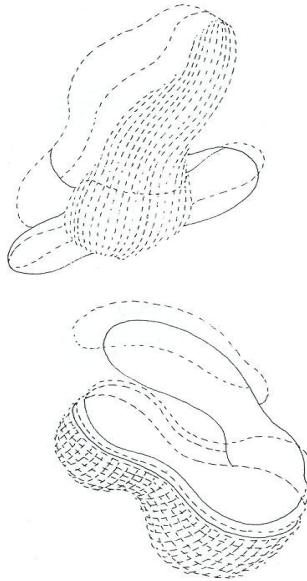


Las prótesis del deseo

La obra de Ramón Guillén-Balmes

1997-2014

Alberto Caballero



ediciones geifc

Índice

1997-2014

Algunos conceptos teóricos para la lectura
de las obras de Ramón Guillen-Balmes:

El fenómeno artístico: del objeto al cuerpo en el arte

Las a.versiones del objeto

Las prótesis del deseo

Ramón Guillen-Balmes

escritura-escultura: entre el cuerpo y la prótesis
algunas imágenes

Arqueología de Artista

Entrevista con Ramón Guillén-Balmes
por Alberto Caballero

1997-2014

De "A.versiones del objeto" para
Introversiones Aspectos de la colección/ Macba Museo de Arte
Contemporaneo de Barcelona
Barcelona, Febrero-Agosto 1997
publicado en www.mecad.ejournal nº8 .Homenaje a Ramon
Guillem Balmes
Diciembre de 2001

Mediante La protesis del deseo: La obra de Ramón Guillem
Balmes Algunos conceptos teóricos para la lectura

A: Retrospectiva: Liaisons Ramon Guillen-Balmes
Espai La NauU de l'Escola Llotja
10/14 -01/15 Barcelona

Al respecto de la obra de Ramón Guillem Balmes: “Si entendemos por prótesis todo objeto que se sitúa en el lugar de una falta,..en la obra de Ramón Guillem Balmes nos preguntamos entonces cómo esos deshechos del cuerpo, los restos más despreciables, pueden tener valor para el sujeto, si tienen valor de resto del o para el otro, algo del otro, eternamente perdido, eternamente irrecuperable, por el valor irreversible del tiempo, retornando como resto, como extensión, como posible materialización. Son un resto, un recuerdo de que algo no funcionó, pero que actúan como forro, bolsa, saco, vendaje, envoltura, entablillado, yeso, collarín. Sus esculturas no hablan del cuerpo, hablan de una ausencia del cuerpo, de mutilaciones del cuerpo, de una falta, de fragmentos de su envoltura, de recuerdos que revestían una forma del cuerpo. Son versiones de aquella bolsa original, que ahora retorna como ortho.pedia”

1997

Nuestro primer contacto con el artista RGB fue debido a una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona:

Introversions

Aspectes de la col.lecció

Febrero- agosto de 1997

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

<http://www.macba.cat>



Arqueologia d'artista (objets trouvés)
Guillén-Balmes, Ramon

Fecha: 1991-1992

Tipo obra: Instalación

Material: Feltro, madera, caucho y resina epoxy

Medidas: Dimensiones variables

Procedencia: Colección MACBA. Fundación MACBA

Registre núm: 0188

Debido a esto GEIFC -Grupo de estudio e investigación en los fenómenos contemporáneos- organizó un encuentro que denominamos:

Intro/versiones del objeto

MACBA, Barcelona, 1997

GEIFC Grupo de Estudio e Investigación
de los Fenómenos Contemporáneos

<http://www.geifco.org/geifc/grupos/giaa/giaa-introversions.htm>

Invitados por Mecad colaboramos en la redacción del e.journal nº8 dedicado al artista:

MECAD Electronic

e-journal8

Intro-versiones

Prótesis y otras extensiones

http://www.geifco.org/Ediciones_PRO/instalarLoReal/ejournal8.pdf

Con artículos de:

Núria Clusellas

Annalisa Sassano

Diego Rodríguez Pietro

Claudia Giannetti

Alberto Caballero

Zulema Moret

2014

Retrospectiva;
Liaisons
Ramon Guillen-Balmes
Del 22/10/14 al 23/01/15
Espai La NauU de l'Escola
Llotja
Seu Sant Andreu
C/ Pare Manyanet, 40
Barcelona



> catálogo en pdf

http://www.geifco.org/actionart/actionart03/nmF/_DELCUERPOALAMARCA/balmes/ramonGuillemCatalogo.pdf

"Reunir en un mismo espacio y por primera vez , más de 30 obras de Guillen- Balmes en un formato que permite incorporar los apuntes y los dibujos, una magnífica muestra de lo que fue el carácter relacional y cercano del artista; da sentido y cumple todos nuestros objetivos: exponer obra de un ex alumno de la escuela , que se convirtió en extraordinario artista y que además, compaginó su labor creativa con la docencia en la vecina escuela Massana con coherencia y generosidad. Pero lo que ahora es importante, es que el tiempo reafirma una vez más la vigencia de su obra , cargada de un espíritu transformador , que se mantendrá en el tiempo en sus arqueologías de artista"

Algunos conceptos teóricos para la lectura de las obras.

El fenómeno artístico: del objeto al cuerpo en el arte
Las a.versiones del objeto
Las prótesis del deseo

"A. versiones del objeto" para
Introversiones Aspectos de la colección/ Macba Museo
de Arte Contemporáneo de Barcelona
Barcelona, Febrero-Agosto 1997
publicado en [www.mecad.e.journal nº8](http://www.mecad.ejournal.nº8) .Homenaje a
Ramon Guillem Balmes
Diciembre de 2001

Texto a modo de introducción al encuentro:

El fenómeno artístico: del objeto al cuerpo en el arte.

Hasta los años '50 la producción artística tiene como referente fundamental la imagen, la imagen del objeto, sea este figurativo o no, se refiere al cuerpo, siempre a través de su imagen, aunque sea a través de la escultura, o a través de un objeto abstracto, al extremo el objeto geométrico, también tenía que ver con su imagen.

De pronto la imagen no es suficiente, o mejor dicho, ya podemos anticipar, hay un rechazo, un refolement, de la imagen y el objeto se presenta en toda su materialidad. Se anticipa una nueva propuesta desde los artistas: **la materialidad del objeto.**

Ya no son las fotografías de las latas de conservas, sino las latas mismas como restos, restos de un uso cotidiano, banal, **lo cotidiano** adquiere el valor de objeto, en las exposiciones que se han propuesto en el MACBA, así como algunas de las ponencias de las Jornadas, nos hablará de ese nuevo valor de lo cotidiano, no solamente en el arte que encontramos en los museos, sino en la prensa, en la TV, en el cine, en el pensamiento, se denominará arte povera, 'filosofía povera' Tenemos que pensar lo cotidiano como un valor trascendental. Lo trascendental: la llegada del

hombre a la luna, los ensayos atómicos, la reciente cibernética, etc. están adquiriendo valor de cotidianeidad. De la Venus de Milo, de la Gioconda, de la Maja Desnuda, ahora nos encontraremos en los museos con los restos de lo cotidiano, como un nuevo valor frente a la cultura: **La cultura de lo cotidiano.**

El mundo se llena de objetos cotidianos, se acerca la era del consumo, las viejas botellas de Morandi, serán las latas de Warhol, ahora el objeto se consume, el artista deja de ver el mundo, consume su deseo, se gira y pone su cuerpo como objeto. Al principio es la acción misma que realiza con su cuerpo, las marcas que deja su propia acción, la marca adquiere el valor de objeto, el resto que deja la acción misma, la huella sobre la tela, el papel, la madera o el muro de una ciudad, tendrán el valor de arte. Da lo mismo el material que hace de soporte, *es un salto del objeto a la acción*, es una manera de ir más allá del discurso del consumo, la productividad de más y más objetos, unas veces solo queda lo efímero de la acción, otras queda registrado en el material fotográfico, el vídeo, el cine, etc, como un llamado a la imagen perdida, a la pérdida de la imagen.

