

*a jirones  
voy quedando entero*

*ya  
casi no me hago falta*

Hugo Mújica.

No cabe duda que frente a una sociedad que ha avanzado hacia la hipervisualización a través, fundamentalmente, de la expansión de la visión y, a través del uso y popularidad de la pantalla, ha surgido una inquietud y una cierta contestación que, pareciendo querer establecer un contrapeso o contrapoder, ha expandido la utilización de estrategias encaminadas a desarrollar otros sentidos además de la vista.

Con la inclusión del espectador en la obra, a través de una mayor participación del mismo, se ha dado una línea de trabajo en las artes plásticas que desarrolla una reflexión sobre la mirada, es decir, entendiendo ésta como papel activo de quien observa la obra y, a su vez, la completa. Al mismo tiempo, una serie de obras y estrategias creativas evidencian una negación de dicha mirada por múltiples procedimientos. Ambas recogen la mirada de un espectador que se pretende activo, lejos de una contemplación pasiva gratificante. La obra se va a entender como experiencia que posibilita poner en entredicho y cuestionar a quien mira y la actitud con la que lo hace.

Lo que ha posibilitado esta toma de consciencia sobre la mirada, y sobre cómo ésta se construye, ha sido una mayor consciencia también de la carga ideológica que conlleva esa mirada. Por ello, la experiencia artística de las últimas décadas

ha estado cargada de una hibridación y extensión del arte y sus estrategias de construcción de las imágenes hacia espacios y territorios encaminados a experimentar nuevas formas de entender la imagen, lo visual.

La sociedad de lo espectacular nos está dando un protagonismo a la mirada que no podemos rechazar y que ha de permitir plantearnos el hecho de mirar con mucha más responsabilidad. Esta responsabilidad pasa por una toma de consciencia del propio acto de mirar, de cómo vemos y desde dónde vemos. Para ello muchos artistas han recurrido a lo que podemos denominar como una *contramirada* o una negación de la mirada misma para así llamar la atención sobre el acto de ver como agente activo. Algo así como dice Miguel Á. Hernández-Navarro “siniestralizar el ver para devolver la mirada”<sup>1</sup>.

Este trabajo se sitúa en esas estrategias de negación que desde la búsqueda de los límites del espejo entran a cuestionar la percepción misma para ponerla en entredicho y tomar una mayor consciencia de ella. Miguel A. Hernández-Navarro propone, desde la relectura de Paul Virilio<sup>2</sup>, cuatro estrategias que formarían parte de la negación misma de la imagen. Un *reduccionismo* o *minimización* (vaciamiento), del cual Malevich y su cuadrado negro serían el máximo exponente; una *retórica de la ocultación*, castración de la mirada tapando o vallando, que genera gran angustia al espectador porque en esencia se le arrebatada de la vista lo que ha de ver; una *desmaterialización*, donde el objeto no es lo importante, donde se pasaría del arte del objeto al arte del concepto; y la *desaparición* misma donde la obra se presenta como huella, como ausencia.

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. Artículo “Procedimiento ceguera” <<http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/HNavarro.html>>, (12/02/2007)

La investigación y recorrido que estudiamos es la referida al espejo, de ahí que el título haga referencia a los bordes de éste como modo de aludir a los bordes y límites de la mirada misma.

La exploración de lo que denominamos los bordes del espejo muestra todo tipo de recursos donde se producen alteraciones en el uso del espejo: vacíos, rotos, tapados, vueltos, pintados. Esto supone una nueva lectura de cuanto entendemos por narcisismo, donde el cuestionamiento de la imagen reflejada y su vinculación con lo real, ha servido para adentrarse en todo lo que suponía la relación y exploración del inconsciente y de la psicología cultural y social del psicoanálisis. La identidad del sujeto y todo su mundo de valores privados e individuales se ha visto cuestionado y con ello las imágenes e instrumentos que la sustentaban. De ahí que el espejo, como mecanismo y herramienta de visión, haya experimentado toda una serie de extensiones que lo sitúan en los bordes mismos de la construcción de la mirada de los sujetos. “Ni autobiografía, ni autorretrato”<sup>3</sup>, puesto que los relatos carecen ya de sostén y esquemas fijos, cohabitan simultáneamente y el *yo* percibe su propia fragmentación. El espejo elegido no es un espejo que aborde el anhelo humanista del *conócete a ti mismo*, sino que, por el contrario, se trata de un espejo que pone en evidencia la fractura entre la realidad y su reflejo, entre lo visible y lo invisible, poniendo en entredicho cualquier función simbólica.

