
DDL [DON DE LÁGRIMAS LABORATORIO] / JOSÉ MALDONADO

Calle Balmes 8. La Eliana. 46183, Valencia.

"in girum imus nocte et consuminur igni"



Proyecto: **D.A.T.** [di a ti]. Instalación.

Autor: José Maldonado Gómez

Características:

Año de producción: 1997

Producción: Tinglado 2, Moll de costa. Tarragona. Comisarios: Chantal Grande y Glòria Malé.

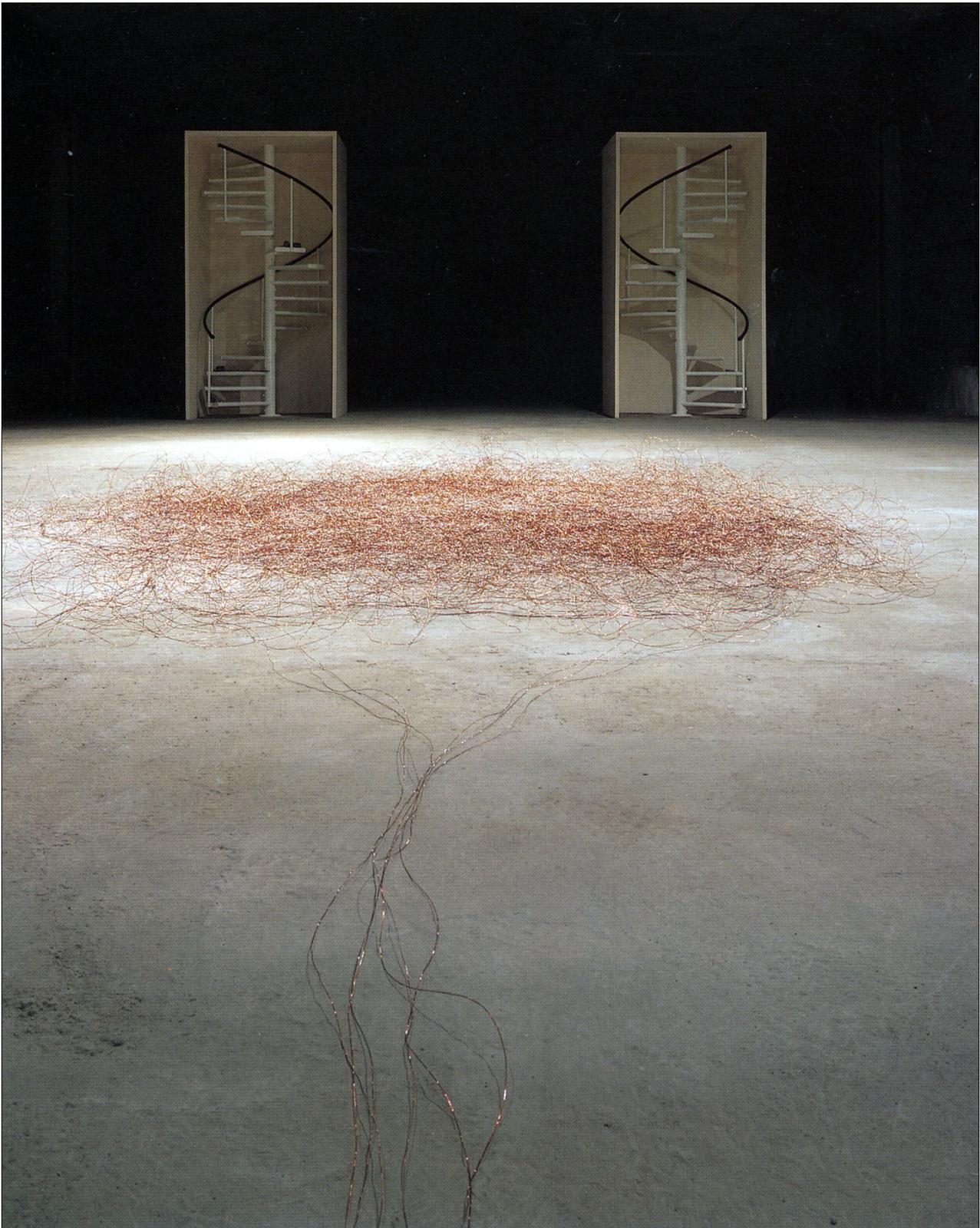
Texto catálogo principal: José Luis Brea.

Exhibiciones:

- 1997. D.A.T., (Di a ti), Tinglado 2, Moll de costa. Tarragona.
- 1998. Côté Sud... Entschuldigung, Institut d'Art contemporain, Frac Rhône-Alpes, Villeurbane. Francia.
- 1999. Côté Sud... Entschuldigung. Centre d'Art Contemporain La Ferme de Buisson, Noisiel, Francia.