Esto tampoco quedó aquí, ahora el soporte material será el cuerpo mismo del artista, **la piel**, lo que hasta ahora hacía de límite, la imagen, la imagen como límite entre el organismo -lo viviente- y el mundo, ahora se orada, se corta, se sutura, se pincha, se cose, se cuelga. Ya no es la piel de la tela, la materia misma de la tela, lo que Lucio Fontana perfora o corta, como una representación más allá de la superficie. Ya no es una investigación en la superficie misma, sino en la superficie del cuerpo del artista, lo que es propio se transforma en objeto para la cultura, en objeto de mi

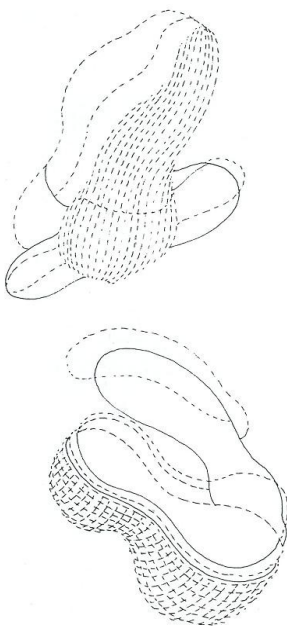
propia producción, mi cuerpo entra en el circuito del arte, es una res extensa más.

El artista, el sujeto, luego de la caducidad de sus objetos, de los objetos que lo representaban en el mundo, pone su cuerpo como objeto, allí deja su impronta como sujeto, muestra su propia división subjetiva, ahora *el cuerpo ocupa el lugar del sujeto*. Ahora el cuerpo es efímero, discursivo, de una marca a la otra, de una huella a la otra, muestra su recorrido, sus restos, pero, parece que esto no es suficiente, debemos mostrar más, no ir mas allá, sino ir más acá, más adentro, más acá de la piel, las segregaciones del cuerpo, la sangre, el semen, los mocos, las heces, los pelos, las uñas, serán elevadas a la categoría de objeto, de representación de ese sujeto cada vez mas evanescente, mas escurridizo, es llevar los excrementos a la categoría de sublime.

Ahora serán los órganos, el hígado, los riñones, se dejen ver las entrañas, se abrirá la piel ante las cámaras de televisión haciendo un llamado a la iconografía religiosa, a la iconografía de la historia del arte, un llamado a la representación que venga a cubrir los cortes que hago a mi cuerpo, que venga a velar mi organismo, el latir propio de lo viviente. Ahora son los órganos mismos como representantes de lo viviente, que toman categoría de objeto. Las células, los espermatozoides, los glóbulos de los ojos, exilados de la piel que no solo les daba cobertura sino unidad como imagen, representan ahora al sujeto, de alguna manera perdido en los derroteros de la imagen, y de alguna manera reclamado.

Así el arte hace un llamado a la biología, a la filosofía, a la sociología, pero también a la cibernética, para encontrar una nueva respuesta a la posición del sujeto más allá del cuerpo, y de

sus múltiples representaciones. La palabra del propio artista, de su escritura, de las huellas que deja en los otros nos servirán de guía para este recorrido del objeto a la performance, y de los restos, que ha dejado en su camino.



Al releer estas notas, me siguen pareciendo válidas para entender este recorrido: ante la pérdida de la imagen / representación como objeto y el encuentro con el cuerpo / objeto del propio artista como nuevo objeto del arte, siempre estamos hablando del recorrido '60'-00'. La problemática en los últimos años no es que sea diferente sino que los artistas están preocupados en como instalar

este no-objeto que es *la acción* y la imagen que de ello se produzca. ¿Qué quiere decir este no-objeto de *la acción*?

Recordemos. La representación implica un momento dos, ya que un momento uno de la representación es mítico, no podemos saber de él, se trata de una huella, de una marca en lo real, que no ha adquirido valor imaginario, por un lado, y por otro su significación. La significación es un modo simbólico de la representación, o sea, por un lado se produce una imagen y por otro un significante que designe esa representación. Esto se produce si los registros imaginario y simbólico están bien contruidos, si funcionan. Si no es así ¿Qué sucede?. Puede haber una imagen no representada simbólicamente, o sea hay un fallo en la imaginarización de dicha huella, o puede haber un significante que no tenga representación imaginaria, o sea hay un fallo en la simbolización. En síntesis de lo real-materico imposible de representar podemos producir una imagen y/o un significante, cuando estas operaciones fallan es cuando el arte ocupa ese lugar, produce con el fallo-del-Otro, con el fallo en las representaciones simbólicas y/o imaginarias.

Luego. ¿Dónde se ubica *la acción*? En el fallo de la representación, donde todo no es representable, surgirá *la acción* como un fallo de la imaginarización o un fallo en la significación. No todo de una imagen primera produce una acción determinada sobre una imagen segunda [$i(a)$ $i(a')$], 0, no todo un significante primero produce una acción determinada por un significante segundo [ste ste'], queda una acción sin representar, sin significar que va a producir un no-efecto. Será un efecto flotante, que en arte a veces se dice efímero, no es un efecto que produzca una forma segunda, una significación segunda, será un efecto flotante, incluso

podríamos decir a-lucinante , de-formante, de-lirante, etc. Se trata de una no-forma, de un-objeto que no adquiere una forma determinada. Entre un significante y otro, entre una imagen y otra deviene la forma, la acción que no adquiere forma es de-forma.

Si esta claro que no todo lo real adquiere representación, ni que toda representación adquiere forma, o que toda representación tenga su correlato significativo, y que de ello depende la acción. Pero antes tendríamos que poder pensar que quiere decir ‘instalar lo real’, ya que la acción es algo de lo real que no se representa ni se significa, es un resto pulsional no objetivable, que no es ni significativo ni objeto, es algo de la huella, de marca que tiene valor de ‘letra’. La letra por un lado es una imagen, y por otro, un significativo, pero hay algo de la letra que tiene valor de ‘cuerpo’, lo que denominamos el cuerpo de la letra, a la que los antiguos *typographos* daban gran valor, el tipo de la letra, el cuerpo de la letra son cuestiones propias de lo real antes de su representación como imagen, y de significación como significativo, ya sea en su valor visual o en su valor sonoro, si queda aislada ‘flotara’, se hará efímera, se depositará ahora en el cuerpo, ahora en una marca de lo social, ahora en una marca de mercado. No cesa de hacer su efecto, algo se resignifica, algo se reimagina, pero algo retorna como real, como violencia, como agresión, como rechazo – *refoulement*-, lo real se instala como rechazado, retorna como el horror, hoy diríamos como el terror, o se instala en el cuerpo como enfermedad, el cuerpo estará afectado –de una dolencia extraña que no tiene nombre- y el sujeto no podrá resignificarlo, no podrá imaginarizarlo, se escapa del campo de lo imaginarizable. Algo de esto saben los artistas, donde la afección en el cuerpo se usará

como un cuerpo marcado, lacerado, señalado, por marcas de lo social que no se pueden simbolizar por los discursos imperantes.