Esta fractura entre lo real y su imagen, entendida desde una lectura psicoanalítica, arrancarían desde el vacío que supone la separación de la madre. “La teoría

---

<sup>2</sup> VIRILIO, Paul, El procedimiento silencio, col. Espacios del saber, Ed. Paidós, Argentina, 2001

psicoanalítica sugiere que sólo empezamos a experimentarnos a nosotros mismos conscientemente como parte de una cultura más amplia, capaces de participar en los significados compartidos del lenguaje y en relaciones sociales más amplias, una vez que somos capaces de separarnos del estado de fusión con la madre dibujando con relativa e ilusoria independencia nuestro propio yo".<sup>4</sup> Este espacio de separación y vacío que se reconoce (Lacan), posibilita, no sin dificultades, una búsqueda y articulación del lenguaje que es el instrumento para relacionarnos con la realidad y que nos construye toda una capacidad simbólica que calma y gratifica esta sed que produce el vacío de la separación primigenia.

El sujeto, y con él la subjetividad, se sustenta sobre la experiencia de este vacío que, a medida que sofisticamos nuestro lenguaje y nuestra capacidad simbólica, nos hace conscientes de este mismo vacío y nos posibilita un goce. Este goce desde la estética es gratificante, pero también nos desvela nuestro trauma de origen, esta separación que nos hace sujetos siempre desposeídos. Es en la desposesión donde podemos reconciliarnos con el mundo simbólicamente y a través de una intersubjetividad que nos pone frente al Otro en esta misma situación de *despoder*. Por ello, las imágenes pétreas y sólidas de la identidad del espejo no posibilitan una entrada, más bien nos enrocan en una falsa autogratificación y autosatisfacción que no posibilitan el goce de lo renovado.

Este estado de errancia permanente es lo que caracteriza una época, la nuestra, que no encuentra un anclaje en la identidad de forma sólida. La cultura en general, y en especial el arte, se ha hecho eco de esta situación donde los fenómenos

---

<sup>3</sup> SELMA DE LA HOZ, José Vicente, Creación artística e identidad personal, edita Institució Alfons El Magnànim, Diputació de Valencia 2001, p. 330

tanto sociales como individuales de identificación no responden a nuevas necesidades.

Este tipo de obras centran su interés en este carácter escindido del sujeto donde se presenta un yo consciente, de claro origen analítico donde el pensamiento y la reflexión lo sustentan, y un sujeto inconsciente. No es fácil aceptar esta dualidad por cuanto se desprende una parte de misterio en tanto en cuanto es algo desconocido. Selma de la Hoz nos dice que “No es fácil aceptar que el sujeto que habla no es el sujeto de la frase gramatical; que el sujeto que enuncia y habla, puede estar en total contradicción con aquello que está enunciando, diciendo”.<sup>5</sup>

Desde el punto de vista de la obra de arte ésta cumple una función simbólica humanizante. Su papel, como decimos, nace de un vacío que se ha de reconocer consciente o inconscientemente, y es este vacío el que hace posible la obra, el que permite obrar a la obra misma. En este sentido circula un deseo, en un sentido podemos decir que negativo, por cuanto no se trata de suplir una falta que se reconoce y para la que se crea el objeto o la imagen, sino que es ésta misma imagen la que nos resuena y nos hace manifiesto el vacío en el que nos encontramos y que no podemos suplir con un significante. El objeto de deseo, en este caso la obra, es la causa del deseo, el “objeto grabado en hueco, más bien falta de objeto que objeto de la falta”.<sup>6</sup> La imagen es aquí *descentramiento*, espacio abierto a la ambigüedad entre la imagen simbólica y la imaginaria, con la posibilidad de que la máscara simbólica que nos oculta pueda ser más real que

---

<sup>4</sup> SELMA DE LA HOZ, José Vicente, op. cit, p. 281

<sup>5</sup> Ibid. p.286

<sup>6</sup> Ibid. p. 287

nuestro propio rostro. Reconocer el Otro que nos falta hace posible la obra, en esta caso desde una negación.

