el propio enunciado, de tal modo que se da un proceso de fijación y dialéctica de los conceptos.

Además de esta estructura de premisa y problemas, también se ofrecen diagramas gráficos más generales que sirven para ubicar los conceptos espacialmente atendiendo a las relaciones que muestran entre ellos, según sean éstas por derivación o por correspondencia. La ventaja de este tipo de material es que permite concretar redes de influencia entre conceptos sin estar limitado por la inmediatez. A diferencia de un discurso expositivo clásico, en el que la redacción del texto guía al lector a través de la consecución lógica de un razonamiento, el diagrama espacial permite la contemplación de varias relaciones simultáneamente. Mientras que en el primer caso se necesita una cierta simultaneidad entre el razonamiento y el lector, y donde se deben limitar las dimensiones de los “saltos” discursivos,

en este tipo de discurso el campo referencial ofrece una panorámica de las relaciones más inmediatas y también de las más remotas, sin que esto suponga una dificultad añadida para el que lo lee.

Asimismo, la ausencia de menciones explícitas a referentes en este texto se debe, no a su desconocimiento, sino a que entiendo que el nivel de abstracción en que se mantiene el texto no hacía pertinente la inclusión de citas o la exposición de propuestas teóricas concretas. En la medida en que este texto propone ensayar relaciones -y definiciones nuevas de conceptos en base a esas relaciones-, la mención de autores o teorías externas de cierta proximidad introduciría una confusión discursiva, tanto por la perspectiva fenomenológica con que está abordado el tema, como por la postura crítica del lector.

Así pues, la bibliografía está concebida desde la estricta formalidad; se han incluido aquellos referentes de los que puntualmente se ha utilizado alguna cita, o cuya mención es obligada por haber sido utilizados como ejemplos a lo largo del discurso. Debido a esto la bibliografía recopilada debe entenderse como un registro y no como una recopilación de influencias y afinidades personales. En esa austeridad referencial que caracteriza esta investigación, espero que el lector sepa apreciar que no se busca un modelo de recopilación erudita, sino la voluntad de comunicar una pasión escópica.

1. Desarrollo conceptual.

Preámbulos.

Entiendo que, generalmente, cuando se pide una reflexión teórica sobre un trabajo que es precedente, es decir, que ya existe antes del comentario, esta reflexión suele tender hacia dos ejercicios. Por una parte hacia la propia justificación del trabajo sobre una estructura discursiva que la sustente y que, digamos, haga al lector comprensible el porqué de ese gesto del autor, exponer sus motivaciones, o al menos el armazón conceptual que se tenía en mente al hacer ese trabajo; y por otra el apuntalamiento de ese discurso en teorías externas, en posturas también ya existentes, a las que el autor acude y en las que interpreta su afinidad hacia ellas -siempre con un irreductible grado proyectivo- como una confirmación externa de sus intenciones.

Sin embargo, aunque se puede decir que todo discurso no deja de ser *comentario*, y también que todo comentario habla necesariamente de un *algo ya existente*, una justificación de una obra artística se vuelve una tarea problemática o cuanto menos ingrata, especialmente cuando es el propio autor de esa obra el que debe hacerla.

Esto es así en primer lugar porque un autor que ensaya una justificación de su obra que ya existe -como es mi caso- y la toma como eje motriz de ella está haciendo en realidad un ejercicio de reversión hacia su propio trabajo. Esto es: el artista ya ha ensayado y constatado -conocido en su medio, el arte- lo que va a tener que volver a ensayar fingiendo que aún lo desconoce. Frente a la realidad del conocimiento que la propia obra ha dinamizado, se ensaya un recorrido que regresa en sentido inverso a ella e intenta asumirla como si fuese su propio origen. El discurso justificativo corre en camino inverso el desarrollo que ha tenido la obra con su lenguaje y se instala como si fuese el punto de arranque. En esta *impostura*, el

discurso ocupa un lugar que ni temporal ni causalmente es suyo, sustituye la motivación primaria que hubiese, y a partir de él la obra arranca ahora con un origen ficticio. Sin embargo, en ese hilo del desarrollo, la justificación que se ha insertado ahora como origen necesariamente se ubica siempre *después* de la motivación inicial que hubiese y la niega al obviarla. Con ese nuevo origen, lo que ocurre entonces es que la obra es la que se entiende ahora como un comentario del discurso, se vuelve *ilustrativa*, o al menos se le pide ser confirmación de ese discurso. Esto, a mi modo de ver, la desplaza hacia una dimensión más secundaria porque la enfoca desde una intencionalidad. Desde una intencionalidad *manifiesta*, todo lo que se genera dentro de ella es entendido como huella de un *movimiento hacia algo*. Un *ser hacia algo* implicaría que la obra no tiene capacidad de permanencia; como ensayo que sería entonces, su entidad propia le estaría por venir pero nunca presente, lo que en último término sería negar su realidad de autosuficiencia.

Teniendo esto presente, si se asume que la obra no necesita de justificación para ser *-para suceder-*, se entiende también que todo comentario o justificación de ella se vuelve un ejercicio que además tiene que asumir a su vez la propia gratuidad sobre la que se sustenta; en cierto modo todo comentario es siempre un ejercicio *supletorio, de cierta querencia*. Lo que se desprende de esto no es *-evidentemente-* que no se pueda hablar sobre el arte o sobre la propia obra- sino que un discurso elaborado sobre algo que se ha presentado en su momento al autor como *acontecimiento* no puede dejar de ser *paródico*. La parodia, que más adelante interpretaré como una de las formas de la reversión que constituye la propia obra, es el *preacuerdo* entre un espectador y el autor *-ya ausente-* por el que aceptan jugar un juego dado, sabiendo de antemano que este juego es *co-creación* y que, aunque de un modo distinto a como el autor se ausenta en su obra, también el motivo por el que se juega existe *en otra parte* y no ahí, pero *existe*. Del mismo modo, en un comentario hacia una obra se asume que la obra tampoco está ahí - en el texto- sino en otra

parte, y que se accede a jugar por motivos más o menos justificados, pero al menos no por una cuestión de *necesidad* de la obra.

Para asumir y en cierto modo minimizar esta condición paródica del discurso lo que he intentado es presentar el discurso como *acontecimiento contiguo*. En lugar de inscribirlo temporal o causalmente en ella, trataré de enfocarlo como acontecimiento, *suceso*, que es capaz de darse por sí mismo y simultáneamente a la obra. Como acontecimiento, se puede dar con o sin la existencia de ella, pero por su contigüidad puede hablar de ella e incluso servir como forma para pensarla. Lo entiendo como acontecimiento y no como discurso, en la medida en que no se genera siguiendo un modelo silogístico “arborescente”, en que unos conceptos derivan y sustentan a otros, sino que se presenta como una *situación*, se dan unos conceptos relacionados entre sí, y estos conceptos no pueden ser definidos sino en relación con los demás. El acontecimiento está entendido como si de una *escena* se tratase, en la que hay elementos presentes que se dan simultáneamente, que son identificables, pero que poseen un valor ostensible, y sólo pueden ser definidos comparativamente entre sí: cada concepto se puede definir sólo en sus relaciones con el que está al lado o el de más allá. Estas relaciones pueden ser de muchos tipos - disyuntivas, distributivas, fáticas, primarias o secundarias, etc.-, pero siempre se dan en subordinación recíproca; todos los conceptos participan en mayor o menor medida unos de otros. Siendo así no es posible la definición categórica de ninguno de ellos por aislado, y para acentuar tal o cual aspecto de un concepto es necesario hacerlo indirectamente modificando los circundantes. De ahí que, no por retórica, muchos de los enunciados que aparecerán más adelante estén planteados como supuestos y presenten una forma condicional.

Por otra parte la escena tiene siempre una condición escópica, es decir ella misma dibuja la figura de un espectador para constituirla. Toda escena está enmarcada desde un punto concreto que ocupa el que la ve y que le hace

de foco; y este foco a su vez es el vértice desde el que aparece la *planitud* de la imagen. Esta planitud de la escena es, también, en cierto modo la plenitud que se imprime a un discurso al hacerlo “practicable”, ya que se plantean directrices espaciales, de registros, de *cartografías*.

Para situar los conceptos, así entendidos, recurriré frecuentemente a la definiciones que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española*. La ventaja de utilizar este tipo de material es que clarifica el concepto por aproximación, desde diferentes acepciones, pero sin llegar al núcleo en ninguna de ellas. Esa distancia con el núcleo, por una parte da cuenta y permite trabajar con un margen de indefinición, que me parecía necesario en este tipo de metodología; y por otra permite surgir en él una *heráldica*, es decir, una dimensión metafórica.

Asimismo, la lectura que propongo está hecha teniendo en cuenta que ella misma es siempre ejercicio escópico, *forma de mirar*; que por un lado sólo muestra un lado de las cosas que aplanan en la escena-o al menos que no las presenta en su totalidad real- y que seguramente muchas de las valoraciones que hago sobre los objetos o los seres desde mi percepción luego no sean aplicables o presenten contradicciones fuera de ese cono visual en que los sitúo. Quiero insistir en que, conscientemente, me mantengo todo el tiempo en un discurso de la imagen y sólo en relación a ella.

No obstante, a mi modo de entender esto no resta veracidad a la lectura, ya que entiendo que esa sería una realidad ficticia sólo en el sentido en que, a diferencia de cómo se da la realidad de las cosas y los seres -*el mundo*-, ésta presupone la existencia de un *observador-foco escópico* como *necesaria* para existir ella misma. Por este margen de ficción entiendo que parte de los argumentos que uso puedan ser rebatibles, pero no falsos (...)

Otra connotación implícita de hacer un discurso planteado como escena es que, en la medida en que se le concede condición de acontecimiento - de *cosa que sucede*-, la responsabilidad del autor muta en la del observador. Éste puede entonces construir su discurso desde una distancia similar a la de un biólogo aficionado o la del entomólogo, atender al hecho como *motivo* externo a él, a pesar de que él mismo esté haciendo de foco escópico y por tanto de *aplanador* de esa escena que contempla. Del mismo modo que un entomólogo encuentra especímenes y puede estudiarlos y sacar conclusiones o bien seguir su camino, el autor frente a la escena también se beneficia de la preexistencia de una comunidad de conceptos (o hechos concretos) sin que éstos desaparezcan o pierdan integridad al no hablar de ellos. Así, en el caso concreto de este texto, aparecerán menciones a conceptos a los que por su complejidad o por alejarse excesivamente del interés principal he preferido limitarme a dejar situados espacialmente en los esquemas. En un modelo clásico argumentativo la falta de cobertura de un concepto sería signo, en tanto que éste ha sido aludido por el autor, de su negligencia.

Es por seguir aquél otro modelo, por lo que el enunciado de los conceptos suele estar planteado como premisa y problema, y que se consideren los conceptos como pertinentes mientras éstos no sean contrarios a la premisa dada.

Así pues, sabiendo que la premisa *ha sido dada* , el autor aborda sus consecuencias.

“El Arte sucede”

Walt Whitman.

LA MECÁNICA Y EL GESTO

*Mecánico, ca.*¹

(Del lat. *mechan_cus*).

1. *Perteneciente o relativo a la mecánica. Principios mecánicos.* 2. *Ejecutado por un mecanismo o máquina.* 3. *Dicho de un acto: Automático, hecho sin reflexión.* 4. *Dicho de un agente físico material: Que puede producir efectos como choques, rozaduras, erosiones, etc.* 5. *Dicho de un oficio o de una obra: Que exige más habilidad manual que intelectual.* 6. *Dicho de una persona: Que se dedica a uno de estos oficios.* 7. *Bajo e indecoroso.* 8. *Persona que profesa la mecánica.* 9. *Persona dedicada al manejo y arreglo de las máquinas.* 10. *Conductor asalariado de un automóvil.* 11. *Parte de la física que trata del equilibrio y del movimiento de los cuerpos sometidos a cualquier fuerza.* 12. *Aparato o resorte interior que da movimiento a un ingenio o artefacto.* 13. *Buen orden interior y cuidado de los intereses y efectos de los soldados.* 14. *Cosa despreciable y ruin.* 15. *Acción mezquina e indecorosa.*

*Gesto.*²

(Del lat. *gestus*).

1. *Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo.* 2. *Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad.* 3. *Contorsión burlesca del rostro.* 4. *Semblante, cara, rostro.* 5. *Acto o hecho.* 6. *Rasgo notable de carácter o de conducta.* 7. *Aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas.*

En primer lugar entiendo, desde la experiencia de mi propia obra, que la obra de arte puede ser pensada en esencia desde una conjunción entre mecánica y gesto. La mecánica puede ser diferenciada en tres tipos no excluyentes entre sí: mecánica fáctica, mecánica por voluntad y mecánica de sustentación. Toda mecánica tiene su raíz primera en el movimiento, entendiéndolo que la contención es sólo una forma precedente de aquél. El gesto puede ser pensado desde su naturaleza o desde la intensidad con que se manifieste o haga de testimonio, entendiéndolo que su grado más alto de intensidad se da en lo que denomino como “gesto neto”.