Ante esta imposibilidad de instalar lo real, imposible de instalar, aunque se intente mediante la afección en el cuerpo o el terror en lo social, (dos modalidades del retorno de lo real) ya que la cualidad de lo real es que siempre retorna, la acción sería una manera de este retorno de lo real, en algo posible de representar en algo posible de significar. Si la representación o la significación tienen claramente un valor metafórico, la acción falla en este valor, pero tiene un valor sucesivo, la sucesión es una característica propia de la acción. La acción se caracteriza por su sucesión, o sea no se trata de una acción única –sería un acto con una significación propia-, no sería una acción dos, una acción para otra –sería un acting, una acción dirigida a otro-, sino se trata de una sucesión, de una a otra, a otra, a otra. Es en una sucesión donde la acción muestra su carácter transitivo, de un tránsito trata su carácter efímero.

No se trata de instalar un sitio o el otro, una estación o la siguiente, sino el tránsito entre una y la otra, ya que es la línea de recorrido, las flechas que llevan de una a la otra, dar paso o no dar paso a la siguiente. Es de una performance a la otra, una sucesión de performance, para dejar huella a su paso, marcas en su tránsito, podemos decir ya un trans-sitio, de un sitio a otro. Pero, si no se trata de un objeto, ya que lo que ha fallado es la extracción del objeto, y se trata de un tránsito, de lo efímero, de un sitio a otro, quizás tenga que ver con el sujeto que realiza esa acción. Recordemos que el sujeto se caracteriza por su condición de efímero, de un significante a otro, entonces se trataría de ‘instalar’ algo de lo efímero del sujeto. Llegado a este punto se abriría un

debate muy importante, el arte de la acción tendría más relación con lo efímero del sujeto, a veces en su presentación corporal, que con la definición de un objeto por su realización.

Texto que he presentado en el encuentro:

Las a.versiones del objeto

Para el psicoanálisis no hay objeto. Esto parece una frase lapidaria y de hecho lo es y nos deja frente a un vacío terrible de soportar. Si no hay objeto para el psicoanálisis, sobre qué objeto trabajamos. Ramón Guillén-Balmes al poner título a su obra nos lo señala: 'Arqueología de artista', restos de una destrucción, de una catástrofe. Recordemos que la arqueología se remonta como máximo a la Renacenza, a Miguel Ángel, a una civilización arrasando a otra, de una a otra quedan restos ocultos que el científico y el artista res.catarán y a los que darán ese estatuto de objeto. Vienen nombres como Pompeya, Troya, Piranessi, de Chirico.

Res.catar: de esa catástrofe, de ese derrumbe, de esa explosión. Algo se puede **catar**, puede tener valor, se puede materializar, pero a su vez medir. Arqueo.logía: nos remite a un algo que puede ser descripto y pensado, que adquiere la categoría de objeto, que puede ser formalizado, que tiene una lógica.

Pero de dicha catástrofe quedaron trozos, des.trozos, fragmentos de un todo imposible de reconstruir. Los egipcios nos sorprenden sin cesar, no se terminan de desenterrar los restos de una cultura milenaria y los museos acumulan cada vez más versiones, nuevas versiones, no sólo que cada cultura es una versión diferente de dicha catástrofe, sino hasta versiones diferentes del mismo objeto. Trozos del cuerpo en diversas versiones. Pero, si para lo psíquico en el origen no hay objeto y si el origen se trata de una catástrofe,

como nos han señalado los biólogos es lo que ocurre entre un óvulo y un espermatozoide; excepto que el nuevo individuo se viva como objeto, podrá tomar como objeto cualquier parte de su cuerpo que viva como una **producción**, que implique una transformación y que pueda, como dice la arqueología, rescatar de dicha catástrofe.

Res. como materia que materialice dicha caída irrecuperable del mundo, y **catar**: en tanto adquirirá valor significativo para su vida, O sea, será **res.extensa** , la materia con la que se extenderá al mundo.

El modelo más claro de ese objeto perdido en esa catástrofe original es la placenta, la bolsa, lo que nos lleva ya a formular que no hay relación posible del sujeto con el objeto si no es a través de una bolsa. En el diccionario leemos: bolsa, bolsillo, bolso, pala, cesta, petaca, bolsa de valores... Lo que tiene valor es esa bolsa, ese forro que contienen nuestros objetos, nuestros valores.

Luego de aquella primera pérdida original, producto de un derrumbe, los objetos se multiplican, forman una serie, pero una serie empieza con 1, 112, 123, 133, 213, 321, etc. La nuestra empezará con *a*, con *a*.versiones del objeto:

las heces

la orina

el flujo vaginal

la sangre

los mocos

la bilis

las lágrimas

la cera

la mirada

la voz

las uñas

las cejas

el vello

la barba

las escamas de la piel

el pus

el semen

Nos preguntamos entonces cómo esos deshechos del cuerpo, los restos más despreciables, pueden tener valor para el sujeto, si tienen valor de resto del o para el Otro, algo del Otro, eternamente perdido, eternamente irrecuperable, por el valor irreversible del tiempo, retornando como resto, como extensión, como posible materialización.

Por eso el arte y el objeto del inconsciente poseen ese estatuto de terrible, de fascinante horror: Nefertitis, La Venus de Milo, La Mona Lisa, La Lepra, La Tisis, La Sífilis, El SIDA, tienen ese algo de reversible. Qué tienen dentro, cuál es la otra cara, cuál es la otra versión, cuál es el anverso y el reverso del objeto.

Ramón Guillén-Balmes nos lo propone con estas piezas de orto.pedia, en su obra ‘Arqueología de artista’. Extraños artilugios correctores, rodilleras, coderas, muñequeras, que nos recuerdan esguinces, torceduras, estiramientos, roturas

petit essai sur le voyage d'une flamme

desgarramientos, quebraduras, que permitirán la corrección de dicho funcionamiento.

Hacer funcionar lo que no funciona.

Son un resto, un recuerdo de que algo no funcionó, pero que actúan como forro, bolsa, saco, vendaje, envoltura, entablillado, yeso, collarín. Sus esculturas no hablan del cuerpo, hablan de una ausencia del cuerpo, de mutilaciones del cuerpo, de una falta, de fragmentos de su envoltura, de recuerdos que revestían una forma del cuerpo. Son versiones de aquella bolsa original, que ahora retorna como orto.pedia¹. Orthos significa recto, correcto. Contrariamente estas piezas nos recuerdan que alguna vez no hemos andado por el recto camino, por derroteros, por atajos, por senderos ocultos, por rutas difíciles de transitar. He aquí los resultados.

No tienen nombre, el objeto tampoco tiene nombre, cuando es nombrado pierde su estatuto de objeto, por eso es un número o una letra, **l** ó **a**, una letra cualquiera, o a veces un signo ortográfico cualquiera puede adquirir el estatuto de objeto (;).

Otra vez orthos, la grafía, la letra correcta, la escritura correcta se hace presente. Los objetos de Ramón Guillén-Balmes son como una serie de jeroglíficos, de letras que antaño cubrían el cuerpo y que ahora dispuestas de manera paradójica, nos muestran un nuevo

¹Ortopedia: (gr. orthós, derecho y pais,paidós, niño) f. S.XIX y XX Arte de corregir las deformidades del cuerpo máxime en los niños. Salvá: Dicc., 1879

orden del cuerpo. Así lo eran los vendajes de los pies de las jóvenes japonesas, el velo de las mujeres árabes, los collares para estirar el cuello de las mujeres de ciertas tribus africanas. Corregir, impedir, exigir, lo que la palabra nombra, abre, suelta, deja caer, pierde, el objeto contiene, sostiene, hace prótesis.