Catálogos:

- 1997. D.A.T., (Di a ti), Tinglado 2, Moll de costa. Tarragona.
 - 1998. Côté Sud... Entschuldigung, Institut d'Art contemporain, Frac Rhône-Alpes, Villeurbane. Francia.
-

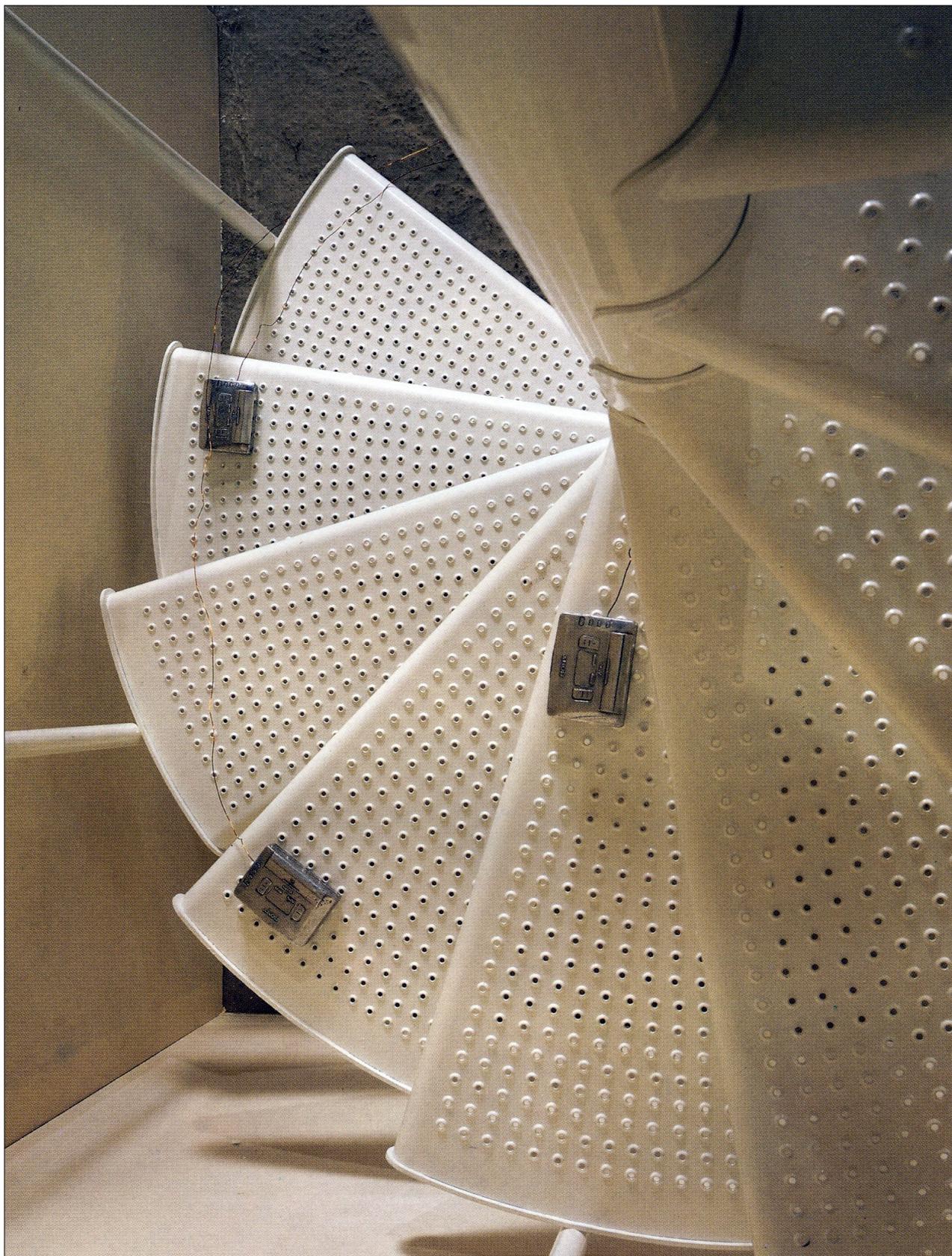