¹ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica
[Consulta: 29 de Octubre de 2008, 21:20]

² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica
[Consulta: 29 de Octubre de 2008 ,21:34]

Problema 1. *¿Es la mecánica propia de los objetos y el gesto de animales /personas?*

El gesto es más propio de los seres vivos que de los objetos, aunque éstos pueden acercarse a él y simularlo. Sin embargo, aunque no puedan poseer gesto, evidentemente ellos mismos pueden serlo de alguien. En un ejemplo evidente: cualquier obra creativa se puede pensar como gesto de su autor³ en tanto que forma en la que éste se manifiesta. La mecánica se da tanto en seres como en objetos, si bien los objetos sólo pueden *simular* la mecánica por voluntad, y poseen en un valor *ostensible* la de sustentación.

Problema 2. *No siendo excluyentes entre sí los diferentes tipos de mecánica, ¿en qué medida son reconocibles como distintos? ¿Qué grado de subordinación y de inclusión mantienen entre sí las diferentes mecánicas con el gesto?*

La mecánica por voluntad y la mecánica de sustentación son permeables a los seres – en niveles que hablan de la existencia de un “criterio” y de la “condición” de esos seres –. La mecánica fáctica, de mecanismo, es más propia de los objetos aunque también se dé constantemente en los seres. No obstante, una mecánica fáctica aplicada a los seres vivos haría de cada gesto una *pornografía*, un “arrastrase a ras de tierra” con las cosas.

La mecánica de sustentación es más inmediata en los animales o plantas que en las personas. En ellos el pulso de la latencia no está tan mediatizado como en el ser humano. A diferencia de éste, el animal vive su existencia como un *continuum* natural de gesto, en ellos no se dan

³ Aquí el concepto de *autoría*, por cuestiones que ya mencioné en la introducción, está normalizado. No obstante, sería pertinente remitir a la crítica que hace Michel Foucault de aquél, en concreto a su texto *¿Qué es un autor?*
FOUCAULT, M. *¿Qué es un autor?* Obras esenciales Vol. I. Ed. Paidós Barcelona 1999.

fenómenos de mimesis u ocultamientos de sí mismos. En el animal, a diferencia del ser humano, es muy extraño ver una *economía del gesto* que no sea siempre en relación con lo externo.

Hablo de *pornografía* en la medida en que aplicar al ser vivo una mecánica fáctica es tratarlo como mecanismo, como dinámica reiterativa de cuerpo; esto es, exponerlo al mismo nivel perceptivo que lo hace una máquina en la que son visibles sus articulaciones. El *fascinuum* que emite este tipo de mecánica es meramente consecutorio, y carece de la latencia con que se da en los seres.

La mecánica en los objetos es *explicación* de su acto y en los seres *manifestación* en su acto. Como *explicación* que es, cuando se ve una forma cuya principal función es el sustento de sí, se la interpreta como gesto. Cada objeto, en ese momento en que actúa según su forma, es de tal modo para poder hacer lo que hace o para lo que sirve, y *simula* tener una mecánica de sustentación como las de los seres vivos. De ahí que la suspensión de una mecánica fáctica produzca su propio *fascinuum*.⁴

La mecánica de sustentación es adyacente al gesto neto. Un gesto en el que se evidencie la mecánica de sustentación se convierte siempre en gesto neto. El término “sustentación” es figurado, y no significa exclusivamente *resistencia-a-la-gravedad*, aunque es una ayuda para entenderlo.

⁴ Un ejemplo de obra basada en el *fascinuum* fáctico, producido por objetos: *Der Lauf der Dinge*, de Peter Fischli and David Weiss.

<http://es.youtube.com/watch?v=IVDJTLAyTNw&feature=related>

[Consulta: 29 de Octubre de 2008, 18:36]

Problema 3. *Los tipos de mecánica esbozados en relación con el Arte en Martin Heidegger*⁵.

La *experiencia con las cosas* (la forma en que cada cosa remite concatenadamente a otra, sin digamos detenerse en ninguna, sin hacer símbolo ni alegoría de ninguna, es una mecánica similar a lo que yo llamaba mecánica fáctica, que sería una mecánica insatisfactoria para el ser humano porque tanto la cosa como la relación intelectual con el objeto está amputada, y sólo se desplaza "reptando" con las cosas.

En cuanto a *la experiencia con la obra*, la mecánica por voluntad sería aquella constatación de una mecánica más rica y compleja que la fáctica, pero que no puede asegurar que no participe -al menos en parte-, de proyección mental voluntaria. Ya que "*el acontecer de la verdad inherente a la obra de arte se caracteriza por el hecho de que de un golpe se abre un lugar nuevo*", es decir, que está precedido de la sorpresa abrupta, de un abierto extrañamiento que además es repentino, y ya que lo voluntario es, por inercia, enemigo de la sorpresa abrupta, lo único que podría provocar esta apertura de un lugar nuevo es que se esté *dando a ver* una mecánica de sustentación.

Problema 4. *Relación de la mecánica con la imagen.* La mecánica de sustentación encuentra en la imagen un aliado para darse a ver, y además exige un distanciamiento en esa imagen porque *precisa volverse escena*. De ahí por una parte su relación con el gesto, y por otra el desplazamiento de sí mismo en el observador cuando se observa a sí, y de las formas de distancia cuando encuentra el tema fuera de sí (que es en realidad lo mismo. En este sentido el autor siempre habla de lo externo, y el referente de la obra siempre es circunstancial). Estas *formas de distancia* a las que

⁵ GADAMER, H-G. *La verdad de la obra de arte. Los caminos de Heidegger*, Ed. Herder, Barcelona, 2002

aludo son las distintas manifestaciones -como la parodia, la ironía, etc.- de un concepto mayor al que llamo *reversión*. La plenitud de la imagen vuelta escena es también una forma de reversión en la obra; aún en un margen de habitabilidad, la escena con su autosuficiencia contiene al que la ve en su papel de observador, le conmina a presenciar la escena pero no a intervenir en ella, a mantenerse en su plano escópico.

Robert Bresson hace referencia a esta conexión de la mecánica de sustentación con la escena en sus *Notas sobre el cinematógrafo*.

-“*aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)*”⁶

-“*aplanar mis imágenes (como con una plancha), pero sin atenuarlas*”⁷

Problema 5. *¿Es el gesto sólo manifestación, indicio, y la mecánica sólo causa, motivo, explicación del gesto?*

No, porque no todo es justificable por un determinismo natural; también existen conductas gratuitas o que resisten sometidas a innecesarios motivos adversos. De ahí la necesidad de una mecánica intermedia, la *mecánica por voluntad*. La mecánica de sustentación es *un combate que concierne a la esencia del ser*, mientras que la mecánica por voluntad podría decirse como *combate del ser para verse manifestado en el mundo*.

La mecánica por voluntad se da a la vista cotidianamente, y se asiste a ella sin sentir no ya un asombro, sino que generalmente se la ignora como un supuesto. Generalmente cuando se contemplan gestos cotidianos, al estar situados en un contexto dinámico, múltiple, consecutivo, se presentan como movimientos de una voluntad hacia algo. Son manifestaciones que tienden linealmente hacia algo – una intención concreta que las mueve, que las vuelve útiles, *significantes* – y que se extinguen con la misma cuando

⁶ BRESSON; ROBERT. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era. Méjico. 1999. Pág. 17

⁷ *Op. Cit.*

satisfacen esa intención o se transmutan en otro gesto cuando otra intención o reclamo distrae al sujeto, que - por otra parte afortunadamente para él- olvida el primero. El vuelco constante de un intelecto hacia la observación de estos gestos tiende a la *inanidad* o al *ridículo*.⁸

Mientras los gestos de la mecánica por voluntad y fáctica presentan a los seres como *transparentes*, los gestos netos en cambio, presentan a los seres como volúmenes opacos. Son estáticos en sí mismos, ya que, si bien son movimiento o postura, la finalidad inicial con que fueron hechos se vuelve ahora anodina, insuficiente para explicarlos, y se cargan de un relieve que los paraliza como escena. Estos gestos están necesariamente precedidos de un asombro, ya que, en la misma medida en que hacen de golpe evidente una mecánica de sustentación que se da en el ser, nos presenta a ese ser desde una luz nueva, *como si fuese* escena de sí mismo.

Si en la mecánica por voluntad es inevitable hacer una labor proyectiva del espectador sobre el ser (y esto sólo si éste es capaz de retener lo suficiente su atención), en el gesto neto esa labor proyectiva, cerebral, queda suspendida en su espectador, silenciada ante lo que se ha revelado abruptamente como el acontecimiento de la realidad interna de ese ser.

“No se trata de psicología, pero pienso precisamente, en este sentido (y volvemos de nuevo a lo que puede interesarme), que la psicología es ahora para nosotros algo muy conocido, admitida y familiar, pero hay toda una psicología que extraen del cinematógrafo en el que yo pienso, y en el que nos espera siempre lo desconocido, en el que lo desconocido queda

⁸ Sería interesante analizar la relación que guardan entre sí el gesto, lo ridículo y lo siniestro. A propósito de esto: *Oceanografías de Mircea Eliade y Sobre lo siniestro*, de Sigmund Freud. ELIADE, MIRCEA. *Invitación al ridículo. El vuelo Mágico*. Ediciones Siruela. Madrid. 2001
FREUD, SIGMUND. *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid. 1983

*registrado, gracias a una mecánica que lo hace surgir; y no porque hayamos querido encontrar primero lo desconocido, que no se puede encontrar, porque lo desconocido se descubre pero no se encuentra.*⁹

Problema 6. *Ningún ser vivo/ animado puede sustraerse al gesto, en ningún momento de su existencia; tan sólo puede intentar acallar su “pulso”. Del mismo modo, un gesto, incluso un gesto neto, siempre llega a ser como máximo indicio.*

Al gesto siempre se asiste, ya que cualquier gesto (incluso los más agresivos hacia uno) nunca puede ser reducido a interpelación - es decir, como mera mecánica fáctica-. En el terreno de la imagen, la única dimensión practicable en el otro representado (extensible este término a cualquier cosa animada) es a través de un mecanismo de asistencia a su mecánica (sea de sustentación, por voluntad o fáctica). Esta observación inevitablemente tiende a objetualizar al ser, ya que lo aleja lo suficiente como para *definir sus contornos*. Bajo esta luz, sólo es posible una empatía de hermanamiento, y sólo puede aspirarse a tender hilos entre espacios de distancia.

–“Si llamamos gesto a aquello que queda inexpresado en cada acto de expresión podremos decir, por tanto, que, exactamente como el infame, el autor está presente en el texto sólo en un gesto, que vuelve posible la expresión en la misma medida en que instala en ella un vacío central”¹⁰.

Con respecto a esta afirmación, no creo que gesto sea aquello que queda inexpresado en cada acto de expresión, sino que simplemente está en su naturaleza el abrir un margen de ausencia.

⁹ BRESSON, ROBERT. *La question: entretien avec Robert Bresson*. Cahiers du Cinema, núm. 178. Mayo.

¹⁰ AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Ed. Anagrama. Col. Argumentos. Barcelona. 2005. Pág. 84-85

-Será una película de manos, de objetos y de miradas. De miradas sobre todo (...)¹¹

Aunque un gesto titubee, al igual que en la mecánica, el gesto tiene condición neta y no contempla un segundo intento. En este sentido siempre se trata de *última oportunidad*. El gesto además no contempla la intencionalidad (aunque se la pueda suponer) por que sería entenderlo como proceso meramente fáctico, o a lo sumo de voluntad.

En sus películas, al dirigir a sus “modelos” durante el rodaje y los ensayos, parece ser que Robert Bresson insistía incansablemente en la ausencia de expresión y de gesticulación en los actores (a los que él denominaba *modelos*). A través de este vaciamiento sistemático de mímica, de este deliberado entorpecimiento de la dinámica en la que el gesto se acostumbra a darse, trataba de hacer evidente para la cámara ese “combate del ser que concierne a su esencia”. El ejercicio con el que lo conseguía era inmediato, ya que *la expresión se daba invertida*. En lugar de ser entes emisores desde sí hacia la realidad, hacia fuera, como él veía que sucedía con los actores, sus modelos se delimitaban nítidamente en la medida en que se hacía visible que *era la realidad la que tendía hacia ellos*. Los modelos hacían visible que eran también aquel “lugar”, *superficie*, donde la expresión de la realidad se encontraba con un tope, y se explicaba. A través de esto, cada modelo y cada gesto del modelo se abismaba así, se volvía tremendamente hipnótico al mostrar que el actor *que parecía sólo estar ahí* no era una persona que descansaba, sino que era un *ser algo en resistencia constante* frente a un movimiento entrógeno que en ese mismo instante estaba conteniéndole y delimitándole, en tanto que hacía evidente que su superficie era en realidad un continuo frente de combate.

¹¹ BRESSON, ROBERT. *La question: entretien avec Robert Bresson*. Cahiers du Cinema, núm. 178. Mayo

*Suprime radicalmente las intenciones en tus modelos.*¹²

*“A tus modelos:”no penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis” y también: “no penséis **en** lo que decís, no penséis **en** lo que hacéis””¹³.
*Modelos. Movimiento de afuera hacia dentro. (Actores. Movimiento de dentro hacia fuera)*¹⁴*

*Modelo. Su permanencia: manera siempre la misma de ser diferente.*¹⁵

*Ninguna mecánica intelectual o cerebral. Simplemente una mecánica.*¹⁶

Sin embargo, si bien la suspensión es una condición inmediata de la sublimación de la escena, una paralización del ser no conduce *infaliblemente* a una emersión de su mecánica de sustentación. Hace falta tener la suficiente capacidad para planear en escena el margen necesario de reversión que hace que el ser se muestre con gestos netos. En este sentido cualquier obra que intente sencillamente paralizar al ser pensando que así hace aflorar la mecánica tan sólo consigue ofrecer un fragmento, por lo demás generalmente aburrido y premeditado de *mundo*. Su exceso en la reversión vuelve el gesto un capricho; y fruto además de una mecánica por voluntad del propio autor. Encontrar la reversión justa en la obra - aunque ésta sea una porción de mundo – es la forma en que se consigue aflorar la mecánica; la reversión en la obra es, por tanto, una cuestión de *estilo*.