Aparecen las prótesis para pechos, piernas, caderas, penes, orejas, narices. Las ortodoncias para corregir forma y disposición de los dientes. Las prótesis para corregir el habla en ortofonía, los audífonos para corregir la sordera, las lentillas, las gafas, para corregir las dificultades visuales. Habrá prótesis para corregir dificultades respiratorias, circulatorias, o hasta digestivas.

Si el sujeto es sujeto al discurso, si es mero dis.curso, discurrir en lo irreversible del tiempo² se desvanece y se envanece en ello, presume de sujetado a algo tan evanescente como la palabra o el cuerpo, tan irreversible como el tiempo mismo. Es sólo a través de ese objeto prótesis de lo que no fue, del vacío de Otro, de la falta del Otro, de la falta en el Otro, restos, des.hechos, adquieren la categoría de objeto. Sólo a través de la gramática y la lógica, podremos saber de su estructura y de su escritura, saber algo de su transformación, como si de una traducción, de un jeroglífico a un alfabeto se tratara. (Orthopedia/Logopedia)

De un anverso y un reverso se trata. ¿Qué diferencia al taller del escultor de la consulta de un analista o del trabajo del escritor? Ambas podrían ser clínicas del objeto, ambas lo estudian, lo

²Recomendamos la lectura de la primera de las propuestas desarrolladas por Italo Calvino en su libro Seis Propuestas para el próximo milenio, puesto que hace referencia a esta relación del tiempo y el discurso.

diseccionan y hasta intentan describirlo, pero su objetivo es diferente, la dirección es diferente: en la primera su hallazgo implica el final de un proceso para su exhibición, en la segunda su exhibición, su despliegue se halla al principio del proceso. Para el primero exposición implica montaje, nombre y firma. Para el segundo exposición implica disección, desmontaje, análisis del nombre, donde la letra en su anverso está haciendo quiste, chiste o lapsus. En ese desmontaje el sujeto falto de objeto, ahora como su objeto del deseo, puede producir de otra manera. Es el análisis de una escritura, de una escritura lógica, de una falta en la estructura y una de las vías de producción es la literatura.

Pero, no es tan fácil, así como el escultor, el sujeto, ha construido su objeto, su prótesis de manera particular, no es que lo tome tal cual al otro, es por su falta, es por la angustia de que no hay tal Otro, es por la mano que falta en la rodilla, es por la mano que nunca tocó la rodilla, que surge la rodillera. Bataille dice que es preferible el terror a la angustia del vacío. Esa mirada inquietante que reencuentro en tantos sitios, no representa a un Otro inquietante, sino a un Otro ciego, o que miraba siempre en otra dirección. Esa voz aguda, penetrante, repetitiva, no es un recuerdo que se presentifica, que dirige su voz a un otro diferente al sujeto, sino es poner voz a alguien mudo.

O sea, no es que el sujeto superponga una letra a otra letra o dé otra versión porque aquella no le satisface. No se trata de una **a-versión**, de un rechazo a que no hay objeto, a la falta, como surgen estas a-ersiones del objeto. Esta seriedad con que el sujeto construye su objeto en ese vacío, en esa falta, en ese agujero, lo lleva a una sedación, una repetición al infinito.

Esto lo podemos observar en el artista y en el sujeto del psicoanálisis. No es suficiente Uno, debe ser de uno a otro, en conjuntos, en grupos, dispuestos de acuerdo a versiones muy particulares en cada caso. De una escultura a otra escultura, de un cuento a otro cuento, de un gravado a otro gravado van surgiendo seriaciones.

a.versión, rechazo. ¿Cómo es posible que un rechazo del objeto produzca tantas versiones, a.lucinaciones, a.dicciones? Por lo tanto, no nos referimos a un único asesinato, sino a asesinatos en serie. Y no de cualquier manera, dejan una escritura, una serie de huellas, de rastros, de restos de la operación realizada, y su reiteración es la demostración de una gramática y una lógica que ordenan el proceso. La dificultad de su traducción confirman estos casos.

El racismo, la pederastia, la homofobia, producen tanta aversión como los asesinatos en serie. Pero, ¿por qué decimos asesinato y no muerte?: porque muerte implica una posición pasiva del sujeto. Puede haber muerte y no haber duelo, justamente este duelo, de crucial importancia, implica el duelo a la falta, a que un significante falta en la cadena que representa al sujeto en su discurrir. Esta falta de duelo nos habla de que, de alguna manera estuvo implicado en dicha muerte, de que obtuvo algún beneficio de dicho duelo, de que algo heredó del Otro. Esto lo lleva a vestirse con armaduras , a modo de antiguas ortopedias, que le permiten andar, pero con ese andar reluciente y ruidoso, a sufrir la pesadez de esa carga de objetos que lo ayuden en las sucesivas batallas, en las que los perderá uno por uno, y ganará heridas, suturas, marcas, que lo dejarán aparentemente desnudo, pero

vestido con los títulos, con los nombres que adquirirá en los sucesivos campos, cada vez que dibuje, cada vez que escriba, cada vez que esculpa, se 'nombrará' otra vez.

Las **a.versiones** también son las distintas versiones de los asesinatos en serie, de las series de objetos, que impedían ver la falta constitutiva. Es más pesado el vacío que la inconsistencia del objeto. De allí el interés que suscita la obra de Ramón Guillén Balmes, donde está ausente la consistencia del mármol, del hierro o de la madera, pero con la inconsistencia del fieltro y las sucesivas costuras, suturas, se puede bordear el agujero, la falta, el vacío.

De la construcción del Objeto o al encuentro con la obra de Ramón Guillén-Balmes

"L'artista produeix protesis y descansa, se sent alleugerat, ha exterioritzat un pes interior, pero no aconsegueix realment la plena satisfacció fins que aquestes protesis no li son arrancades pels altres, deixant uns espais enormement buits que l'artista s'empentará a tornar a omplir l'abans possible produint noves protesis, intentant aconseguir novament els moments de satisfacció que havia provat anteriorment"

Ramón Guillén-Balmes

Algunas notas de investigación sobre los conceptos:

Las prótesis del deseo

Retomando las caídas o disoluciones ocurridas durante las últimas décadas, (Caída del Muro de Berlín, disolución del Bloque Soviético, caída del Amor, cuestionamiento de las ideologías económico-políticas, crisis de la Sociedad de Bienestar), junto al resurgimiento de los fundamentalismos y de las religiones, se plantea una reaparición de las dificultades del sujeto para enfrentarse a la caída del Otro³. Surgen así una serie de salidas, que llamaremos de orden protésico, entre las que podremos mencionar:

a) Las **adicciones**: anfetaminas, pastillas, crack, tabaquismo, entre otras. Serán consideradas en tanto objetos del Otro perdido, que se reincorporan.

b) Las nuevas enfermedades, denominadas **psicosomáticas**, cuyas posibles curaciones se instalan, en ocasiones, más allá del saber de la ciencia (Esclerosis múltiple, Cáncer, SIDA, úlceras, entre otras).

c) La **Ciencia**: los nuevos alcances del saber científico, por un lado la genética, la robótica, están haciendo cambios muy importantes con respecto al cuerpo, y por otro la Conquista del Espacio, con el consecuente proyecto de vida fuera de la Tierra, en estaciones espaciales, están creando nuevas relaciones entre el sujeto y el cuerpo.

3Ver El País del 10-01-98, Sección Babelia, Pág.24

d) Las **Nuevas Versiones** de la **Imagen**: Realidad Virtual, Internet, transplantes, tran-sexualismo.