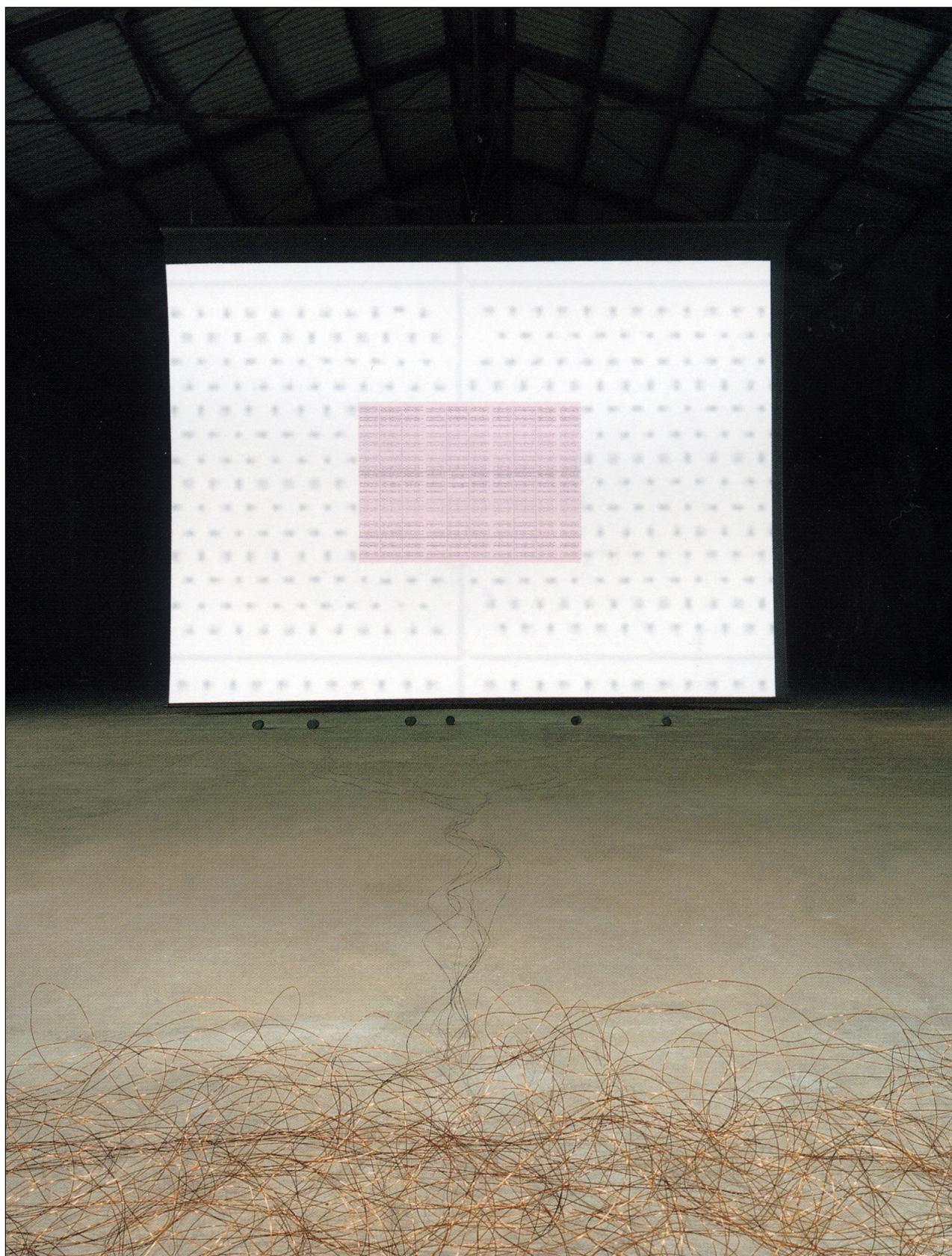


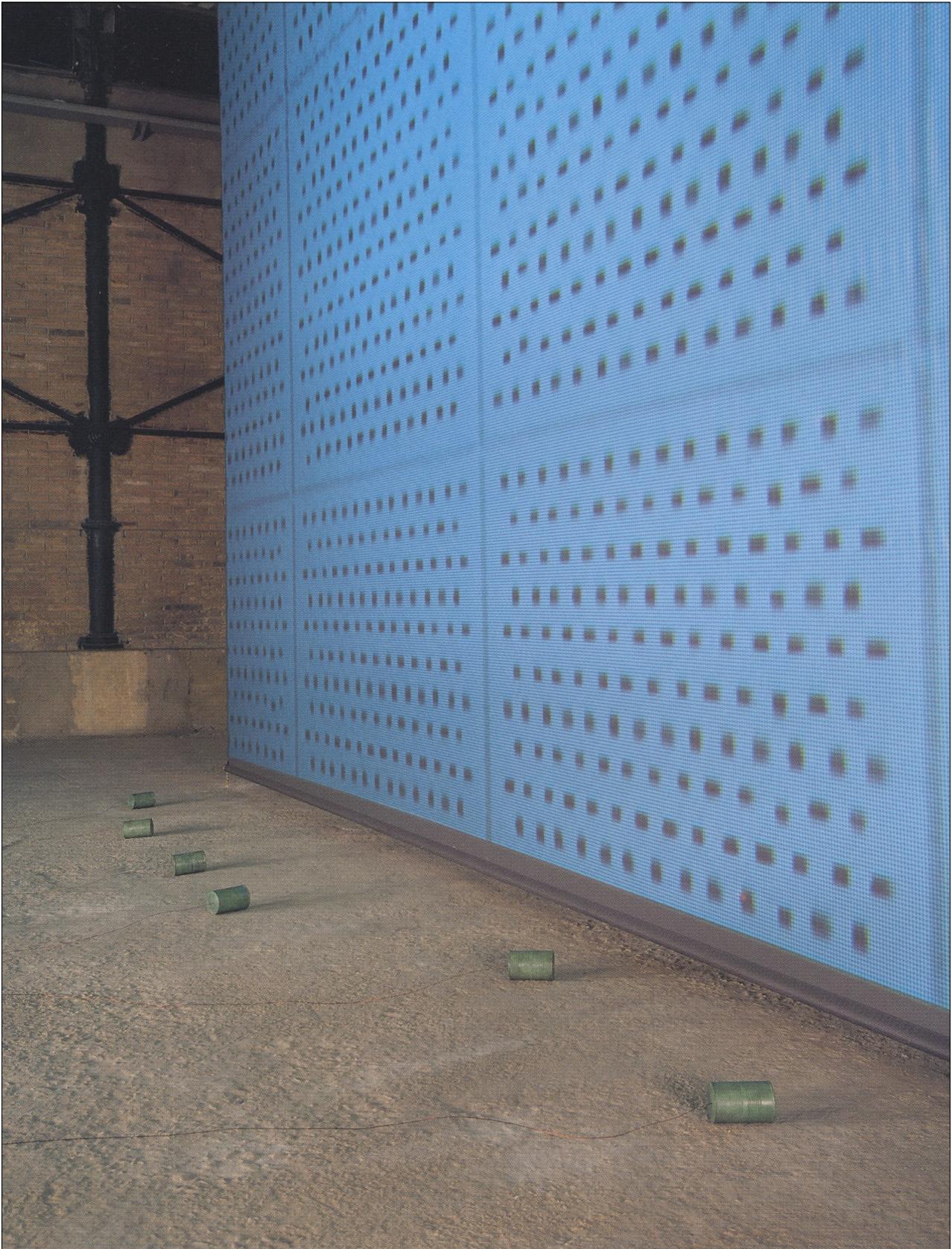
















*I dels mots que callem i el goig avenci
-I que mai no ens direm! I compartir
Amb els estels innúmers, el silenci.*