Decía antes que el gesto siempre es de algún modo última oportunidad, y que no está en su naturaleza contemplar un segundo intento. En efecto, se

¹² BRESSON; ROBERT. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era. Méjico. 1999. Pág. 21

¹³ *Op. Cit.*

¹⁴ *Op. Cit.* Pág. 11

¹⁵ *Op. Cit.* Pag. 48

¹⁶ *Op. Cit.* Pag. 38

da una relación interesante entre gesto, tiempo y autor. Por una parte el gesto en sí mismo se ubica como presente absoluto: él como imagen es capaz de resumir los gestos que inmediatamente le preceden y también los inmediatamente le seguirían. Como manifestación del sujeto es capaz de extender su propia narración en un margen de temporalidad circundante.

*Apocatástasis*¹⁷.

(Restablecimiento).

1. f. Fil. Retorno de todas las cosas o de cualquiera de ellas a su primitivo punto de partida.

*“Creo que existe una relación secreta entre gesto y fotografía. (...) en el Hades las sombras de los muertos repiten hasta el infinito el mismo gesto: Ixión hace girar su rueda, las damánides tratan inútilmente de acarrear agua en un tonel sin fondo. Pero no se trata de un castigo, las sombras paganas no son las de los condenados. La eterna repetición es aquí la cifra de una apocatástasis, de la infinita recapitulación de una existencia.”*¹⁸

Por otra parte, esta relación del gesto con el tiempo, es con el autor una relación de *minúsculo desplazamiento*. El gesto siempre está *mínimamente* desplazado con respecto de su autor, porque que en tanto el gesto es acto volitivo, consciente o inconsciente, el autor está al mismo tiempo un poco *antes* y un poco *después* con respecto a él pero *nunca al mismo tiempo*. Esto es así porque en un autor consciente, el gesto está, a un lado, precedido de un abandono de ese autor hacia la previsión de su gesto- el

¹⁷http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica
[Consulta: 27 de Septiembre de 2008, 23:45]

¹⁸ AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Ed. Anagrama. Col. Argumentos. Barcelona. 2005. Pág. 31-32

autor delega en su gesto-, y al otro seguido de lo que tarda su cuerpo en encaminarse hacia lo que su voluntad le dictaba.

Si el gesto es inconsciente entenderé directamente que el sujeto no *reside* en su gesto.

Así pues, en ese margen mínimo en el tiempo también se manifiesta el vacío central que constituye el gesto como ausencia del autor. El único ejercicio gestual en el que este margen de desplazamiento temporal mengua es en el *gesto neto*. Como *continuum* que es, aunque el gesto neto no consiga mostrar al sujeto *en* su gesto, sí llega a mostrarlo como sujeto en tanto que está *mientras* sucede, y lo presenta en tanto que aquél está *contenido* en su escena.

Volviendo a la narración del gesto como *manifestación*, se presenta como una obviedad que éste no puede dejar de ser significativo. Siendo esto así, se plantean dos cuestiones. En primer lugar, si el gesto es manifestación, lo es siempre en un tiempo en el que se desarrolla. Si modificamos su tiempo, si expandimos o contraemos el gesto, pero la velocidad de lectura permanece siendo la misma, cabría preguntarse: ¿que orden de manifestación queda expresada en el gesto?¹⁹

El otro extremo hacia el que también cabría preguntarse es: ¿qué calidad de gesto se puede dar en aquellos que por manejarse en una condición mínima parecen vaciados de significancia? Y si ésta es una condición *sine qua non* del gesto como manifestación, ¿de qué tipo es entonces la que subsiste en ellos y es expresada por ellos? ¿Está ese lugar nuevamente ocupado por la mecánica de sustentación, y hablaríamos por tanto de gestos netos?

¹⁹ En general todos los videos de Martin Arnold hablan sobre esto, pero el siguiente video es especialmente ilustrativo de lo que ocurre al “sujetar” el gesto.
<http://es.youtube.com/watch?v=aXgjugl-iFU>

A continuación transcribo un fragmento de Marcel Duchamp en el que habla sobre un concepto poético que él define como *lo infraleve* (inframince).

“utilización de un aparato para coleccionar y para transformar las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciada) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, los estiramientos, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezo.”²⁰

¿Se puede expresar aquello como que lo que a Duchamp le fascinaba en lo infraleve era el margen de significado que se creaba al reconocer como gesto neto una *mecánica por voluntad* vuelta inútil en las conductas?

Pienso que sí; pero además que su método podría considerarse como “impertinente” (sic.), ya que en lugar de atender positivamente a esa mecánica, se la busca desde un argumento escópico de actos volitivos y conductas; y en la medida en que éstos fracasan o se vuelven descontrolados en su significación, dan testimonio de que esa lectura no podía ser satisfactoria. Desde esta óptica, efectivamente ese aparato al que hace referencia Duchamp sería uno que mediría el pulso de las mecánicas de sustentación.

²⁰ DUCHAMP, MARCEL. *Notas*. Ed. Tecnos, Madrid. 1998. Pág. 155.

Problema 7. *¿Se puede tener conciencia del gesto neto y de la mecánica de sustentación de uno mismo?*

Sí, del gesto neto a través de un asombro, y de la mecánica por estar vivo, pero esto último como conciencia de que es una definición ostensible.

Problema 8. *¿Se puede representar la mecánica de sustentación propia?*

Se puede hacer visible, pero no se puede planear como *escena* para uno mismo. Ya que en ello *uno se vuelve otro*, la mecánica nunca deja de aludir a los límites; es por lo mismo que uno no puede contemplar la totalidad de su ser, como no puede contemplar físicamente la totalidad de su cuerpo, tan sólo fragmentos.

Problema 9. *Gesto para el autor: sabiendo que toda obra es en sí gesto en el sentido de acto, pensarla, situarse frente a ella como hecho.*

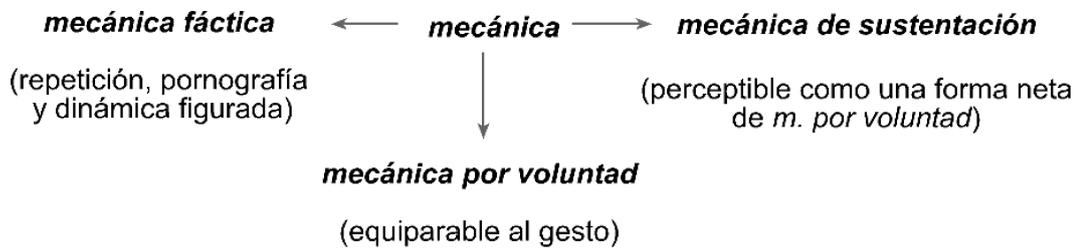
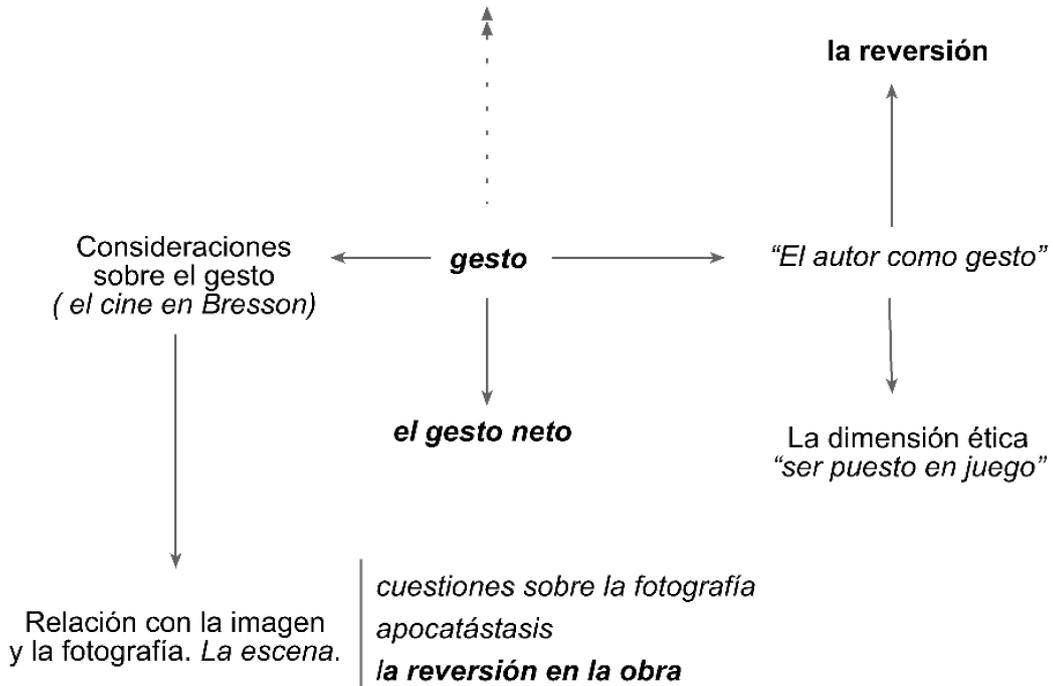
Tanto la mecánica de sustentación como el gesto neto está siempre presente, es irreductible en toda cosa “animada”, porque aunque la cosa no muestre afecto o mecánica por voluntad, la mecánica de sustentación muestra que la mera afirmación de estar presente es un gesto neto en sí, y es gesto que además se sustenta en acto. Por esto, el combate del ser que concierne a su esencia se da siempre como espectáculo.

“Dos personas que se miran a los ojos no ven sus ojos sino sus miradas (¿razón por la cual uno se equivoca sobre el color de los ojos?)”²¹

²¹ BRESSON, ROBERT. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era. Méjico. 1999. Pág. 19



*“el gesto de la abulia”
(el mundo aplanado como imagen abúlica)*



*Reversión.*²²

(Del lat. reversio, -onis).

1. Restitución de algo al estado que tenía. 2. Acción y efecto de revertir.

*Revertir.*²³

(Del lat. reverti, volverse).

1. Dicho de una cosa: Volver al estado o condición que tuvo antes. 2. Dicho de una cosa: Venir a parar en otra. 3. Dicho de una cosa: Volver a la propiedad que tuvo antes, o pasar a un nuevo dueño.

Problema 1. *Frente a qué conceptos se delimita la reversión? ¿Cuál es la naturaleza de las relaciones de esos conceptos entre sí?*

En este segundo esquema sobre la reversión, el gesto como abulia y el gesto neto son antagónicos, actúan como polos en oposición, pero debería quedar claro que ambos participan recíprocamente de sus naturalezas, y uno contiene necesariamente al otro en mayor o menor medida; tanto es así que, de hecho, no existen en su forma aislada y se vuelven impracticables en su forma absoluta. El *gesto de la abulia* está aquí introducido por ser el extremo lineal hacia el que tiende la reversión; así como siempre hay un margen de descreimiento en una imagen eficaz del gesto neto, también en el mundo como gesto abúlico hay, por la irreductible mecánica de sustentación de todo lo animado, una también irreductible escala de intensidades de fascinación, una continua e insoslayable vibración de pulsos.

²² http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica [Consulta: 18 de Octubre de 2008, 20: 45]

²³ http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica [Consulta: 5 de Septiembre de 2008, 18:23]

La reversión es la dimensión en la obra por la que ésta *compite* con el mundo, y tiende a inscribirse en él. Todos los procesos reversivos en la obra pueden entenderse como un tender de la obra de arte a inscribirse en el mundo.

Problema 2. *Si la obra fuese pensada como un flujo en una estructura comunicativa, la reversión sería la densidad del fluido. Como densidad, sus formas responden a figuras como reflujo, derramamiento y salpicadura.*

Sería aquí interesante hacer una lectura desplazada de lo que se conoce científicamente como *mecánica de fluidos*. Esta mecánica de fluidos es válida para ilustrar el comportamiento de “rebeldía” en la adecuación de las formas a los conceptos, también en su escala de espesor (profundidad o arrojamiento del concepto); sobre todo en dos constataciones que en mi caso se han dado directamente de la experiencia con la obra. Por una parte aquello a lo que llamo rebeldía de las formas a los conceptos: la problemática elemental de la creación en encontrar aquella organización simbólica y estilística que mejor se ajuste a la impresión o idea que se quiere hacer visible. Es decir, que el objeto siempre es por sí mismo un emisor autónomo de significados propios, al margen de aquellos concretos a los que el autor quiera volver mensaje.

Por otra, que el grado de complejidad de la sensación o la idea que se aborda, en la medida en que es mayor, tiene que lidiar con los anteriores niveles expresivos de los materiales y los objetos. Esto es: una obra capaz de comunicarse en consecutivos planos de sentido cada vez más complejos no va sustituyendo dialécticamente el siguiente al anterior, sino que mantiene presentes desde el más obvio hasta el más oculto. En este sentido, toda lectura en planos de sentido muy elaborados convive adyacente con los planos de obviedad del objeto; y esto, al menos desde la obra, la hace siempre correlativa.