Todas estas manifestaciones intentan, bajo diferentes investiduras, cubrir ‘la falta de objeto’ y calmar la angustia que producen las modalidades del Vacío (el Silencio, lo Blanco, la Soledad).

Merodeando una definición

Leemos en el diccionario:

“**prótesis**, próthesis, de protheemi, colocar delante// .1. Cir. procedimiento mediante el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él, como la de un diente, un ojo, de una pierna, etc.// 2. Gram. Metaplasmo que consiste en añadir una o más letras eufónicas al principio de un vocablo”

Si entendemos por prótesis todo objeto que se sitúa en el lugar de una falta, podremos extender esta definición a múltiples ámbitos del campo de la cultura. Baste recordar ‘el gancho del Capitán Garfio’, la pierna de madera en ‘Veridiana’ de Luis Buñuel, las múltiples prótesis ‘Crash’ la película de David Cronengge, el conjunto de postales incluidas en el libro anexo a la película ‘El vientre del Arquitecto’, del cineasta Peter Greenaway. o algunos autorretratos de la pintora mexicana Frida Kahlo, entre otros. Las obras de Piranesi, en arquitectura y de la de Chirico, con el cuerpo, contemplan estas cuestiones.

De la prothèse a la prosthèse

Sin embargo, se hace preciso deslindar este concepto de prótesis - tal como lo refleja la definición en el diccionario- desde el campo de la ciencia al campo de la lingüística. Considerando la hipótesis de David Wills⁴, quien retoma el análisis del concepto desarrollado por Jacques Derrida⁵, *prothèse* (Utilizaremos los términos en su acepción francesa), correspondería a la terminología médica y *prosthèse* correspondería al término lingüístico: *La prothese écrit donc au moins deux fois, de plusieurs façons en plus d'une langue. Par exemple, on écrit "prosthèse" et "prothèse" pour distinguer la philologie de 'orthopédie, pour différencier l'adjonction d'un élément non étymologique à l'initiale d'un mot d'un appareil servant à remplacer un membre amputé* (132)

La prothèse nos reenvía a la fuerza a dos operaciones contradictorias, aunque complementarias, la acción de quitar y la de agregar. Junto a Derrida, cabría preguntarnos: ¿Sobre qué soporte se posa el instrumento, la materia del decir? ¿Por qué sesgo se permite definir la relación que tienen las palabras con el cuerpo?. En la perspectiva protética no puede ser otra que el cuerpo. Entre el nombre y el cuerpo. Si la palabra tiene un cuerpo, ¿qué operaciones serán posibles de ser realizadas sobre su propio cuerpo?.

Siguiendo el *Arte de la Retórica* de Thomas Wilson, en especial su tercer libro, (Cambridge, 1553) - que ilustra la tesis de Wills en el

4 Wills, David, Prosthesis, 1st. edition, California: University of Standford, 1995

5 Derrida merodea estos conceptos de prótesis en sus obras: Glas (París: Denoël/Gonthier, 1981), De la Grammatologie (París: Minuit, 1967, 333-34) y La Carte Postale (París: Flammarion, 1980)

estudio ya citado - existen una serie de procedimientos a realizar sobre el cuerpo de la palabra y con el mismo cuerpo de la letra, ya sea en los valores fonéticos propiamente dichos como en los niveles morfológicos. Algunos de estos procedimientos son;

adición: cuando se agrega una sílaba a la palabra / **epéntesis.** cuando se añade una letra o sílaba en el interior de la palabra / **síncopa:** cuando se corta una sílaba en el medio de la palabra / **proparalepsis** en los casos en que se agrega una sílaba al final de la palabra/ **apócope:** corte de una sílaba o letra al final de la palabra.

Tengamos en cuenta que numerosas palabras en su evolución filológica se transforman a partir de algunos de estos procedimientos. En el caso del español es llamativa la transformación de /f/ aspirada en /h/ en palabras como higuera, hinojo; cambio producido en el siglo X. y XV. También podríamos ilustrar estas transformaciones en lenguas en las cuales para la composición de palabras juegan un importante rol los prefijos, sufijos y/o declinaciones (griego-latín-alemán).

Recordemos que a mediados del XVI disciplinas que estaban agrupadas en sus modalidades dejan de estarlo. El *trivium* medieval de gramática, lógica y retórica se fragmenta o separa en el denominado *quadrivium* (que abarcaba la aritmética, geometría, astronomía y música) y el *trivium* queda restringido a las artes discursivas.

La historia de las lenguas europeas provee dos grupos de términos retóricos, que se definen por su relación con otras disciplinas.

Dentro del primer grupo (en estrecha relación con la geometría) podemos incluir: parábola, hipérbola, elipsis. En el segundo conjunto que agruparemos bajo el término de "prosthèse", se incluyen una serie de palabras compartidas con la medicina: síncope, aféresis, prolepsis.

Mencionaremos a modo de sencilla relación la que existe entre síncope y síncope: ambos términos obedecen a la misma raíz (gr.*symkopée*, de *synkoptoo*, reducir, cortar), o prolepsis y prolapso, en tanto se refieren a una caída o anticipación de una letra o de una víscera u órgano.

La Producción: entre el arte y el psicoanálisis.

Para el psicoanálisis se trata de 'la falta de objeto', para el arte se trata de hacer con esa falta, hacer ver el agujero. Entre la cosa y la palabra se trata de una escritura que no cesa de decir/se. Entre la cosa y la palabra no hay relación ninguna - dice Foucault - **nada**, no es escribir sobre la cosa, sino escribir de esa nada, de esa falta. Es de la falta el deseo de la escritura (Tomemos como ejemplo "India Song" de Marguerite Duras). ¿Pero qué sucede cuando allí se pone una prótesis? ¿Qué lleva al artista a poner allí una prótesis en el lugar del agujero? Y ¿Qué efecto produce sobre el espectador y sobre todo qué efecto produce sobre el sujeto/artista?

Bibliografía

Wills, David

Prosthesis

1st. edition, California: University of Standford, 1995

Jacques Derrida

Glas (París: Denoël/Gonthier, 1981)

De la Grammatologie (París: Minit, 1967, 333-34)

La Carte Postale (París: Flammarion, 1980)

Arte de la Retórica

Thomas Wilson

Tercer libro, (Cambridge, 1553)

Peter E. Medine, ed.