J.V. Foix

El silenci s'intueix com a fil conductor d'aquesta nova exploració de Maldonado en el terreny de la comunicació, de la seva naturalesa, la seva estructura i la seva actual i profunda problemàtica. El silenci com a absència del verb, el verb com a inici, com a essència del discurs que allibera les idees i ens salva de la nostra temuda soledat.

De la sensació de buit, paradoxalment, en resulta un ambient dens, que amplifica la percepció visual de l'espectador i l'encara al pensament que aflora.

Que "l'ull escolta" com deia Claudel, significa que allò visible és llegible, audible, intel·ligent. J.F. Lyotard

Tots els elements de la instal·lació evocuen el fet comunicatiu. Tots ells, disposats en un context estètic que els modifica i desproveeix de la seva funció quotidiana, reneixen amb una identitat nova i lliure de lligams. Una identitat que prové de la desconstrucció i que confereix una qualitat simbòlica i metafòrica als elements convertits en discurs.

Amb projectes com aquest, el Tinglado 2 es vol fer ressò de les noves alternatives de la creació artística del nostre país i continuar, així, amb la seva funció d'acostament a l'art i als seus valors més recents.

Chantal Grande
Glòria Malé

Di a ti
–la música del teu silenci

José Luis Brea

D'entrada, caldria que acceptéssim que el text no té cap poder per endinsar-se en aquest territori.

En certa manera és com si la peça hagués usurpat el seu lloc, com si l'hagués construït en el seu propi interior –negant-li tot dret a comprendre-la (sobretot en el sentit d'abraçar-la) des de fora. El text no pot parlar de la peça, i això per una raó molt senzilla: que la pròpia peça és la que parla del text. O, per ser més precisos –és a dir més abstractes–, ella parla de tot text, de tota la productivitat del sentit, de la significança. De tota la lògica de la comunicació mateixa, del dir, de tot aquest profund enigma que constitueix, per a l'humà, l'ordre de la vida psíquica, l'essència mateixa de la seva existència distintiva.

Per deixar que el text s'apropri, aleshores, cal partir d'una hipòtesi anòmala, contralògica –i la complicitat del lector espectador és conseqüentment imprescindible: és la peça (i no al contrari) la que és anàlisi del text. Llegiu-lo, doncs, des d'aquest pressupòsit.

Si s'accepta, és fàcil de veure que “*Di a ti*” no és, de cap manera, la il·lustració –en un ordre metafòric, ni tan sols al·legòric– de cap hipòtesi concreta: sinó més aviat la posada en joc i l'eficàcia d'una “màquina” autònoma, que es desplega ella mateixa com a potència efectiva de pensament, d'experiència, d'esperit. No és una “escenografia” que l'artista hagi muntat, amb tarannà pedagògic obscur, per poder-nos il·lustrar sobre el funcionament de la “màquina”, de l'aparell psíquic, diguem-ne. Sinó que abans, si de cas, “teatre de la memòria”, maquinografia de l'esperit i espacialització d'un potencial efectiu de producció de significança, d'alliberament de sentit. Per tant, una cosa amb menys semblança a alguna “lliçó d'anatomia” que, potser, al monstre projectat per Mary Shelley. És la temptativa –no metafòrica, insistent, sinó maquinitzada, efectiva– de donar vida a un artifici abstracte, de disposar la seva eficàcia en l'espai de la realitat.

Di a ti –és una màquina. La màquina de l'experiència, el teatre de l'esperit, de la parla i de la consciència. Algú pot pensar que “*Di a ti*” sona, que es mostra o que es deixa veure –que és “objecte” per al pensament. S'equivocaria en això. Primàriament, “*Di a ti*” –pensa. Diu, mira, parla, observa, pensa. És subjecte. I, en efecte, parla per a si mateix. En fer-ho, es produeix.

És per això –insisteixo– que el text no té els poders per parlar de la peça, des de fora. Només pot fer-ho des de dins, si admetem que aquest és, per exemple, el text –que ella pensa.

Si més no, un dels possibles.

Només des del punt de vista d'aquest protocol queda autoritzat el text a continuar dient –com des de dins, des de la tàcita acceptació que és ella *la que ho diu*: ja que “*di a ti*” és una provocació no superable, que refuta tot parlar d'un altre, per a un altre. Per a ella, no hi ha “*hors texte*”. *Di a ti* és, en efecte, producció de text, escriptura: de la totalitat del text, de l'escriptura.

Per tant, entrem-hi –en el seu joc.