También creo que la densidad que emiten tanto los gestos como la mecánica es de una condición más viscosa que fluida. Esto se confirma por inducción en el comportamiento del fluido en el diagrama siguiente.

Siguiendo en el nivel de estructuras de comunicación, creo que, salvo en casos extremos, dramáticos, se produce una resistencia al flujo de información; ésta se encuentra con viscosidades que debe vencer, (*tanto en el terreno de lenguaje como de los hábitos*), y que además su viscosidad aumenta proporcionalmente según aumenta la escala de la estructura de comunicación.

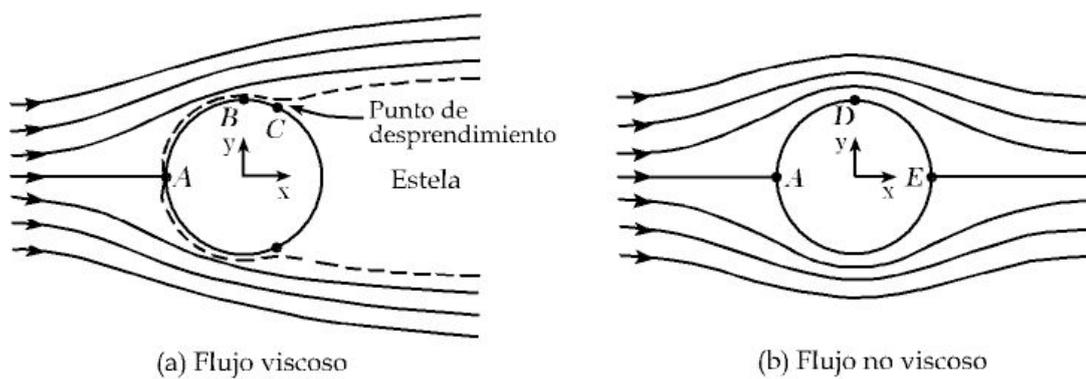


Fig. 2-11. Dibujo cualitativo de flujo sobre un cuerpo.

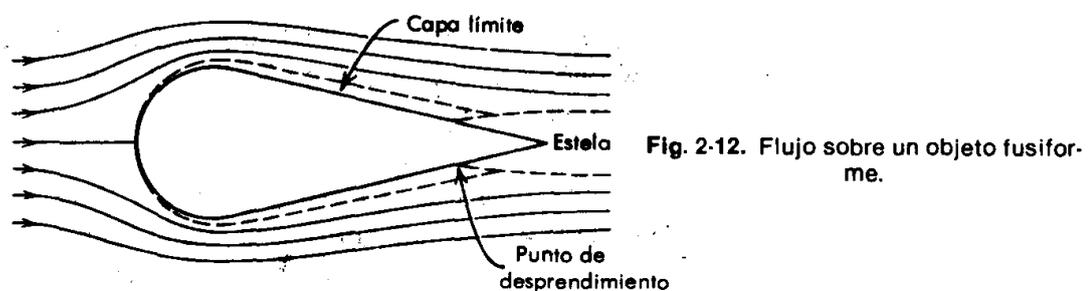


Fig. 2-12. Flujo sobre un objeto fusiforme.

El vacío central que instaura la ausencia del autor en la obra presenta paralelismos con el fenómeno que en mecánica de fluidos recibe el nombre de *estela*, que es el espacio vacío que se produce antes y/o después de un cuerpo, fruto de la perturbación que produce al ser atravesado por ese fluido en movimiento.

Es interesante también comprobar la etimología de la palabra, que ha terminado siendo coincidente, desde las formas originales de *aestuarium*, *stella* y *stela*, según el diccionario de la RAE²⁴:

Estela 1. (Del lat. *aestuarium*, pl. n. de *stuarium*, agitación del agua).1. Señal o rastro de espuma y agua removida que deja tras sí una embarcación u otro cuerpo en movimiento.2. Rastro que deja en el aire un cuerpo en movimiento.3. Rastro o huella que deja algo que pasa. *Estela* 2. (Del lat. *stella*, estrella).1. pie de león. *Estela* 3. (Del lat. *stela*).1. Monumento conmemorativo que se erige sobre el suelo en forma de lápida, pedestal o cipo.

Atendiendo a la tercera definición de estela 1- *rastro o huella de algo que pasa*- y a la 3ª acepción de la palabra- *monumento conmemorativo que se erige sobre el suelo en forma de lápida , pedestal o cipo*- vemos que estela es simultáneamente el vacío que deja *algo que pasa* y el objeto que conmemora y sella ese vacío.

En este sentido, extrapolado esto a la obra de arte, ésta es siempre y cada vez la clausura de un ensayo/ imposibilidad de ensayo de un "ya ausente", que en su momento actuó como cuerpo en un flujo, y que ahora ha quedado perpetuado en su rastro (queda un cuerpo fantasma perpetuado por su estela). Al permanecer la estela, la perturbación por el volumen del cuerpo, permanece el fantasma de ese volumen y de sus dimensiones

²⁴http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica
[Consulta: 28 de Octubre de 2008, 14:23]

perturbadoras. Así, el vacío que aloja la obra es la perturbación dejada por un autor en el flujo al haber actuado temporalmente como objeto inmóvil en ese flujo.

El volumen de la estela como volumen neto dentro de un fluido – es decir , como espacio no ocupado por ese fluido sino por aire o cualquier otra cosa - es también , en tanto que espacio no ocupado por el fluido, el volumen de ese fluido que ha sido desalojado, expulsado , desplazado . ¿Qué imagen corresponde a ese volumen de fluido que ya no está ahí, que ha sido expulsado por la estela del autor al comportarse como cuerpo? Si el fluido es mundo, ¿Qué significado tiene ahora ese volumen de *mundo desplazado*? ¿Se puede caracterizar ese mundo desplazado como el *ensayo* de una *exacerbación de la mecánica*?

*Ensayar.*²⁵

1. tr. Probar, reconocer algo antes de usarlo. 2. Amaestrar 3. Preparar el montaje y ejecución de un espectáculo antes de ofrecerlo al público. 4. Hacer la prueba de cualquier otro tipo de actuación, antes de realizarla. 5. Probar la calidad de los minerales o la ley de los metales preciosos. 6. Sentar, caer bien algo. 7. Intentar. 8. Probar a hacer algo para ejecutarlo después más perfectamente o para no extrañarlo.

Transcribo aquí mi texto del vídeo *Mitos nórdicos*, en el que ensayaba la superioridad ética de un pueblo cazador expuesto a una mecánica exacerbada. El texto es leído en el vídeo como voz en off en sueco (con mi mala pronunciación como agente de reversión.), y subtulado simultáneamente al castellano:

²⁵ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mec%C3%A1nica
[Consulta: 29 de Septiembre de 2008, 23:58]

...a un ciervo se le caza ahogándolo. El ciervo está sumergido a ras de la superficie del agua, la cabeza ladeada, la boca abierta en un mugido, los ojos volteados de pánico. Hay que acorralarlo hasta la orilla, y de un empujón al agua, que está tan fría. Dos hombres se lanzan al agua, a agarrarle por los cuernos, para empujar hacia abajo y mantenerlo sumergido. El ciervo debajo del agua se resiste e intenta salir, empujando fuerte con los cuernos, aunque sin violencia, sin movimientos bruscos, como si fuese un gesto. Los hombres entonces aflojan un poco la presión para que el ciervo asome el hocico resoplando. Le da tiempo a mugir y ya le están sumergiendo de nuevo. Esto lo repiten hasta que deja de empujar y ya se ha muerto...

Si ahogamos ciervos es porque no sabemos ahogar osos. Porque son suaves y blandos, y se nos escurren entre los dedos, una confusión de pelo y zarpas y a veces sangre..., y entonces tenemos que dejarlos marchar. Con sólo mirar su lengua nos parece de cartílago y huesos.

¿Los niños? Los niños no suelen alejarse de la orilla. Ahí les llegan los cadáveres flotantes, a veces de ballenatos muertos y entonces es la (su) fiesta y se organizan para echarles pesadas redes y hundirlos con palos, creyendo ahogarlos. Nosotros los vigilamos en la distancia y los dejamos hacer. Los sabemos sanos.

Problema 3. *La reversión no sólo es densidad en sentido de espesor o dificultad, también es densidad en el sentido de contención.*

Siguiendo el modelo analógico propuesto más arriba, la contención vendría dada por la propia viscosidad del fluido. Toda mecánica de sustentación representada es contención como trampa y distensión como gesto. *El*

artista ensaya trampas de mecánica. Veamos la definición que da de ella el diccionario:

*Trampa.*²⁶

(De la onomat. tramp, gemela de *trap*).

1. Artificio para cazar, compuesto ordinariamente de una excavación y una tabla que la cubre y puede hundirse al ponerse encima el animal. 2. Puerta en el suelo, para poner en comunicación cualquier parte de un edificio con otra inferior. 3. Tablero horizontal, movable por medio de goznes, que suelen tener los mostradores de las tiendas, para entrar y salir con facilidad. 4. Tira de tela con que se tapa la abertura de los calzones o pantalones por delante. 5. Dispositivo que sirve para retener una sustancia separándola de otras. 6. Contravención disimulada a una ley, convenio o regla, o manera de eludirla, con miras al provecho propio. 7. Infracción maliciosa de las reglas de un juego o de una competición. 8. Ardid para burlar o perjudicar a alguien. 9. Deuda cuyo pago se demora.

Una condición básica para que una trampa pueda actuar es que mantenga retenida, bajo la forma que sea, una tensión potencial. Asimismo, para activarse cualquier mecánica tanto elemental como compleja necesita de un amago inicial de mecánica fáctica. Con cierta rapidez se pueden reconocer dos tipos básicos de trampa; aquellas que actúan como ejecutoras fácticas y aquellas que actúan como seductoras. Todas las trampas en las que hay consecución mecánica, sea cual sea su grado de complejidad o sofisticación, tienen en común este elemento de facticidad, infalible por sí mismo. En un cebo sería la energía contenida en la elasticidad del muelle plegado, en una trampa de hoyo sería la propia gravedad –o, si se quiere, el peso del animal-, etc.

²⁶ http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=trampa [Consulta: 29 de Octubre de 2008, 22:45]

Este elemento, que no es objeto propiamente dicho sino también *amago*, tiene además la particularidad de que “manipula”, “inoportuna” o “reserva” una *ley* natural y *delega* en ella la activación del conjunto; este objeto-amago lleva en sí una conjunción interna-externa de contención y desarrollo. Dado que esa ley tiende por sí misma a validarse -y que la forma en que lo hará es pura mecánica fáctica- si lo demás no falla la trampa conseguirá seguramente la captura de la presa.

En trampas por seducción el mecanismo puede ir desde su forma más simple, en la que el sólo objeto de deseo (en este caso *cebo*) retiene a la presa mientras llega el cazador, hasta ingeniosos y elaborados mecanismos combinados de seducción y trampa ejecutora. En cualquier caso, el elemento-amago que hace funcionar el conjunto también aquí “inoportuna” a una ley natural (que en este caso sería una ley interna o compartida por la presa) y nuevamente presenta una naturaleza duplicada, *extraña*, en este caso porque se la encuentra a medio camino de dos lugares simultáneamente: en el objeto que hace de cebo (sea luz, olor de feromonas, color, etc.) y en aquello a lo que se quiere dar caza a través de la atracción que experimenta.

“el hombre es pastor del ser... sí... ¿y el artista que es? El artista es cazador del ser. Y ¿que es el arte? En eusquera, en vasquense, es trampa...es trampa. Artista es tramposo. Hacedor de trampas. Eso es lo interesante. Trampas ¿para qué? En la prehistoria para cazar el animal para sustento físico, pero también para cazar al dios o cazar protecciones... cazando el ser estético.”²⁷

²⁷ *Entrevista a Jorge Oteiza.* <http://es.youtube.com/watch?v=TePFSD7n8Ss> [Consulta: 15 de Octubre de 2008, 23:38]

En la obra de arte ese elemento-amago, atendiéndola como una política de seducción entre ella y el espectador, tiene su equivalente en el término literario del *solecismo*. Sin embargo la definición que da la RAE para éste parece excesivamente lacónica:

1. Solecismo.²⁸

(Del lat. soloecismus).