El arte de la retórica

de Thomas Wilson,

University Park: Penn State University, 1994

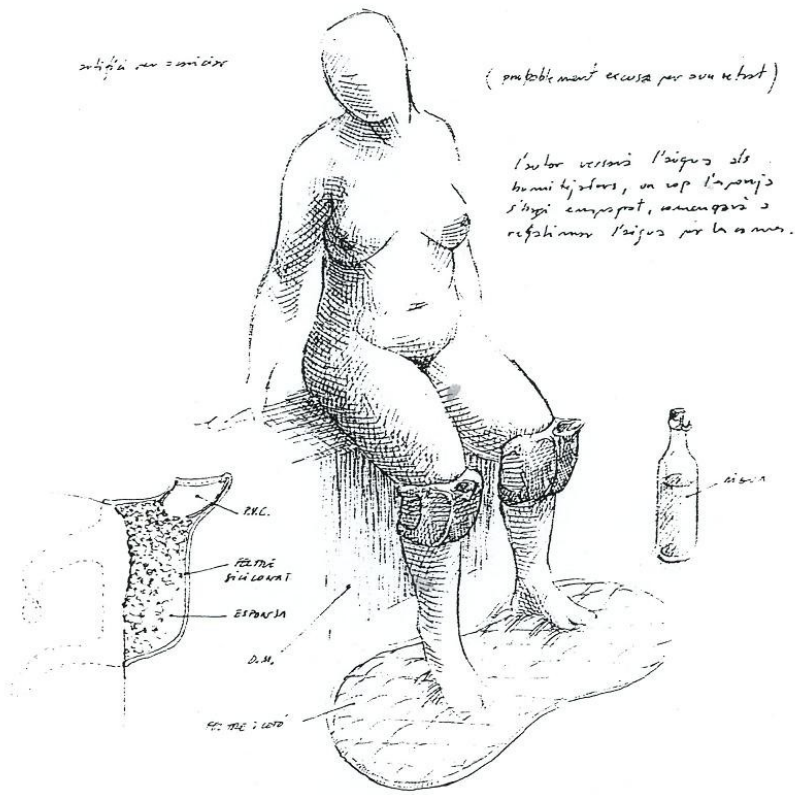
Ramón Guillen-Balmes

escritura-escultura: entre el cuerpo y la prótesis
algunas imágenes

HUMITEJADOR DE GENOLLIS
per a ANGELICA QUINTERA

subjecció per a cançons

(probablement excusa per a un retrat)



Humitejador de Genolls / Humidificador de rodillas

DISPENSAOR D'IL·LUSTRACIONS

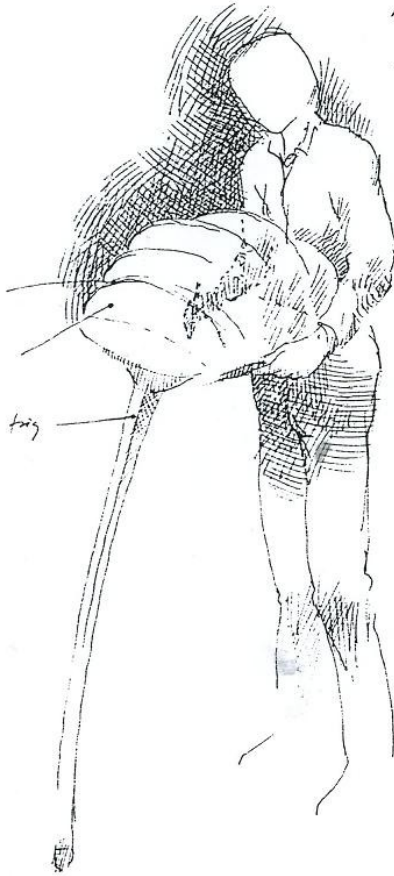
model per a dibuixant

o ARMAL BAUERTZ
PER A DISPENSAOR UNA SÈRIE
A UNES CLUES.

botons
de reglar

rotacions

forç



Dispensador d'il·lustracions / Sostenedor para ilustraciones



L'PORTAR EL CAST

MODEL D'US PER A UNA MENTIDERA
(J.R.T.)

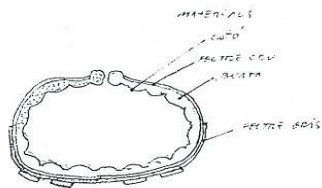
CONTENIDORS DE SORRA, LA SORRA COM A MEMÒRIA DEL MAR

Contenedors de sorra, la sorra com a memòria del mar/
Contenedores de arena, la arena como memoria del mar.
(de Model d'us per una mentidera)

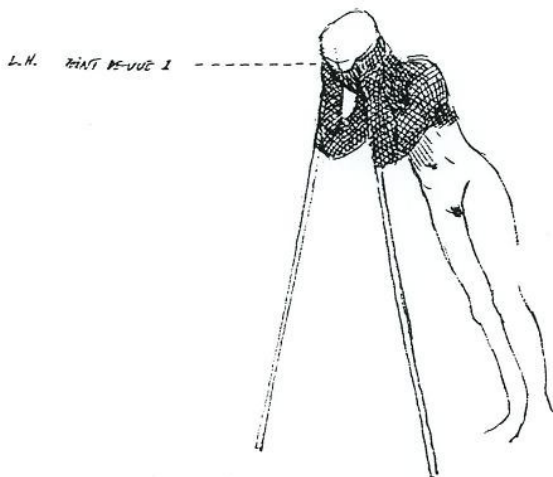
L'ASSEMBLEMENT DU PONT
SUSCEPTIBLE, MÊME NO, D'OFFRIR
UNE CERTAINE SATISFACTION.



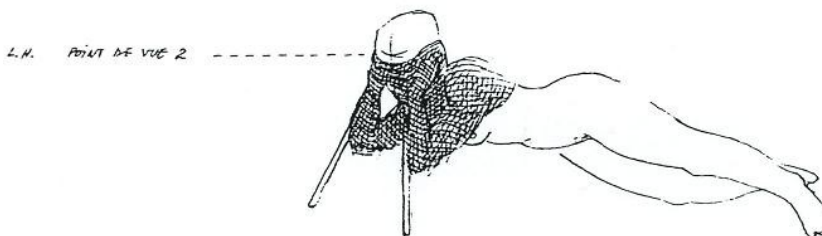
MODEL D'US PER A JOAN ASTORCH



Model d'ús per a Joan Astorch /Modelo de uso para Joan Astorch



EN FACE DU DOUTÉ
DEUX SITUATIONS DE SILENCE



À LA CHAMBRE AUX FLAMMÉS
CINQ MODÈLES D'UTILISATION POUR IENH'

En face du doute, deux situations de silence / Frente a la duda, dos situaciones de silencio.

Si observamos con detenimiento los dibujos de Ramón Guillen Balmes, previos a sus construcciones podremos reconocer varios niveles de escritura: los nombres de la obra, la descripción de materiales para su construcción, la detallada indicación de su uso. Denominaremos **marginalia** a todas aquellas anotaciones, a toda esa escritura realizada en los bordes, que actúa como **prosthèse** (prótesis). De este modo podríamos hablar de una prosthèse de una prothèse. Dichas marginalias aparecen en relación a los bocetos o escenas dibujadas en dos modalidades:

- a) Detallan referencias de orden técnico (medidas, indicaciones de materiales, calidad de la sutura, posicionamiento en el espacio), para la construcción del objeto;
- b) Desplazan hacia el objeto cierta función poética, a través de la referencia metafórica o metonímica.

Entre estas últimas podríamos mencionar:



PETIT MOSTRADOR

els balcons no són llocs des d'on observar,
són llocs per a mostrar.

útils PER A UN OFERTAMENT

llum i tpe?

"Los balcones son lugares desde donde observar, son lugares para mostrar" (en Petit Mostrador).

En algunos casos, los nombres otorgados a las esculturas cumplen esta función poética.

"Pour être aimée" / Para ser amada

"Pour un bain de lumière" / Para un baño de luz

"Pour l'approche des corps"/ Para acercar los cuerpos

"Pour annoncer l'amour" / Para anunciar el amor

(De la exposición 'La chambre aux flammes')

También se diseñó para esta exposición una bolsa de fieltro con las inscripciones 'Souvenir G-B 96'. En el interior de este envoltorio se encontraban 12 tarjetas plastificadas, de una medida de 9 x 6,5 cm.

¿Podrían leerse esta serie de postales - que duplican los objetos expuestos - como- una suerte de prothésis de la exposición misma?