El seu joc és el joc de l'art –si més no el joc d'una certa “opció analítica”, per al qual la pròpia obra es constitueix com a reflexió sobre ell mateix. Però, com és evident, no es tracta de l'opció tautologista, desenvolupada a través del dit “conceptualisme lingüístic” –a l'estil de, per exemple, Joseph Kosuth o Art Et Language. Aquí, en efecte, no es tracta de fer de l'obra d'art una mera “anàlisi del llenguatge de les obres d'art”. Sinó de constituir-la com a anàlisi de la pròpia forma de l'experiència artística –i, si es va encara més lluny, com a operatiu de l'anàlisi de la forma genèrica de l'experiència, atès que legítimament (llegiu Gadamer) l'artística és presa com a paradigmàtica, com a forma més característica de la manera general de la pròpia experiència cognitiva.

Sota aquests pressupòsits, ens trobem amb l'obra d'art com a “model” –quasi de laboratori– sobre el que es pot experimentar per conèixer, tot just, “com coneixem”.

Di a ti –(et) diu això.

Pren l'obra d'art com a ocasió fundacional en la qual poder contemplar precisament la constitució del subjecte –del jo com a instància d'experiència i coneixement.

Maquinografia de l'experiència, som davant d'un artifici que mira de reproduir "a escala" la mateixa lògica del sentit –com a inscrita al mateix temps en un sistema de la biologia– i en un altre de la col·lectivitat, de tot allò social.

El llenguatge –com a comunicació, com a connectivitat de les parts del sistema– és la matèria mateixa d'allò que recorre el seu circuit. Com es produeix el vaivé retroalimentat d'un sistema en evolució, que es corregeix i desvia contínuament d'ell mateix, és el contingut propi de significança –diríem– de la peça. Això és, dit d'una altra manera, el que ella ens diu, el que ella *dice a ti*.

Primer lloc de la seva tòpica: un lloc de la memòria, de l'inscrit, del passat mentre pugnava per retornar, per advenir a un temps que no és el seu, per al qual, però exercia el seu enorme pes d'inèrcia. Res no s'inventa des del no-res, el temps zero és una il·lusió remota, perduda. Aquí –i per a tot allò humà– ens trobem davant d'un temps regulat, llançats a una terra ja emprimada que ens destina passat, memòria, record. Codi, si es vol, el llenguatge com si fos alguna cosa ja donada, com a sistema que podem travessar, però sempre a costa de reconèixer la seva llei. Aquesta llei és blana, ens accepta. Però també ens obliga. No estem posats només davant l'atzar –sinó que portem amb nosaltres tot un complex escrit de rutines forçoses. El món se'ns dona –com alguna cosa al que podem respondre, com alguna cosa que podem modular: però alhora com alguna cosa que ens correspon interpretar, comprendre.

L'artista és generós, i potser per por que l'interpretem inadequadament ens lliura tres claus per situar aquest primer registre. Una primera biològica, genètica. Indrets d'una escriptura màgica que estructura, mitjançant formes, la destinació mateixa de la química –vull dir, de la inerta matèria. Aquesta troballa, senzillament, esgarrifaria tot el nostre passat cultural, i si els sistemes de la religió no han sucumbit a aquest misteri –de la manera com tot allò plàstic, les arquitectures de la forma, decideixen en darrer terme la destinació de la matèria pura– és perquè la religió devia signar amb la humanitat algun obscur contracte blindat.

La segona clau es dona en termes neotecnològics. L'escriptura del codi-origen es presenta ara sota una figura digitalitzada, en la forma de tres enregistradores DAT. Les tres, en tot cas, es troben fossilitzades, com si donessin a entendre que el que hi ha escrit no és modificable. La destinació que continguin, romandrà segellada per

sempre –sota la figura d’un motlle probablement únic, però reiterat en el curs de l’escala helicoidal tres vegades. Com es podria no recordar aquella la més perfecta definició que Duchamp va fer del que entenia pel seu més subtil concepte: el d’infralleu. Infralleu, com la diferència entre tres objectes idèntics, trets del mateix motlle. La diferència –però en el si de la repetició. Potser també la més subtil de les troballes del pop: el de la possibilitat d’una repetició infinita –en la qual estaria infinitament inscrit el perfil de tot allò diferent. Fascinació –va dir Foucault– de la diferència alliberada tot just a l’escenari de la seva màxima contrafigura, la de la repetició. En això, la sèrie proclamada lliure epifania del diferir: revolució contrametafísica –o antiplatònica– que destrona l’imperi de la idea sobre els seus objectes, les seves còpies, del simulacre enfront del model. És aquest el missatge –el d’una diferència lliure gravada en el si obscur del fet mateix– que emeten mudament aquests DAT, aquests secrets cors –o aquests cors secretament palpitants– de “*Di a ti*”. Escolta’ls.

Finalment, tercera clau, aquest cop oferta en els termes de la més pura expressió de tot allò simbòlic –la de les mitologies– tot recordant-nos que tota la troballa aportada pels descobriments recents del complex tecnocientífic no arriba sinó a sobreescrivir –els termes d’una saviesa quasi ancestral. Tres objectes –un fus, una regla i unes tisores– que recordaran la missió de les tres parques. Donar-li fil a la vida, mesurar-la –i finalment decidir on tallar-la.