1 Falta de sintaxis; error cometido contra las normas de algún idioma.

Ésta otra en cambio parece más oportuna:

2. *Anacoluto o solecismo*

Construcción anómala de la frase que llega a romper la gramaticalidad normativa de la misma, por lo general *por haber cambiado el que pronuncia o escribe de idea a mitad de su desarrollo*.²⁹

Tal como está planteada la definición se generan varias líneas de enunciado simultáneas, ya que la misma definición aloja también su propio solecismo. Por ejemplo, ateniéndome a la sintaxis de la frase, podría leerse sencillamente: *el que escribe o pronuncia cambia de idea a mitad del desarrollo* de esa idea; pero también se enuncia: *El que escribe o pronuncia lo hace “de idea”*; ¿que significaría escribir o pronunciar *de idea*?; ¿o bien la partícula “o” expresa aquí disyunción de diferencia, y se habla de que el que pronuncia sólo *pronuncia*, y es *el que “escribe de idea”* el que *ha cambiado a mitad*? Si se sigue desplegando el enunciado y entiende que “o” no es disyuntiva sino que denota equivalencia (lo cual aquí ya tendría cierto peso como gesto) se puede leer sencillamente: *el que escribe o pronuncia ha cambiado a mitad de (la) idea*. O bien, asumiéndole a él también: *el que escribe o pronuncia ha cambiado a mitad de su desarrollo*,

²⁸ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=solecismo
[Consulta: 15 de Octubre de 2008, 22:41]

²⁹ <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/anacoluto-o-solecismo>
[Consulta: 24 de Septiembre de 2008, 10: 37]

de idea. Ese “su” hace entonces referencia *al que escribe o pronuncia* y es por tanto él un sujeto afectado de *un desarrollo que ha cambiado a mitad*. Y lo siguiente es: si *el que pronuncia o escribe ha cambiado* a mitad de su desarrollo (de él), pero la frase ha sido hecha, la construcción ha sido concluida, entonces: ¿es la parte de lo pronunciado o escrito, a partir de la *mitad*, una delegación del autor en la idea? y también, distributivamente, *el que escribe o pronuncia ha cambiado a mitad* la idea, el desarrollo de la idea, a sí mismo, y el desarrollo de ambos (la *construcción anómala*).

Después de estas preguntas gramaticales por sujetos y atributos, siguen otras del tipo: ¿con qué forma mental se acometería un pensar en *la mitad de un escribir de idea* o de un *pronunciar de idea*? ¿O tan siquiera un *haber cambiado a mitad*? También las de este otro campo: ¿Se puede describir como que el autor *escribe* y el espectador *pronuncia*? O bien, llevado a las palabras de esta tesis: ¿*pronunciar es (más de) gesto* y *escribir (más de) mecánica*?

¿No viene a parecer todo el párrafo anterior una *gesticulación* del lenguaje?
¿Que significaría que el lenguaje empiece a *gesticular*?

Teniendo presente esta posibilidad gesticulante del lenguaje que el solecismo hace aflorar, la relación de la obra con el espectador -y aún antes aunque algo distinta, con el autor- se puede entender como una política de seducción solecística. El gesto solecista es aquél en el que la figura adopta una postura en la que parece atraer y rechazar al mismo tiempo. Pierre Klossowski en sus dibujos, y también en su trilogía *Las leyes de la hospitalidad*³⁰, presenta figuras en unas escenas de seducción, de erotismo, en la que el figura deseada con una mano parece atraer al seductor, invitarle, pero al mismo tiempo la flexión de la mano y de los

³⁰ La trilogía está integrada por: *Roberte esta noche (Roberte ce soir, 1953)*, *La revocación del Edicto de Nantes (La Révocation del Édít de Nantes ,1959)* y *El apuntador o el Teatro de sociedad (Le Souffleur ou le Théâtre de société, 1960)*.

dedos hacia atrás, en ese *mostrar la palma* parece rechazarle al mismo tiempo. Todo el registro de esos dibujos se vuelve así una celebración escópica perversa del darse a ver y del mirar; y también una condición fática desde la obra, en la que el espectador constata estar también él siendo partícipe de ese reparto de miradas y exhibiciones.



En la obra de arte esa duplicidad en el sentido con relación al espectador se maneja entre sus equivalentes de lo que llamaba mecánica, gesto y reversión. La trampa se despliega al encontrarse el espectador con un gesto que le atañe, es decir, que en un sentido más o menos directo está dirigido a él o que le interpela, y por otro de la imposibilidad completa de responder a ese gesto unívocamente. El espectador nunca sabe si al acercarse a esa obra, a esa figura, será rechazado bruscamente, con el agravante de que ésta sería ya una insistencia por su parte, o bien si al alejarse desaprovecha la invitación como oportunidad real para gozar.

Asimismo, el solecismo participa siempre de una condición de *planitud* en la imagen. Ya he hablado antes de la necesidad de la imagen para volverse escena, de su relación con la mecánica y con el gesto. En efecto, también aquí el solecismo se manifiesta mejor cuando surge como *relieve*, o mejor, como *textura*, de una imagen plana. La planitud de la imagen se reconoce como *estereotipo*.

El *estereotipo* es una imagen que, vacía de significado particular por convención y repetición, permite en sí misma con más facilidad aludir a cualquier otra cosa. El estereotipo de la imagen potencia su condición de gesto que ella tiene al haber sido elegida o reproducida por el artista, en la medida en que, como gesto patente de una voluntad de expresión, éste la carga con un margen de intencionalidad no necesariamente delimitado en el propio objeto referencial. El academicismo en la imagen es invitación al espectador para que se distraiga y se aleje del objeto lo suficiente para generar el campo metadiscursivo que estaba presente en ella. El tema se vuelve contingente, la imagen se vuelve *motivo* de ella misma en juego especular con el espectador.

Para finalizar esta breve reflexión, transcribo aquí un fragmento de una entrevista a P. Klossowski³¹.

(...)

- *Pero la revelación es siempre infiel, imperfecta. El primer gesto del pintor está ya en retirada con respecto a sus intenciones. Todo dibujo está a la vez demasiado acabado e inacabado...*

P. K.- Nos encontramos aquí con el problema de lo arbitrario, del azar y de la necesidad. O sea, el problema del juego. Hay una necesidad de jugar. Pero al jugar se experimenta lo contrario. Si no hubiera contrario no se

³¹ *Entrevista a P. Klossowski*, por Alain Arnaud.
http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=217&pag=1#leer [Consulta: 27 de Octubre de 2008 18: 45]

podría jugar, comenzamos a jugar porque creemos en un azar. Y después entramos en un orden del que no podemos escapar.

-¿La obra sería la expresión de este dilema? Es decir, ¿una apuesta lanzada contra una maldición?

P. K.- En el hombre, el origen de la creación es la necesidad de redimir su existencia. Se le ofrece una abundancia tal, que lo aplasta si no logra encontrar una réplica a esta riqueza agobiante. Así, busca constantemente crear el equivalente de esta riqueza.

2. Desarrollo técnico.

En lo esencial mi labor de producción este año ha sido la misma que la mantenida en años anteriores. Debido a que -tanto a nivel de estilo como de técnicas utilizadas- las obras producidas este año son de una clara continuidad con las anteriores, creo que en conjunto pueden entenderse como una sola unidad discursiva. Por esto he creído conveniente incluir un breve dossier fotográfico de algunas obras anteriores que puedan hacer de marco de referencia para las de este año tanto conceptual como técnicamente. A causa de una metodología de creación basada en una atención fenomenológica, las técnicas y tecnologías utilizadas son bastante heterogéneas, aunque se puede reconocer cierta constancia en tres técnicas principales: *los metales, talla en piedra y vaciado de moldes.*

Los metales usados han sido el cayem y el hierro. El cayem, con el que está hecha la obra *HB*, es una aleación de estaño y zinc. Su ventaja es que es un metal con una temperatura de fusión relativamente baja (400 °C) y se puede fundir en un horno descubierto. Al mismo tiempo presenta un grado de dureza aceptable, por lo que es un material adecuado para el fundido definitivo de piezas. El molde de fusión se sacó a partir de un cuadro original, mediante la técnica de la arena verde. Para el acabado oscuro se utilizó ácido nítrico en una solución acuosa del 7%.

En cuanto al hierro, que es el material más usado en mi obra, su principal ventaja es su ductilidad. En todas las obras se hace patente el grado de trabajo manual al que lo someto, también por una cuestión de gusto personal por el proceso. El formato del material ha sido tanto en planchas, cortadas con cizalla o plasma, como perfiles y varillas, según las características de la pieza. Para soldarlo, se ha utilizado indistintamente la soldadora de contacto, la MIG y la de electrodo. El acabado negro se ha realizado usando una solución pavonadora química, aplicada en líquido con pincel, y posteriormente una pátina de cera virgen en caliente para proteger el poro del metal de la humedad. En aquellas obras en las que se

ha optado por no pavonar, se ha aplicado una laca zapón transparente para metales, aplicada con torunda.

El tipo de piedra que aparece en las imágenes es alabastro. Es un material muy interesante técnicamente debido a su escasa dureza, que permite trabajarlo con herramientas muy sencillas, y su respuesta en el acabado, por ser una piedra microcristalina, es especialmente buena en el pulido y el encerado.

El proceso de talla ha sido el habitual: encaje general de los volúmenes en la *forma madre*, talla de volumen definitivo y acabado final.

Para el encaje de los volúmenes de la pieza se ha usado sencillamente una segueta con hoja dentada para madera. Es mucho más efectiva que otras para el corte de grandes volúmenes debido a que la separación entre los dientes de la sierra y su disposición alternada hacen que el polvo no la emboce en su recorrido.

Por ser a base de planos geométricos, para la talla de la pieza se han usado la radial con discos de desgaste para piedra; y los detalles se han hecho sencillamente mediante formones y herramientas punzantes.

Para el pulido se ha usado hecho con lija de agua, pasando consecutivamente de un grano más grueso al más fino; y el encerado con cera Alex transparente y un paño de algodón.

Para los vaciados se utiliza látex para moldes, aplicado sobre las manos o el brazo (protegido éste con una fina capa de vaselina) en capas sucesivas. Una vez seco el látex, se extrae el molde y se positiva, en mi caso en escayola plástica. En el caso de moldes más complejos por su escala o por ser formas compuestas, se ha optado por sacar la forma mediante vendas de escayola. El procedimiento es similar: se protege la zona expuesta con cualquier agente hidrófobo, y se disponen sucesivas capas de material. Una vez seco el molde se recubre la forma en negativo con varias capas

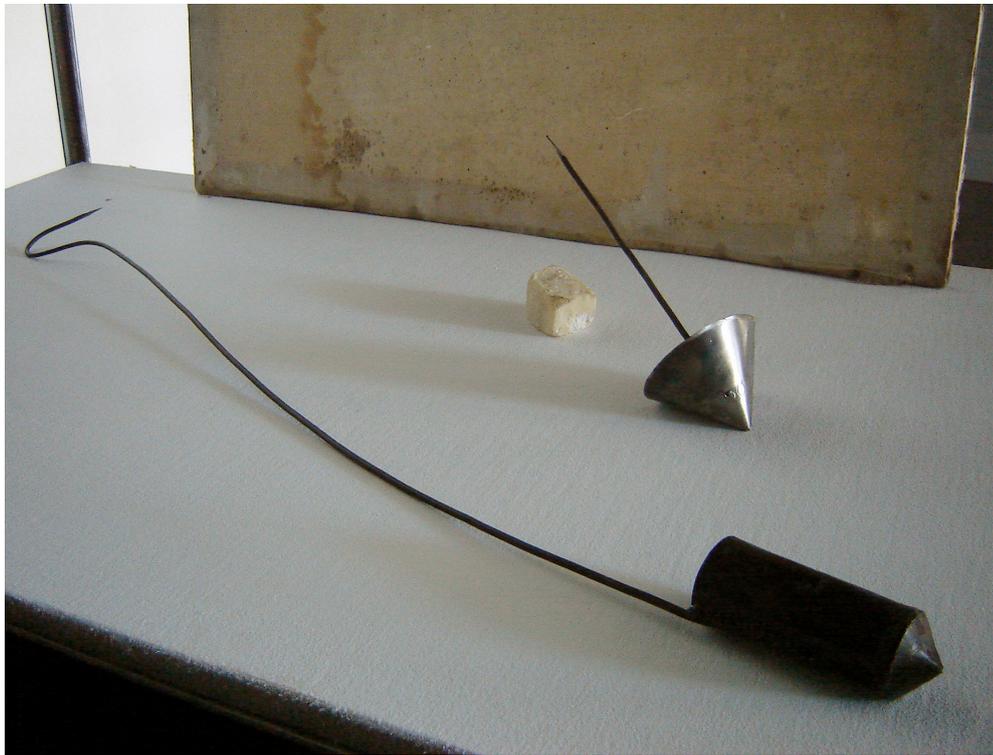
muy finas de crema desmoldante, para que el poro de la escayola se sature y no absorba luego el material en el que se positiva. En el caso de la obra *Hombre con pánico, a mediodía*, se positivó en resina de poliéster y fibra de vidrio. En el caso concreto de *Sin título (efigie)*, el molde del perro se positivó directamente en resina de poliéster mezclada con pigmento en polvo. La principal dificultad que presenta un positivado macizo de resina es que, por las temperaturas que alcanza en el fraguado, se producen fuertes tensiones en el material, que en volúmenes grandes tienden a quebrarlo formando grietas. Para evitar esto es conveniente realizarlo en sucesivas capas, más finas, y procurando que recubran la totalidad de la superficie. Una vez cubierta la superficie en negativo, se pueden aplicar capas de fibra de vidrio o algún material más ligero que le haga de relleno.

Para el acabado final opté por una imprimación en spray de color gris neutro, especialmente interesante por el juego de satinado que da según la cantidad de producto y la distancia a la que se lo aplique.