Los textos en sí mismos, como situación literaria, nos recuerdan en este segundo aspecto analizado en los planos literario-plástico a los cadáveres exquisitos, que de modo rizomático, enlazan y multiplican absurdidades de orden poético durante el surrealismo o a aquella serie de Instrucciones creadas por Julio Cortázar en su libro 'Historias de cronopios y famas', a los objetos de Duchamp y ya más cercano en el tiempo a los objetos imposibles de Carlemann.

En sentido contrario, en los dibujos de Guillen-Balmes en el blanco de la página el objeto/cuerpo no es suficiente, es invadido por la palabra. En las esculturas los dibujos enmarcados, las fotografías, dividen lo blanco de la pared, son parte del proceso protético.

Si hablamos de una amputación, de una falta, aquí emerge el suplemento, una condición necesaria a la obra. Son diversos soportes de la obra, el objeto felpa, los textos enmarcados como marginalias, las fotografías como modelos de uso.

El nombre hace prótesis entre ellas. En 'Model d'us per a Joan Astorch' (Modelo de uso para Joan Astorch) es posible una doble interpretación. Transferir de la cosa/cuerpo a la palabra, de la palabra a la cosa/cuerpo, de una lengua a otra, implica una traducción, implica en sí una prótesis. ¿A quién se refiere Guillén Balmes: al objeto / prótesis o al cuerpo de Joan, o a Joan Astorch?. Dejamos este interrogante abierto al lector.

Arqueología de Artista
Entrevista con Ramón Guillén-Balmes por Alberto Caballero

Alberto Caballero: ¿Qué significó para ti “Arqueología de Artista” y el MACBA en aquel momento?

Ramón Guillén-Balmes: “Arqueología de artista” era fruto de una vertiente del trabajo en que el proceso era mucho más libre y fluido. Durante años he necesitado esto: el juego directo; trabajar de una manera más directa con el inconsciente, con la intuición. Cuando el dibujo o el pequeño objeto en tres dimensiones surge en tanto que “objectum”, yo soy el primero que descubre.

“Arqueología de artista” quería ser eso: un trabajo donde el autor es el primer observador, el primero en comprender aquella forma nueva, validándola y asumiéndola. Posteriormente, y sin ningún ánimo de clasificar, los objetos eran expuestos de una forma más o menos ordenada en la pared. Lo que se dio en el MACBA fue una colección de piezas de diferentes años, unos noventa objetos que se ofrecían para una lectura libre. “Arqueología de artista” me sirve para comprobar si la forma va cambiando de dirección.

AC: Es decir, lo que se podía pensar como una obra única eran restos que has ido encontrando, y que los has dispuesto allí.

R G-B: El MACBA tiene una colección de setenta u ochenta objetos y para aquella ocasión se completó con treinta objetos más. Pueden considerarse restos desde el momento en el que los títulos son una arqueología de artista.

AC: En el texto de introducción de tu obra planteas la idea de prótesis, o sea, por un lado aparece la idea de arqueología como un resto encontrado de otro tiempo, de otro territorio o de otro lugar,

que tú llamas inconsciente, y por otro, la idea de prótesis. ¿Qué significa para ti en esa serie la idea de prótesis?

R G-B: Existe desde hace años la necesidad de llamar la atención para el tacto más que para el espíritu. Quizás los materiales, por su calidez, se relacionen al cuerpo, a la piel, los fieltros, las maderas. El hecho de que estos materiales se presenten en su textura y color natural, por un lado, y el parecido formal con algunas partes del cuerpo, por otro, recuerdan herramientas, extensiones del cuerpo, herramientas del tacto, con asas para agarrar, mangos, etc. Hablo de prótesis sobre todo en aquellos trabajos que están previstos para una cierta función, los que llamo propuestas o encargos. Encargo porque existe una relación directa con la persona que me expone un deseo y a la que yo respondo con una propuesta para una pieza, un “modelo de uso”. Este proceso de trabajo, que me relaciona artísticamente con los demás, necesita de vez en cuando volver al dibujo y al pequeño objeto obtenidos de una manera más fluida, menos tecnológica. Los “objet-trouvés” que conforman la “arqueología de artista” sólo pretenden ser un pequeño examen de sentidos e inquietudes formales, y por supuesto son el resultado de una necesidad.

AC: Pero, ¿no se refiere a un retrato como representación del cuerpo?

R G-B: Como representación del inconsciente, por ese motivo creo que hay descubrimiento.

AC: No es como la representación como nosotros entendemos visual del cuerpo...

R G-B: A pesar de ser el autor el primero en poder observar su obra, la lectura del autor y la del espectador suelen ser muy distintas, y es lógico, porque el autor se reconoce en aquello que hace y pocas veces puede ser objetivo con algo que hasta hace poco todavía formaba parte de él mismo, todavía era una necesidad que quería ser expresada. Por lo tanto, es posible que estos objetos se vean como una representación del cuerpo. Esto no ocurre con el trabajo de los “encargos”, puesto que en este caso el cuerpo está presente, utilizando el objeto construido. Este objeto se expone junto con una imagen testimonial de su utilización. A pesar de la gran satisfacción que comporta el hecho de haber introducido personas en mi proceso de trabajo, volver al dibujo “libre” y al pequeño objeto más o menos “automático” me interesa y es algo que necesito.

AC: ¿Qué necesitas ahí?

R G-B: Creo que volver a un proceso de trabajo individualista, de tío colgado en su taller, como espacio privilegiado, obrando según su estado de ánimo. Hace ya más de diez años que intento relacionarme con los demás a través de artificios, de relacionarme directamente, y quizás de vez en cuando necesite volver a una expresión íntima sin tener que ser compartida, sin tener que consensuar más que conmigo mismo.

AC: Es decir, por un lado habría una demanda que viene del inconsciente, del propio artista para hacer algo con eso y, por otro lado, habría una demanda que le vamos a llamar de otro, de un cliente, un deseo y encargo de una rodillera, un pie, etc.; el otro te

expresa ese deseo que tu vas a traducir luego en dibujo en fieltro...
¿Cómo escuchas esa demanda del otro?

R G-B: Desde hace años me acompaño de pequeños cuadernos de notas. Las personas que quieren colaborar expresan su deseo por escrito en el cuaderno, un testimonio original.

AC: El cliente te encarga a través de una frase, de un texto. ¿Cómo podría ser esto?

RG-B: El ejemplo de Carmen Trujillo, que está en uno de los dibujos que tenemos, debía ser un remedio para una mentirosa, y la propuesta se materializó en una especie de asiento para penitencias suspendido del muro, y con la voluntad por mi parte de participar con ella de una última mentira, que consistía en agujerear la pared y esconder las piernas del otro lado. La pared realmente estaba en una sala de exposiciones y esto es algo con lo que no puedes ir más allá. En este caso se agujereó una pared de madera y compartí con ella una última mentira ante los espectadores de la obra.

AC: ¿Las prótesis siempre se refieren a partes del cuerpo? Por lo menos en los dibujos y las esculturas que yo conozco es así.

R G-B: Creo que las prótesis siguen siendo eso: prolongaciones del cuerpo o sustituciones de partes del cuerpo. En mi caso, creo que hay un cierto interés por enfatizar partes del cuerpo con la voluntad de poderse conectar con el otro, por eso te hablaba de asas, de mangos, no tanto para la persona que usa la prótesis, sino para que el otro pueda agarrarse a esa persona.

AC: ¿Planteas que esas asas son como intermediarios que el usuario ofrecería al otro, que no está en contacto directo con el cuerpo, sino que son como objetos intermedios para que uno pueda elegir, por ejemplo, una cacerola?

R G-B: Tú te lo miras desde el punto de vista del que coge la cacerola, yo desde el punto de vista de la cacerola que ofrece dos asas.