Passem ara al “segon lloc” de la topologia de “*di a ti*”, la que correspon al “nus”. Aquí l’artista superposa dos sistemes: un d’ordre i un altre d’entropia, de caos. El d’ordre reproduceix l’estructura dels nusos borromeus –un sistema estudiat per Lacan i proposat com a model de nuada dels registres de tot allò imaginari, simbòlic i real, els tres registres en què es desplega l’experiència del subjecte. El sistema de nusos borromeus exigeix aquesta estructura trilògica, tota vegada que dos enllaços qualssevol romanen en principi oberts fins que un tercer els lliga. La cadena d’aquest enllaçament, de tota manera, pot donar lloc a una extensió infinita: el nombre de baules és il·limitat –sempre més gran que dos–, i imposa a la cadena una llei de conjunt. Ella no solament es tan dèbil com la més dèbil de les baules, sinó que el trencament d’una de sola deixa lliures totes les anelles nuades. Dos, dit d’una altra

manera, no fan societat –i només que un en trenqui la seva pertinença posa en dubte la totalitat de l'entreteixit social. Tota l'estructuració de la relació social, de tota la resta, parteix d'un joc en què la diferència no es pot reduir a la mera bipolaritat, sinó que s'obre a una deriva infinita.

D'ella –i de la complexitat extrema de la seva estructura–, en dóna compte el segon sistema de representació d'aquesta figura de la nuada. Aquesta vegada es tracta d'una estructura purament caòtica, indefinida, en la qual mirar d'establir principis d'ordenament és una pretensió ridícula. La negociació de la vida psíquica, de l'experiència de la subjectivitat, travessa la inscripció en l'ordre de tot allò col·lectiu, en l'ordre de la comunitat. Tota la construcció del desig o la significança es projecta en la figura complexa d'una totalitat difosa i inordenable de les subjectivitats: el seu joc recíproc no es pot sotmetre a un principi definitiu d'organització. Tot l'enllaçament de l'experiència es produeix des d'aquest principi caòtic del sumatori infinit: cada anella entra a perdre's en els racons laberíntics d'un cabdell inacabable. Hi va la identitat –i hi va tot just en el curs de la immersió imponderable en el si d'una massa obscura i desordenada, no tractable si no en els irresolubles termes d'una equació borrosa d'infinits operadors. Ningú no és –sinó pel fet que pertany a la universalitat dels éssers, al seu interminable encadenament.

El tercer lloc d'aquesta tòpica es configura com a pantalla, com a registre de projecció. Tot seguint la lògica descendent, aquesta vegada l'artista ens ofereix un sistema únic de representació –l'objecte del qual no és cap més que tot just aquesta. Es tracta d'interposar un pla capaç de recollir puntualment –i si es vol en *temps real*– els efectes d'aquests fluxos ja generats (en el lloc primer) i gestionats i codificats (en la topologia dels nusos). El que aquí descarrega, com una pluja de partícules llançada sobre un camp de boira, és el magma de la totalitat virtual de les produccions de la cultura, el domini potencial de la representació, de la forma on ella expressa la tensió de recerca davant d'aquella que Lukács descrivia com a “galimaties de la vida”. El sumatori infinit dels sentits possibles d'un sistema global, on aquest es produeix com a últim soroll, com a redundància pura, com a ensordit silenci.

En aquesta pantalla l'home projecta totes les seves il·lusions, i és ella, la cultura, l'empremta d'aquesta infinita projecció. L'home s'hi enfronta a la tensió del seu infinit anhel, no menys que a la consciència de la seva impotència última, de la seva incapacitat per resoldre's en una forma global i unitària, complexa i total, decidida

en un sentit únic. Aquest és l'univers dels significants projectats en l'espai del seu intercanvi públic, tot configurant l'imaginari col·lectiu: un univers tèsat per la vocació del sentit, de la representació. Un univers que, en tot cas, coneix la incapacitat per donar-se de manera definitiva o resolta, que viu el seu temps propi: un temps per al qual tota forma és, simplement, temptativa, intenció –però també fracàs– del sentit. És per això que en aquesta pantalla aqueixa permanent pluja –que podríem prendre com una pluja de significants puntuals– produeix només el seu sord silenci, dóna compte de la seva mudesa última.

Com a anàlisi de la lògica del sentit –ella inevitablement es lliura a recórrer el mirall fosc de la representació, l'exposició buida de la seva impotència última. Infatigable, la producció de la cultura llança anheloses i infinites onades que aniran a morir, una darrere l'altra, a la platja silenciosa i muda del sense sentit, a l'altre costat de la representació.

Potser el propi “durar” en el temps de la peça, el fet que *esdevé*, proveeix el major potencial a aquesta màquina de l'esperit. Hi té lloc un permanent cicle d'onades que la constitueix com una mena de sistema retroalimentat, en bucle. Els indrets de la seva topologia estan nuats, i si bé podem recórrer-los com un ordre lineal, ens equivocariem si penséssim el seu esquema com un de sentit únic –del tipus plantejament/nus/desenllaç o del tipus emissió/codi/recepció. La retroalimentació del sistema –la seva inestabilitat en el temps– és fonamental, ja que l'ordre de la representació i la cultura es dóna com un bucle retroalimentat, perpètuament modificat. El que es projecta a la pantalla última determina retroactivament el que s'escriu com a destinació en l'origen, de manera que el sistema es retrocorregeix –com un servomecanisme– a cada moment. Encara que l'aparença del que s'observa sigui la d'un cicle tancat i reiterat –aquest pressentiment permanent de la peça figura aleshores un sistema inestabilitzat, mai clausurable.