Obras anteriores

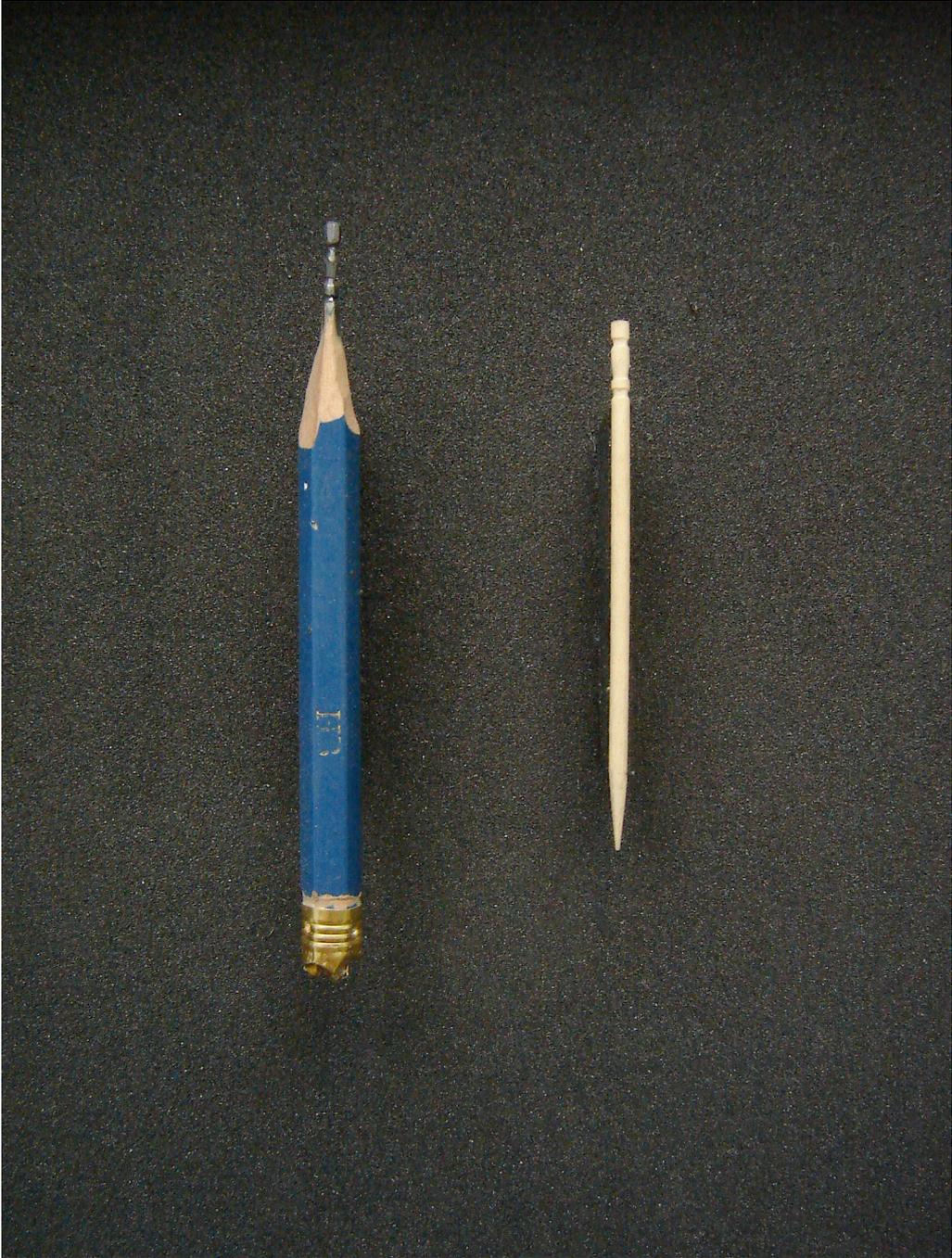


Vitrina negra
Técnica mixta
120 x 90 x 180 cm.
2005



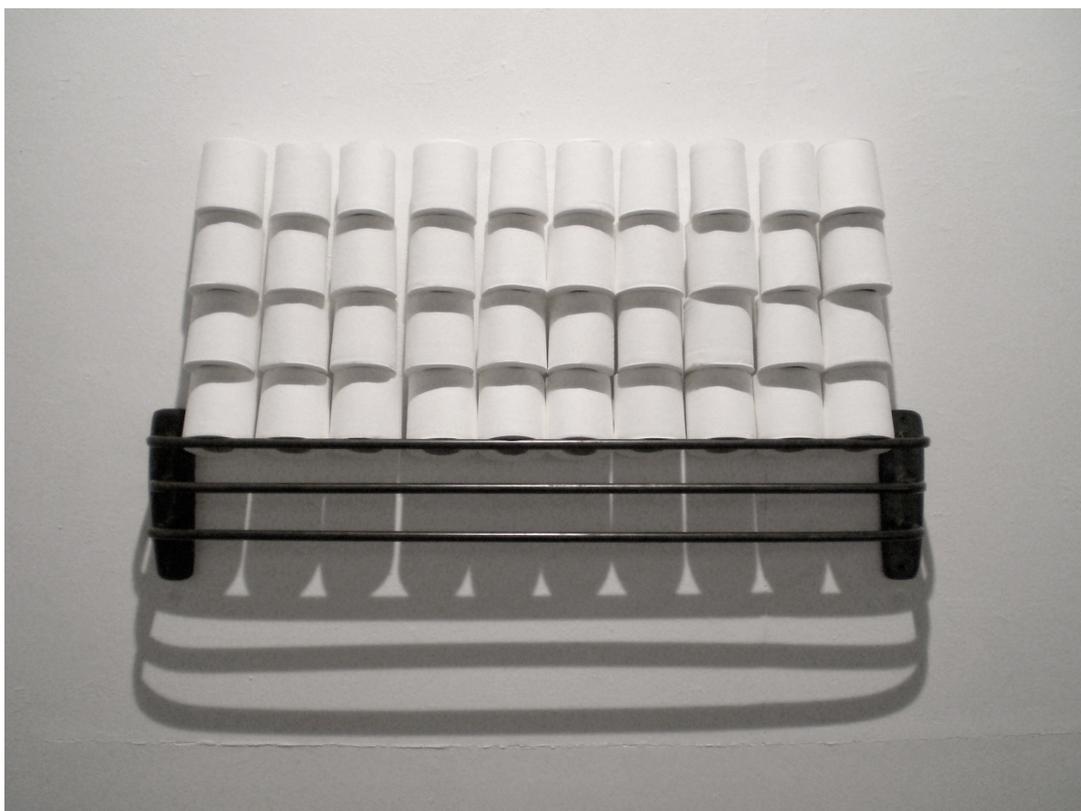


Sin título
Técnica mixta
26 x 20 cm.
2005





Sin título
Técnica mixta
60 x 60 cm.
2006



Sin título
Papel y hierro pavonado
106 x 53 cm.
2006



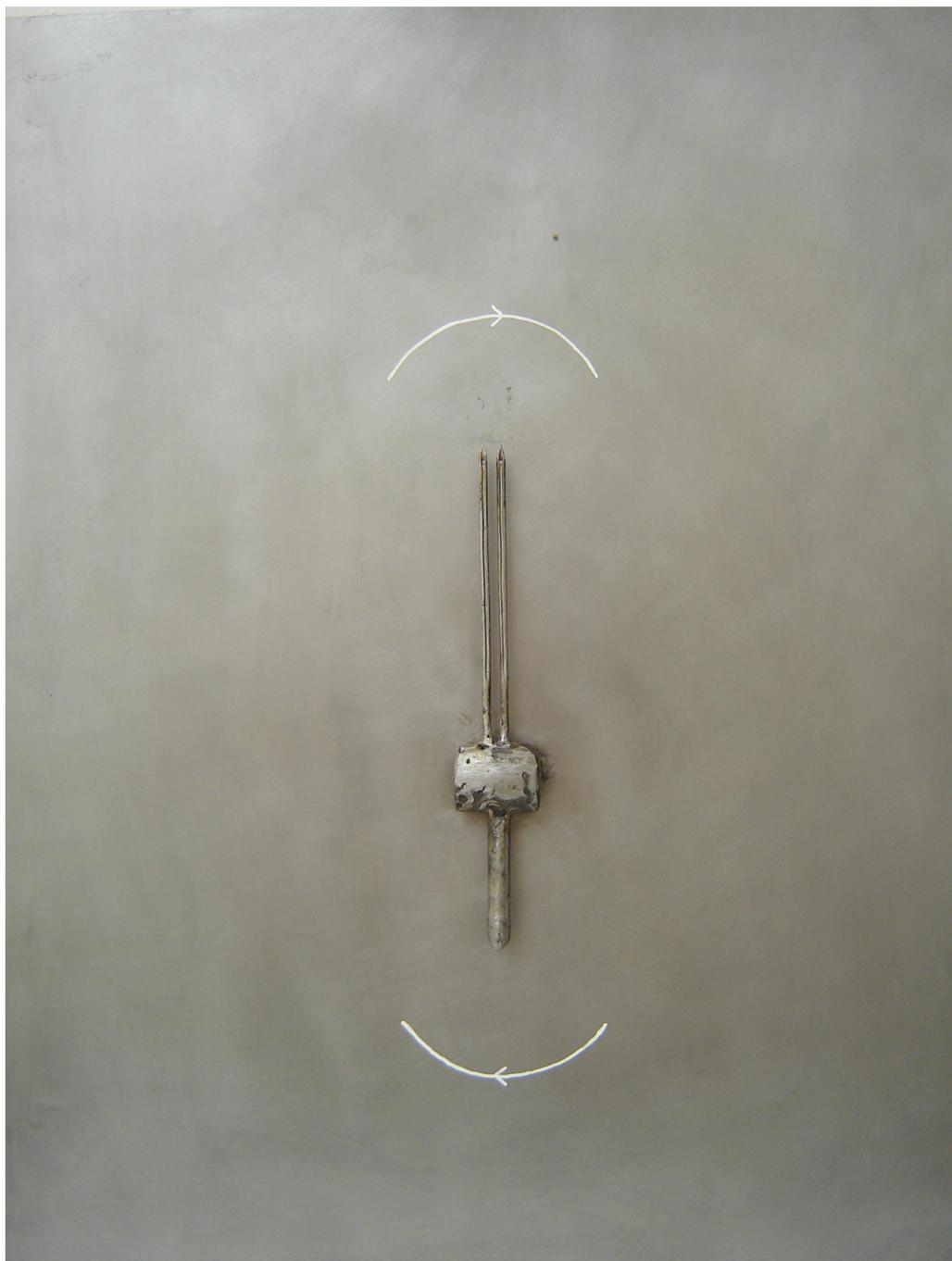


Sin título

Talla en alabastro
Dimensiones variables
2007



Sin título
Técnica mixta
30 x 25 x 40 cm.
2007



Sin título
Técnica mixta
60 x 40 cm.
2008



Sin título
Técnica mixta
40 x 140x 40 cm.
2008



3. Dibujos constructivos.

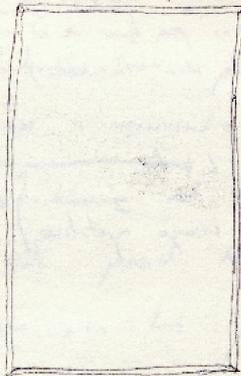
En este apartado se ha optado por reproducir íntegramente aquellos pliegos del cuaderno de bocetos en los que aparecen dibujos o alusiones directas a las piezas presentadas. La escasa visibilidad de alguno de ellos encuentra su justificación para ser incluidos en este trabajo en dos argumentos:

El primero es un criterio de honestidad con el proceso real de trabajo. Se han tomado en su estado de desarrollo estrictamente pragmático y se entiende que, según el modelo de trabajo que se ha seguido y también que estando ya terminada la obra, para una labor ilustrativa sería más conveniente remitir directamente a las propias imágenes de la obra física. Generalmente el dibujo ha sido utilizado como elemento de visualización espacial en la configuración de la obra, por lo que no pasan de ser meros apuntes en los que se esboza la idea con una economía máxima de recursos. Debido a esto nunca están planteados como material para ser exhibido si no es, como en este caso, en su forma original y con carácter documental.

La otra justificación estriba en que constituyen por sí mismas una buena muestra del grado de multidisciplinariedad asumido en este proyecto, y que queda ilustrado en las referencias simultáneas e indiferenciadas a diversas fuentes de interés. En ellos se alternan, en el orden con el que fueron elaborados, fragmentos de literatura y poesía, los propios dibujos en varios estados de desarrollo, notas sobre planes de trabajo y referencias puntuales a nombres de autores, fuesen éstos conocidos o aún por descubrir. Asimismo, se ha tenido especial interés en incluir, entendidos como en un mismo plano instrumental que los dibujos, los primeros esquemas y ensayos conceptuales que se hicieron del corpus teórico del presente proyecto.

- TIPOS PARA LA PISTA DE LOS DOS BARRIOS.