AC: Ofrece a la mano del otro dos asas, no su cuerpo. Las prótesis de los cuerpos e imágenes que tu muestras aparecen como bastones, rodilleras.

R G-B: Yo diferenciaría lo que es la panoplia de arqueología de artista que se expuso en el MACBA, de lo que son los modelos de uso para una persona en concreto, donde nos encontramos con problemas técnicos, funcionales, como las medidas del cuerpo puesto que lo que se va a realizar sólo sirve para aquella persona, exclusivamente. Para poder concretar el modelo se tienen en cuenta tanto su deseo como la relación que hemos tenido que establecer. Pero yo no soluciono nada a nadie, sólo es un juego en el que algunas personas aceptan jugar.

AC: A diferencia de la prótesis que se vende en el ortopédico, que le soluciona una dificultad motora, tu no le solucionas nada. No tiene relación con el uso, sino tiene que ver con el deseo de ese cliente.

R G-B: Quizás lo que hemos aportado de nuevo con los modelos de uso es esta parte útil que quiero otorgar al objeto artístico, a la

escultura. Hace dos años estuve trabajando para una exposición en CIRCA, Montréal, y se me desveló lo importante que podía ser el encargo para las personas que participan del trabajo. Lo fundamental no es en sí la pieza, porque no soluciona nada, sólo sirve para establecer una relación con una persona nueva, sino que la gente valora el hecho que uno se pasa un tiempo considerable, meses, pensando, trabajando para “solucionar” su deseo, para cumplir con su encargo. No lo había visto nunca desde este punto de vista, tampoco sé si puede generalizarse. Quizás los deseos sean tan sutiles y tan íntimos, que sólo pensar que alguien te está haciendo una obra relacionada con ellos, y que serás la única persona que lo pruebe, ya es satisfactorio.

AC: Nosotros podríamos llegar a decir que puede simbolizarlo, porque sucede también lo mismo con la escritura; cuando las personas cuentan en un diario o en un relato corto la historia de su vida, pueden simbolizarlo. Hay un paso entre aquello que es un deseo y tú los ayudas a que eso tenga definición, y la simbolización, la realización. En el proceso de trabajo hay una simbolización. ¿Trabajas solo o trabajas con la persona que realiza el encargo?

R G-B: Hay piezas que son más sencillas, que a partir de unas medidas tomadas ya puedo trabajar solo, pero pueden envolver todo el cuerpo, y necesito ir probando a menudo. Me gusta que sean cómodas, aunque la coreografía final parezca incómoda como en algún caso. "Un modelo de uso" tiene que funcionar, aunque sólo sea una vez.

AC: Haces un proceso con el otro. ¿Tiene algo que ver con lo que clásicamente se llama el proceso del retrato?

R G-B: Eso es interesante. Si, quizás la apetencia y la satisfacción que pueda sentir la otra persona sería esto: verse retratado. Al final siempre hay una pieza expuesta acompañada del texto del encargo, unos dibujos que explican el proceso realizado, y una foto testimonial de la primera prueba (si es un retrato), porque la persona hace público a través de mi artificio un deseo que a veces es muy íntimo.

AC: También pienso que es así, pero la diferencia es que no es una representación del cuerpo del otro, del modelo, tampoco es una escultura, que también es una representación, sino es un objeto que tu extraes del cuerpo del otro. No es una imagen del otro, sino un objeto extraído del otro, el negativo, el molde, el vestido.

R G-B: En el fondo es como una especie de soporte, de pedestal. Recuerdo siempre una pieza de Piero Manzoni, “La peana mágica”, en la que, si el espectador se sube encima, se vuelve escultura viviente, obra de arte. En esto tienen algo en común. Todas las piezas obligan a una cierta coreografía, aunque sea estática. La pieza obliga a los espectadores a adquirir la posición que les puede ayudar a lograr lo que creo que ellos deseaban.

AC: Cuando tú dices coreografía, quieres decir que haces una puesta en acción, haces una acción con el objeto.

R G-B: Sí, un poco obligados por la pieza. Si la pieza es un “modelo de uso”, hay que usarlo, tiene que funcionar. Es una

acción a menudo estática, el tiempo necesario para una fotografía testimonial. Me interesa que se vea que se ha probado; es el momento de registrar lo que hasta ahora era privado para hacerlo público.

AC: Volviendo a “Arqueología de artista”, hay arqueología como deshecho, como resto, en cambio para ti la arqueología es re-hacer, ya que la pieza la haces tú de nuevo, es un resto del cuerpo, una rodillera, una máscara. Tú rehaces el objeto, lo extraes del cuerpo.

R G-B: Al principio los llamaba “objets-trouvés” y hacían referencia a los “ready made” de Duchamp, era un guiño hacia Duchamp. Por otro lado antes de ponerme a dibujar o ante la máquina de coser, no había nada previsto. Había algo de simbiótico con la herramienta, que me permitía cierta fluidez en el trabajo, y cuando estaba acabado, para mí era un “objet trouvé”, yo era el primero en darme cuenta, el primero en leerlo y, si lo comprendía, para mí ya era válido. Era una forma de ir escarbado detrás a través de la herramienta maquina o herramienta lápiz, para luego exponer el conjunto, como en el caso de la muestra del MACBA. No estaba analizado, estaba, como mucho, asumido.

AC: Escarbar no los restos de “la realidad”, sino de “la realidad inconsciente”. En la medida en que vas dibujando, que vas cosiendo, vas escribiendo con la máquina. La costura tiene el orden de la letra, es encontrar en esa realidad inconsciente a través de esa costura, de ese hilo. R G-B: En Flandes, hace dos o tres años jugaron con las palabras de los surrealistas: en vez de “écriture automatique”, “couture automatique”.

Las prótesis del deseo

Si entendemos por prótesis todo objeto que se sitúa en el lugar de una falta,..en la obra de Ramón Guillem Balmes nos preguntamos entonces cómo esos deshechos del cuerpo, los restos más despreciables, pueden tener valor para el sujeto, si tienen valor de resto del o para el otro, algo del otro, eternamente perdido, eternamente irrecuperable, por el valor irreversible del tiempo, retornando como resto, como extensión, como posible materialización. Son un resto, un recuerdo de que algo no funcionó, pero que actúan como forro, bolsa, saco, vendaje, envoltura, entablillado, yeso, collarín. Sus esculturas no hablan del cuerpo, hablan de una ausencia del cuerpo, de mutilaciones del cuerpo, de una falta, de fragmentos de su envoltura, de recuerdos que revestían una forma del cuerpo. Son versiones de aquella bolsa original, que ahora retorna como orto.pedia. Al principio corte por corte, costura por costura. La costura va dando forma a la obra, como si de una escritura se tratara, escritura y costura se asemejan, la tela va dando forma a la prótesis, de la misma manera el cuerpo todo se transforma en protésico, de la costura a la imagen. No se llega al todo, el todo es revestido en partes. En partes de un cuerpo todo perdido.

Alberto Caballero es coordinador de GEIFC —Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos— y de *Action Art. Magazine sobre la acción*. **Publica:** *Instalar...la acción* en *Escáner Cultural* desde el nº 77, hasta la actualidad. Ex **profesor** de la asignatura *Introducción a las teorías contemporáneas* del Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios, en MECAD\Media Centre d'Art, Barcelona. Ex **miembro** de P&S Psicoanálisis y Sociedad, Barcelona. Ex **miembro** de la Asociación de Interacción Arte-Psicoanálisis (AIAP), Buenos Aires, Argentina.