S'hi fonamenta la seva estructura autoreflexiva, aquella que la caracteritza i la prefigura no simplement com a màquina de la representació –sinó també i al mateix temps com a teatre d'una *autoconsciència*. Ella, en efecte –es parla a ella mateixa, es

diu tot el seu desig, tot el seu anhel, tota la seva volença de significat i sentit, però també tot el seu silenci, tota la seva consciència de limitació.

“Di a tí” –no és aleshores un missatge, el missatge de la peça. Sinó que n’és el nom, el nom del que ella és –una autodidora que s’escolta, que s’atén.

Però per què no també, potser, el missatge que ella ens rendeix, que ella regala allà on se sap no autònoma. *“Dite a tí”*, ens diu també a cadascú de nosaltres. I per què no es pot entendre que aquest és un bon consell –en aquest temps de “guirigall de la vida”, en què la posada en codi i circulació pública de qualsevol significant té la seva destinació en la pèrdua de sentit assegurat. Pren-te el temps d’escoltar-te, de dir-te a tu mateix –enmig de tot això– que sembla que és el seu missatge.

Recurrent-la plàcidament, gaudint de la seva tènue palpitació assossegada –i com si s’estigués en un indret d’extrema pau interna–, el que ella ens ofereix és, potser, i més que res, el moment perfecte de silenci en què es pot aconseguir el dir-se, un mateix, a si.

I aleshores, i una altra vegada, i com ja s’havia advertit des del començament, sí que sobren les paraules.

Di a tí –sí. I escolta aleshores –la música del teu propi silenci. *Di a tí*.

ANÁLISIS CONCEPTUAL Y FORMAL

CONCEPTOS IMPLICADOS

D.A.T. (di a ti) se establece como una aproximación al campo psicoanalítico a través de las dimensiones establecidas por Jacques Lacan como “registros” de lo psíquico: lo real, lo imaginario y lo simbólico. En el psicoanálisis de orientación lacaniana estos tres registros se encuentran relacionados conformando una tópica. Esta tópica constituye una estructura que se puede representar ejemplarmente como elementos anudados de un modo semejante (no forzosamente idéntico) a un nudo borromeo.

Según Lacan, estos tres registros posibilitan conjuntamente el funcionamiento psíquico, de modo que cualquier entidad, proceso o mecanismo de lo psíquico puede ser enfocado y analizado en sus aspectos imaginarios, reales y simbólicos. Así, por ejemplo, un proceso de pensamiento del orden simbólico involucra siempre, una base o soporte en lo real y una representación en el registro de lo imaginario.

“El conjunto de los tres registros es denominado por Jacques Lacan en una fase temprana del desarrollo de esta teoría (a partir de 1953) con la sigla: «R.S.I.» (es decir, simbólico, imaginario, real) y luego, en el contexto del intento de formalización de la teoría a través de matemas que Lacan llevó a cabo a partir de 1970, la sigla es invertida, transformándose en «R.I.S.», donde lo real pasa a tomar aquel lugar determinante en la estructura que en la primera tópica ocupaba lo simbólico, y a ser definido como un «resto» que se substraerá a toda formalización científica, por lo que no se puede «matematizar»”¹

D.A.T. (di a ti) inicia su aproximación a través de una frase de la Divina Comedia de Dante Alighieri que hace referencia a la condenación al limbo de ciertos individuos característicos, artistas y pensadores (también niños y otras personas), siempre y cuando al margen de su creatividad y reflexiones, su comportamiento haya sido “bueno y correcto”... su malogrado ascenso es consecuencia de su forma de pensar o ver las cosas. No merecen un castigo, tampoco un premio. Quedan atrapados, en cierto modo en su obra; en cierto modo quedan encerrados en el bucle metafórico y retórico de la estética (y de las posibles consecuencias del propio pensamiento estético ergo filosófico.

La cita es como sigue²:

El buen Maestro a mí: «¿No me preguntas
qué espíritus son estos que estás viendo?
Quiero que sepas, antes de seguir,

33

¹ Jacques Lacan, De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis, en: Escritos, Vol.2, Siglo XXI, México D.F., Buenos Aires, Madrid, 2009, p.529 (primera edición en francés 1966) ISBN 978-607-03-0059-2

² Dante Alighieri. Divina Comedia. Infierno. Canto I. Edición on-line: <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ita/dante/dc1.htm>

que no pecaron: y aunque tengan méritos,
no basta, pues están sin el bautismo,
donde la fe en que crees principio tiene. 36

Al cristianismo fueron anteriores,
y a Dios debidamente no adoraron:
a éstos tales yo mismo pertenezco. 39

Por tal defecto, no por otra culpa,
perdidos somos, y es nuestra condena
vivir sin esperanza en el deseo.» 42

Sentí en el corazón una gran pena,
puesto que gentes de mucho valor
vi que en el limbo estaba suspendidos.