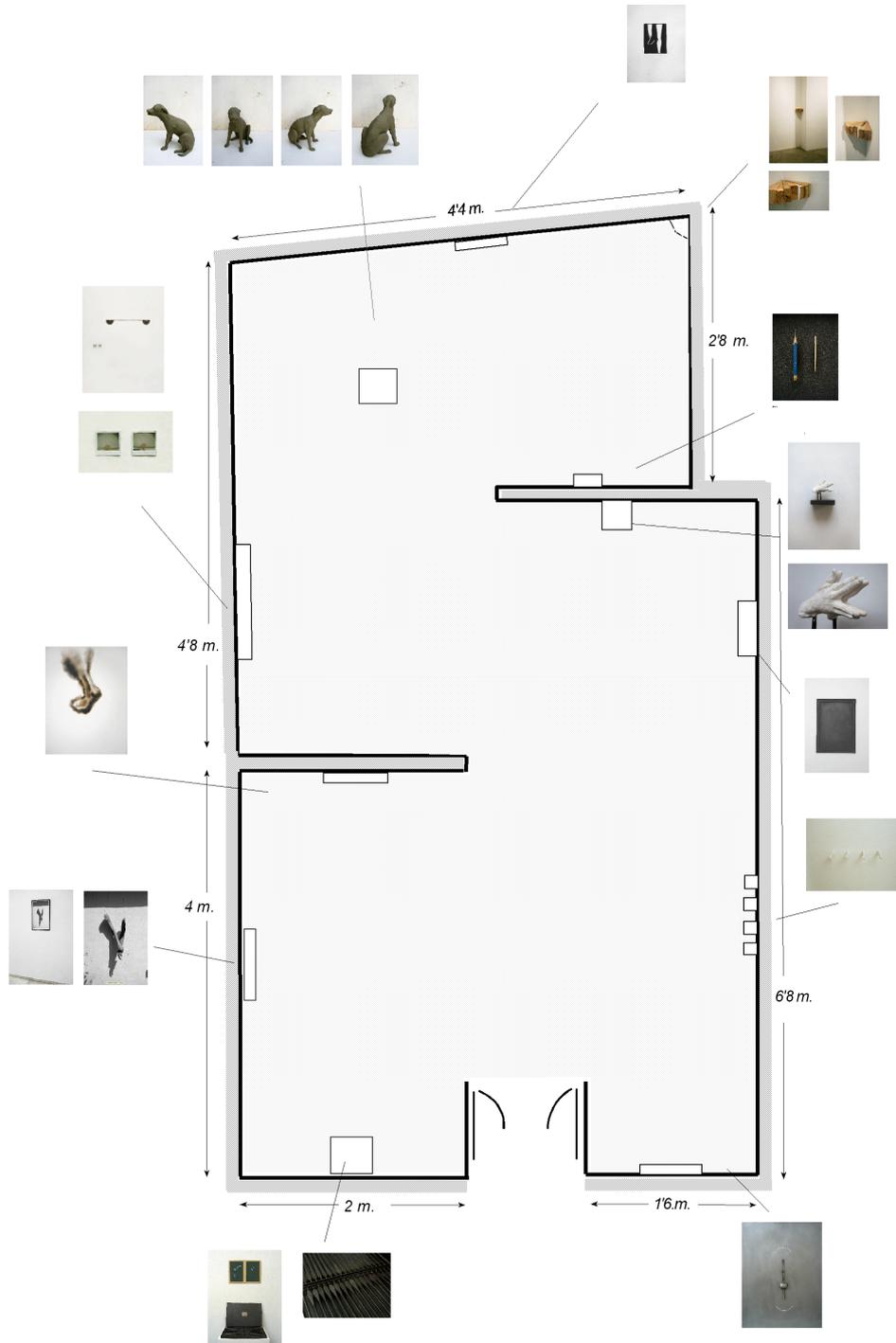
- hombre espantado (a mediodía)
- figura espantada (a mediodía)
- un hombre espantado (a mediodía)
- figura que huye (a mediodía)
- hombre con miedo (a mediodía)
- hombre que huye (a mediodía)
- hombre que huye hacia atrás (a mediodía)
- un hombre aterrador (a mediodía)
- hombre a punto de huir (a mediodía)
- hombre a punto de huir espantado (a mediodía)
- - hombre (medio) espantado (a mediodía) ~~→~~
- - figura de hombre espantado (a mediodía) ←



- medio día y negro.
- fotografía en blanco.
- papel grueso, con imperfecciones (frente al sol).
- sombras blancas: negro, rojo, o blanco (según).
- al darlo sobre la escultura (fundamental).
- tamaño DIN A3 o mayor. Papel brillante.
- título pegado sobre la fotografía, autocopiado sobre papel de impresión en vertical. Escrita en minúsculas (?)
- escribir en tinta gris y clara, cercano al gris medio; lo fundamental es que se monten adecuadamente y producir una buena escala de grises (nota) Póster con el spray del
- con un cristal (según).

Un campo abandonado. Debido a unas temperaturas inusualmente altas, incluso para ser verano, una bala perdida explotó y se disparó. Aunque nadie ha oído el disparo la explosión provocó un incendio que arrasó miles de hectáreas.

4. Plano de la instalación.



5. Galería de obras.



*"La mano se acorta a su mano;
la voz le ruge al oído"*

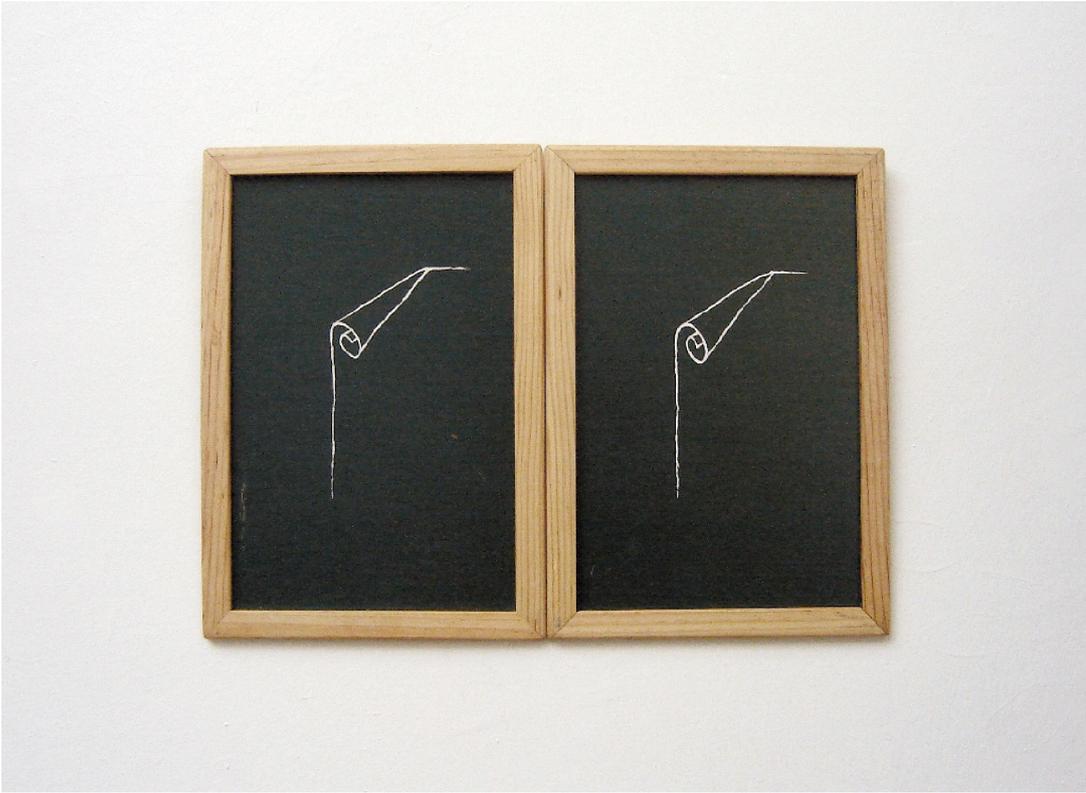
Técnica mixta.

Caja: 46x32x2 cmts.

Pizarra: 42x30 cmts.

2007







Gesto.
Técnica mixta
28.5 x 30 x 22.5 cmts.
2008



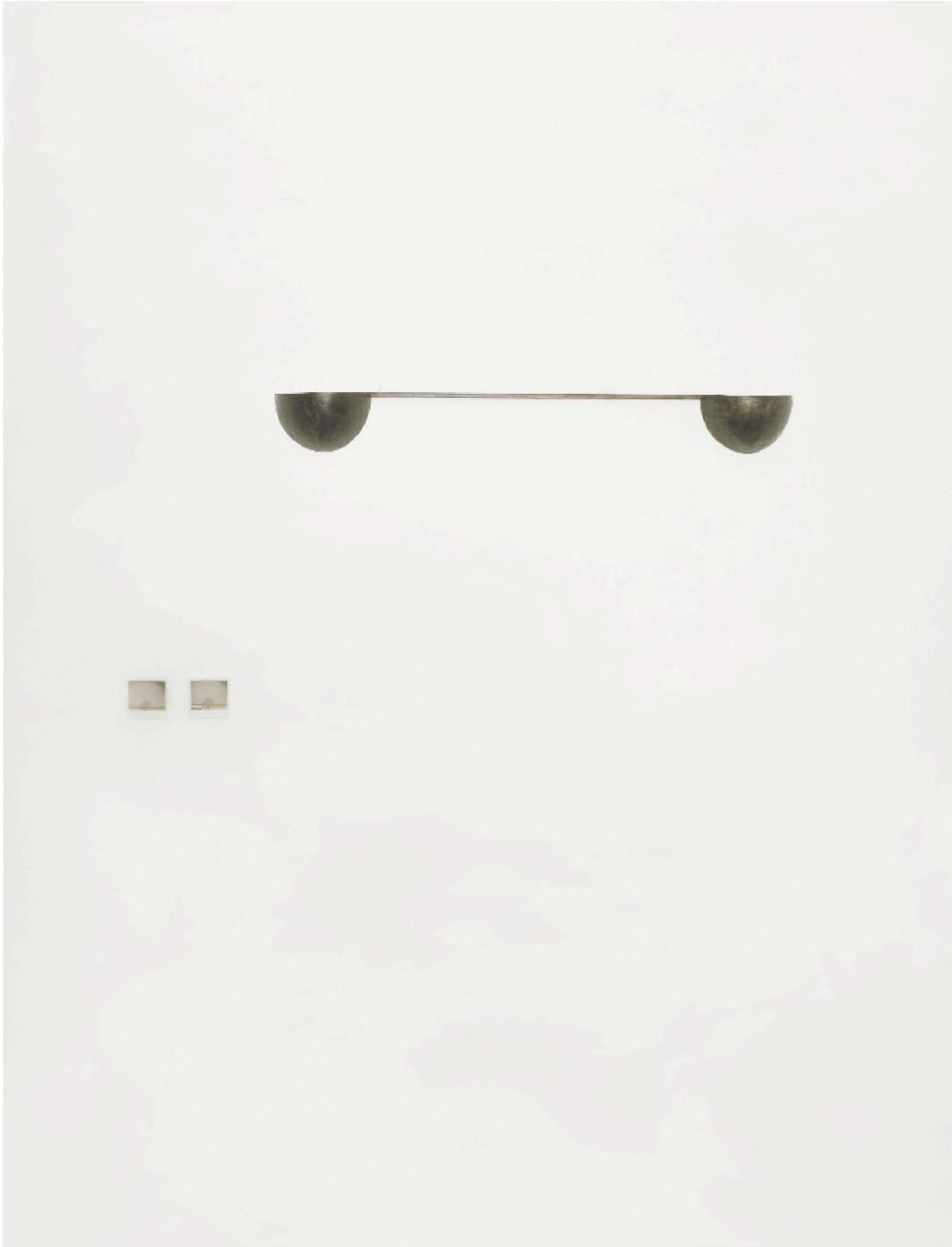


Sin titulo.
Humo sobre escayola
40x30 cmts.
2007



Sin título.
(Sinestesia)
Técnica mixta.
29x40x2 cmts.
2008





Doble amarillo

Técnica mixta.

Lámpara: 130 x 15 cms.

Fotografías: 11 x 23 cms.