D.A.T. (di a ti) explora e investiga la relación entre “el desear” y los registros de lo psíquico establecidos en la teoría psicoanalítica empleando una serie de objetos y elementos que orientan la atención hacia ámbitos amalgamados y/o aleados como resultan ser los oficios industriales y científicos y los oficios de lo poético: las escaleras de caracol arquitecturales devienen un pseudo ADN que soporta una parte de la inevitable “transmisión” de conocimiento en un amplio sentido; sobre las escaleras de caracol se encuentran, en una de ellas, una tijera, una vara de medir textil de un metro y un huso de hilandera; sobre la otra tres grabadoras estropeadas o fosilizadas (depende de la versión). En cada escalera tres replicas en bronce de latas de conserva, terminales de un teléfono de juguete infantil, tratan de captar aquello que se emite. Todo ello es enviado a través de una maraña de hilos de cobre que en unas ocasiones devienen pura confusión y en otras se estructura recordando el nudo borromeo empleado por Lacan para representar los citados registros. Al otro extremo seis nuevos botes de bronce que recogen el silencio transmitido (intercambiado o intertransmitido -en tanto la potencial bidireccionalidad-) por un patrón básico (posible código) o un disco que da vueltas sin parada alguna y que nos permite leer sobre su “label” el término turnaroundphrase... (depende de la versión)³.

En **D.A.T. (di a ti)** todo queda suspendido en una imposible conclusión determinada por la condenación expresada en la obra de Dante Alighieri.

Estos son parte de los conceptos básicos implicados en la aproximación estética planteada por **D.A.T. (di a ti)**. El texto de José Luis Brea elaborado a través de un trabajo conjunto con José Maldonado aporta, desarrolla otros elementos de reflexión que atañen al proyecto.

³ Existen dos versiones. La primera es la instalada en Tarragona. La 2ª versión es la instalada en las muestras francesas en las que la proyección de vídeo de Tarragona (un patrón básico que se genera por oleadas) es substituido por la imagen en loop de un disco girando con el “label” Turnaroundphrase.

ESTRUCTURA FORMAL

D.A.T. (di a ti) se estructura en vjbase a una planta rectangular que soporta las relaciones entre todos los elementos implicados. Sobre la planta rectangular se disponen los siguientes elementos:

- Dos cajas rectangulares de madera DM pintadas de blanco que contienen, cada una de ellas, un módulo estándar de escalera de caracol blancas con barandilla negra visible desde una de sus caras mayores que no esta tapada. Cada caja negra en su cara mayor tiene dos agujeros separados 13 cm a una altura de 165 cm a través de los cuales se puede ver un primerísimo plano de una sección de las escaleras de caracol y una vista general (plano voyeur) de la instalación (no se ven las escaleras de caracol que sólo se verán al acceder al ambiente interno de la instalación).
- En las escaleras de caracol se encuentran situados una serie de elementos:
 - Vista desde el centro de la instalación. aprox.)
 - Escalera derecha:
 - 3 botes de conserva realizados en bronce (Jasper Johns) conectados a hilo de cobre (simulan un teléfono infantil pretecnológico)
 - 1 tijeras de sastre
 - 1 huso de hilandera
 - 1 metro textil de madera
 - Escalera izquierda
 - 3 botes de conserva realizados en bronce (Jasper Johns) conectados a hilo de cobre (simulan un teléfono infantil pretecnológico)
 - 3 grabadoras DAT (Digital Analogic Tape) fosilizadas (realizadas en barro o en metal fundido)
 - En el centro de la sala (que puede variar de dimensiones pero mantener la planta rectangular). Dependiendo de las dimensiones del espacio se puede iluminar puntualmente la maraña de cobre o dejar que quede bañada por la luz de la proyección.
 - Una maraña de hilo de cobre (suficientes metros para dar la sensación de una cantidad considerable de material) que tratan de estructurarse como si de un nudo borromeo de tratara - aquí el trabajo de instalación es arduo pues se ha de conseguir que se genere caos y orden aparentes-
 - A esta maraña de hilos caótico cosmológica llegan 6 hilos de cobre que provienen de los 6 botes de bronce (3 por escalera de caracol) y de la cual salen otros 6 hilos de cobre que llegan a otros 6 botes de bronce.
 - Una pantalla o muro sobre el que se proyecta una de las dos posibilidades que tiene la pieza (el patrón que se reproduce por oleadas y campos de color RGB o el disco en loop "turnroundphrase")
 - Al pie de esta pantalla o muro de proyección se sitúan los 6 botes de bronce que tratan de oír-transmitir la señal sinestésica.

ESPECIFICACIONES

Aparte de los elementos que quedan descritos en la estructura formal se debe considerar que la pieza tiene dos versiones que son intrínsecas a la misma, es decir, ninguna de ellas puede presentarse como pieza diferente de la otra. Están entrelazadas, y es el autor o quien adquiera los derechos de instalación y o reproducción (no mecánica) será quien determine que versión muestra (nunca podrán ser simultáneas o combinables). Ambas versiones están, por tanto, incluidas en **D.A.T. (di a ti)**.

Además de lo indicado en el párrafo anterior se debe considerar que quedan incluidos todos los materiales digitales y videográficos que permitan la puesta en escena del proyecto bajo las especificaciones y modelo estructural establecido en esta propuesta.

En caso de ser necesarias especificaciones más precisas serán incluidas a modo de anexo al presente documento. En ningún caso se incorporarán a este documento en su cuerpo principal. Cada posible anexo se indicara como: anexo y en orden creciente desde 1 hasta X dependiendo de las necesidades o especificidad que sean requeridas.

FECHA Y FIRMA AUTOR.

DDLL [DON DE LÁGRIMAS LABORATORIO] / JOSÉ MALDONADO

Calle Balmes 8. La Eliana. 46183, Valencia.

"in girum imus nocte et consuminur igni"