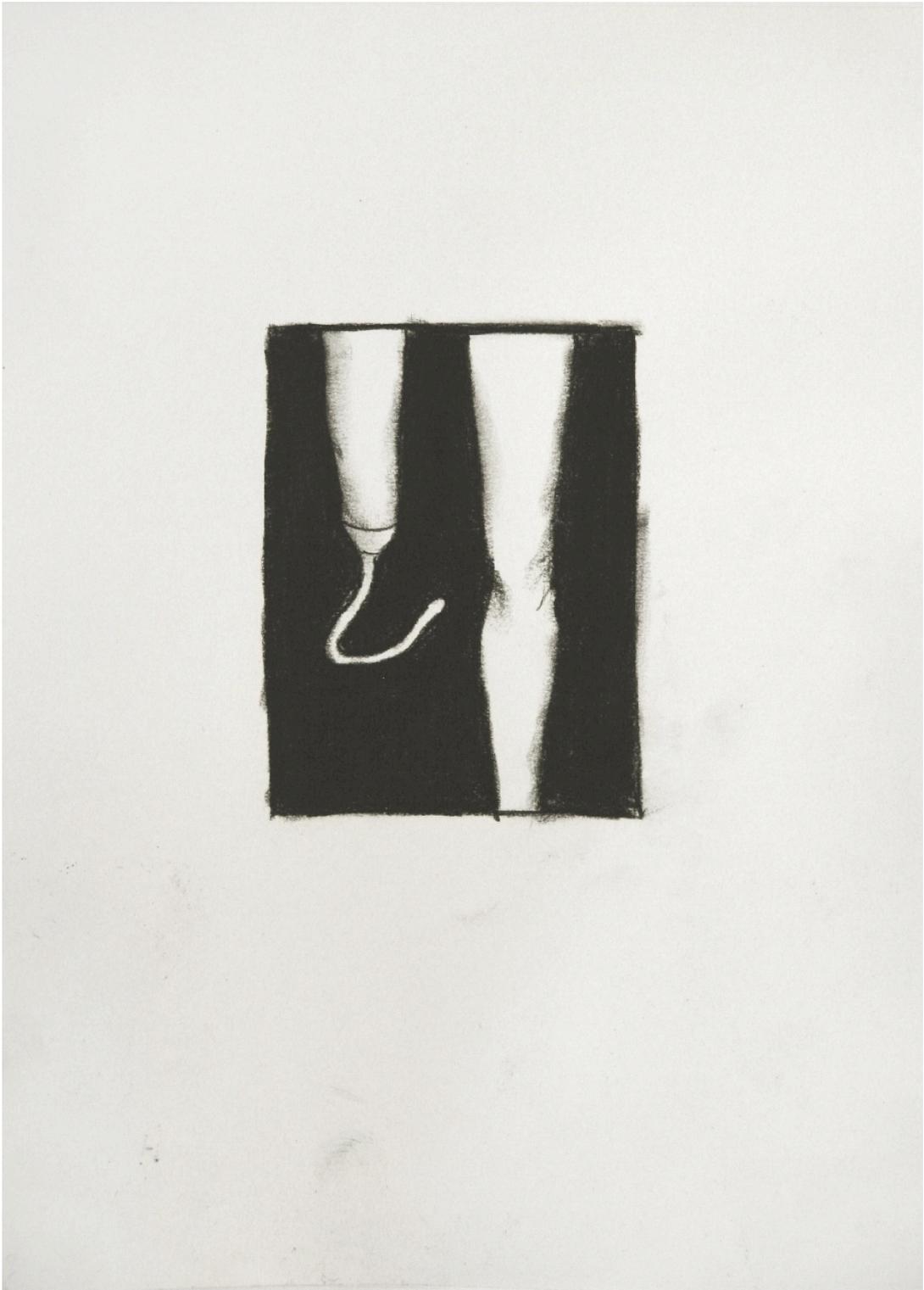
2008





Sin título
(mecánica en el gesto)
Técnica mixta.
Caja: 46x32x2 cmts.
Pizarra: 42x30 cmts.
2007





Sin título.
Conté sobre papel.
21x29,7 cms.
2007



Sin título.
(efigie)
Técnica mixta.
40x25x56 cmts.
2008









Hombre con pánico, a mediodía
Fotografía digital.
70x50 cmts.
2008



Hombre con pánico , a mediodía

Breve comentario de las obras.

“La mano se acorta en su mano; la voz le ruge al oído”

Esta obra aborda la inmovilidad y el desplazamiento inmediatamente anterior al gesto, desde un objeto construido como una suma de elementos dinámicos. Las referencias al movimiento son constantes: los remos están anclados al panel y es necesario girarlos para desprenderlos. El grabado muestra una escena inmóvil de la Enciclopedia Diderot de unos esclavos paralizados en su sincronía de tirar de los remos; su negrero los dirige con una fusta mientras una letra Z aparece suspendida sobre su cabeza. El panel de remos se puede mover pero está anclado a sus bisagras. Las pizarras representan un pliegue de una esquina inmovilizado también en su representación bidimensional; mientras, el espectador constata que ese pliegue extendido avanzaría más de lo que el contorno del pliegue doble da a entender.

La imagen que provocó esta obra: una pequeña maqueta de un barco de remos, fijada en la pared por medio de una base plana. La base estaba desplazada respecto al barco por estar centrada con los remos.

La cita, extraída de la novela Al faro, de Virginia Woolf.

“Sin título.”

Un intento de fijar una mecánica de sustentación.

“Gesto”

En esta obra, dos manos unidas en un gesto extraño: las palmas unidas remiten a la posición clásica de la oración, pero también al juego de sobras chinescas en la que se dibujan siluetas animadas de animales y personas. Un juego de infancia consistía en poner las manos de ese modo mientras otro niño colocaba a su vez las suyas también en la misma postura, hacía una torsión y las acoplaba transversalmente. Al abrir sus palmas, tanto uno como otro descubría una imagen sexualmente escandalosa, hecha de pliegues de carne y simetrías.

“Sin título (Sinestesia)”

Un cuadro hecho de una sola pieza en cayem, una mezcla de zinc y estaño, y posteriormente tiznado con óxido. En el centro del cuadro las letras en relieve HB remiten a la fórmula que se usa para catalogar la dureza del grafito. En este caso equivaldría a semi-duro o semi-blando, una forma simple pero patente de la imprecisión de los términos aplicados a los atributos ostensibles.

“Doble amarillo”

Una lámpara que no proyecta luz, hecha por dos cuencos de hierro negro unidos por un perfil perfectamente nivelado. Los cuencos están a una altura algo superior al espectador, por lo que no puede ver lo que contienen; ni siquiera examinando su contorno, que corre adosado a la pared. Debajo de ella, dos polaroid repiten la misma imagen: un halo de luz hace concéntrica una gotera, y por el tono de la luz sus contornos se vuelven doblemente amarillos.

“Sin título. (Mecánica en el gesto)”

Esta instalación, presentada para una exposición colectiva, consistía en el objeto que se ve en la imagen y además en la creación de las cartelas de todos los demás participantes. Mi propio nombre, imposible de leer para el espectador porque sabe que sería derrumbar la obra, sostiene el pequeño conjunto, y al mismo tiempo hace su propia presión sobre las paredes.

“Sin título”

Un dibujo de imprecisión en el que un fragmento encuadrado en su marco no deja entender si la prótesis está en un brazo colgando junto al cuerpo, o en una pierna, en cuyo caso cabría preguntarse sobre qué se sostiene ese hombre.

“Sin título. (Efigie)”

En los recipientes de repelentes para perros suele aparecer la imagen de un perro enseñando los dientes. Cuando el perro no es agresivo o simplemente no tiene motivos para hacerlo, se le ata un hilo de nylon en el hocico. Así se le levantan los belfos y simula que está atacando mientras se le hace la foto. Sin embargo el gesto conseguido no es exactamente el mismo; el gesto resultante es un ensayo solecístico en la medida en que el perro, a través de un mismo gesto – enunciado- hace que no se sepa si la intimidación parte de él o si por el contrario es el propio perro el intimidado. El foco de violencia se sitúa simultáneamente en el espectador y en la obra, desde el espectador hacia el perro y viceversa.

“Hombre con pánico, a mediodía”

Esta obra es la imagen de una escena en la que los brazos de dos personajes han quedado suspendidos en el tiempo bajo la luz del mediodía. El de la derecha sujeta impulsivamente al otro y le empuja hacia atrás, presa del asombro o el pánico. El otro se mantiene impávido, o bien porque no ha visto el motivo del asombro o bien

porque no lo tiene frente a él o bien simplemente porque tarda más que el otro en reaccionar. La obra trata sobre las implicaciones de la función disyuntiva de la o.

6. Presupuesto.

titulo	materiales	precio por unidad	número de unidades	total	
<i>HB</i>	escayola	1'75	2	3'50	
	cera virgen	10'90	1	10'90	
	parafina	6'50	1	6'50	
	cayem	4	4	16	
	acido nitrico	2'50	1	2'50	
				TOTAL	38'90
<i>Hombre con pánico, a mediodía</i>	vendas	3'22	15	48'30	
	resina de poliéster	6'95	2	13'90	
	fibra de vidrio	7'10	2	14'20	
	masilla reparadora	11'50	1	11'50	
	pintura spray	5'50	2	11	
	impresion digital	23	1	23	
	crystal y marco	50	1	50	
				TOTAL	171
<i>Doble amarillo</i>	hierro	13	1	13	
	fotografias	1'80	2	3'60	
				TOTAL	16'60
<i>Sin titulo (maestro)</i>	escayola	1'75	2	3'50	
	latex para moldes	15	1	15	
	hierro	13	1	13	
	pavon químico	12'50	1	12'50	
	cera virgen	9	1/3	3	
				TOTAL	47

titulo	materiales	precio por unidad	numero de unidades	total
<i>efigie (perro)</i>	arcilla modelado	4'60	2	9'20
	escayola	1'75	10	17'5
	grasa desmoldante	18'50	1	18'50
	goma laca	7'50	1	7'50
	resina poliester	6'95	7	48'65
	pigmento en polvo	3'50	3	10'50
	masilla reparadora	11'50	1	11'50
	pintura imprimación	5'5	3	16'50
			TOTAL	132'20
<i>gesto (instalación)</i>	madera	1'70	1	1'70
	cartón pluma	7'61	1	7'61
	goma laca	7'50	1	7'50
			TOTAL	18'71
<i>sin titulo (dibujo de humo)</i>	escayola	1'75	1	1'75
	vela	0'60	3	1'80
			TOTAL	3'55
<i>La mano se...</i>	hierro	13	1	13
	pizarra	3	2	6
			TOTAL	19
			TOTAL	446

Conclusiones.

Este proyecto, dado su carácter marcadamente experimental, ha sido un campo de ensayo constante en cuanto a las formas de expresión y la búsqueda de métodos de aproximación multidisciplinar a los conceptos. En esta labor de puesta en práctica de nuevas herramientas discursivas, se ha clarificado conceptualmente la línea de trabajo a seguir de aquí a un futuro próximo, y se han obtenido en algunos casos posibilidades muy interesantes de cara a futuras investigaciones. En cuanto al grado de dificultad que presenta la aplicación de un modelo silogístico a una experiencia artística, creemos que ha sido muy satisfactorio, tanto por su capacidad de precisión, como por ser en sí un germen de debate intelectual. Por todo ello creemos que el grado de valoración de este trabajo con el primer objetivo ha sido altamente positivo.

A través de dicha metodología constatamos que han ido definiéndose una comunidad de conceptos válida para ofrecer unas directrices de lectura, especialmente valiosas en tanto que su relación con la semántica de la obra no es impositiva, sino que presenta el grado metafórico suficiente para crear significaciones nuevas. Se ha constatado la capacidad generadora de dicha metodología en el hecho de que varios de los conceptos que finalmente han quedado consolidados como eje fundamental del discurso, en un principio no habían sido planteados. Este ha sido el caso de la mecánica de fluidos y especialmente la figura de la estela, que ha acabado siendo crucial para ilustrar el concepto de reversión y la ausencia del autor en la obra.

Así pues, para la figura en concreto del autor de esta tesis ha sido un proyecto de suma utilidad, tanto por su ensayo de nuevas posturas críticas hacia su propia obra como por la experiencia de un recorrido referencial entre diferentes disciplinas. Durante el desarrollo de la tesis se ha podido

reflexionar ampliamente sobre la dificultad, pero también el asombro creativo que supone el ejercicio de construir una estructura silogística basada en una atención fenomenológica. Con estas conclusiones creemos que el segundo objetivo ha sido satisfecho igualmente.

Siguiendo en el comentario sobre la experiencia que ha supuesto el presente proyecto, hemos constatado también su utilidad como ejercicio para encarar en un futuro las exigencias de la profesión artística. Algunos de los apartados que componen este proyecto aún no se habían realizado nunca, por lo que no sólo ha exigido una labor de investigación sobre los modelos usados, sino también un aprendizaje real de los programas de edición y maquetación. Así pues, finalizada la tesis consideramos que alcanzamos también nuestro tercer y último objetivo, que se centraba en la conformación de un proyecto expositivo coherente, con validez conceptual y plástica para ser llevado a cabo. Éste lo integran un total de doce piezas, a través de las cuales se aprecia que los temas desarrollados en el presente proyecto ya estaban presentes, aunque en estado de latencia, a lo largo de toda la obra.

Bibliografía.

- AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Ed. Anagrama. Col. Argumentos. Barcelona. 2005.
- BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era. Méjico. 1999.
- CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama. Barcelona. 1984.
- CALVINO, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ediciones Siruela. 1989.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Rizoma (Introducción)*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1977
- DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Editorial Paidós. Barcelona. 2005.
- DELEUZE, G. *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama. Col. Argumentos. Barcelona.2005.
- DUCHAMP, M. *Notas*. Ed. Tecnos, Madrid. 1998.
- ELIADE, M. *Invitación al ridículo. El vuelo Mágico*. Ediciones Siruela. Madrid. 2001.
- FOUCAULT, M. *¿Qué es un autor?* Obras esenciales Vol. I. Ed. Paidós Barcelona 1999.
- FREUD, S. *Obras completas*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 1983.
- GADAMER, H-G. *La verdad de la obra de arte. Los caminos de Heidegger*, Ed. Herder, Barcelona, 2002.
- KLOSSOWSKI, P. *La revocación del Edicto de Nantes*. Ed. Tusquets, Col. La sonrisa vertical. Barcelona. 1998.
- KLOSSOWSKI, P. *Roberte, esta noche*. Ed. Tusquets. Barcelona. 1997.
- KLOSSOWSKI, P. *El baño de Diana*. Ed. Tecnos. Madrid. 1990
- ORTEGA Y GASSET, J. *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos Estéticos*. Revista de Occidente, S.A. Col. El Arquero. Madrid, 1964
- SPINOZA, B. de *Ética Demostrada según el Orden Geométrico*. Ediciones Orbis, S.A. 1984
- WITTGENSTEIN, L. *Luz y sombra*. Ed. Pretextos. Valencia. 2006.
- ZUNZUNEGUI, S. *Robert Bresson*. Ed. Cátedra. Madrid. 2001.