Los límites del propio sujeto no quedan claros en una sociedad en la que la imagen ha pasado a inundarlo todo y a modo de esquizofrenia lo íntimo es necesario expulsarlo y exteriorizarlo rápidamente al mismo tiempo que se da una introyección de cuanto ocurre en el exterior. Lo que Baudrillard ha llamado el éxtasis de la comunicación. Lo público no se reconoce porque ha perdido su capacidad simbólica al igual que la escena propia del teatro. No hay profundidad, lo que se da es pantalla y red. Por eso también resulta necesario ahora abordar esta problemática de la identificación y desidentificación con la imagen especular desde las coordenadas de la pantalla como la ha hecho Rosalind Krauss<sup>7</sup>

### **Análisis de obras:**

Confidencias del deseo. J.C.Meana

Esta obra pretende situarnos ante el interrogante de nuestros propios deseos. El espejo es, junto con la pantalla -espacio que ha venido a complementar, extender y aumentar el efecto del espejo en nuestra época-<sup>8</sup>, el lugar donde manifestamos nuestros deseos frente a ese otro que nos acompaña. Espacio de búsqueda de nosotros mismos y también de los otros, lugar donde comenzamos a tomar consciencia de nosotros como individuos y como colectivo.

Hay una primera sensación de tener que parar ante la extrañeza con la que nos sentimos al colocarnos estas gafas-espejo. El artefacto nos remite, en nuestra

---

<sup>7</sup> KRAUSS; Rosalind, "Videoarte: la estética del narcisismo" en el catálogo Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1936-1986], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006, pp. 43-59

<sup>8</sup> Sobre la genealogía de la pantalla y su efecto en el espectador ver Lev Manovich: "La pantalla y el usuario" El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 2005

imposibilidad de ver con nuestra mirada habitual, a una acción de buceo, es decir, de explorar inmersos totalmente en algún asunto que, dada la proximidad del espejo, no puede ser otro que lo propio de cada uno.

En el buceo sobre nosotros mismos también se da una búsqueda del otro. El conocimiento autoconsciente nos lleva a pensar en el otro como voluntad, lo que nos une a él también como sujeto deseante. La reflexión del espejo nos lleva de lo individual a lo público en la búsqueda de una intersubjetividad que nos saque de nuestra comodidad.

*Confidencias del deseo* traspasa lo individual. Pensada como una performance colectiva –se ha realizado con seis gafas-espejo que posteriormente se iban prestando a miembros del público asistente- la obra es una invitación a lo que podría ser el buceo y búsqueda de los otros, en este caso a través de una mirada que agudiza y obliga a focalizar las cosas de otra manera. Es una invitación a una nueva forma de relacionarnos y seducirnos.

En este sentido es tanto un espejo-máscara, como un espejo-prótesis, es decir, es colocar delante lo que identificamos como detrás y oculto, nuestro otro yo. Ver significa también crear protecciones o mutarse y camuflarse continuamente para no ser *devorado*. Y aquí, en esta necesaria y conflictiva relación con los otros, cabría hacerse la pregunta ¿cómo atender “a la voz de los otros sin tolerancia ni paternalismos, lejos de la castrante caballerosidad, tomando conciencia tanto de lo político como de las formas de deseo que nos constituyen” ?<sup>9</sup>

La dimensión del espejo, al superar el tamaño del rostro, impide caminar hacia delante. La visibilidad sólo es posible a través del espejo que, lógicamente, refleja

lo que se encuentra a nuestras espaldas, es decir, aquello que no vemos de forma habitual. Esto hace que nuestros impulsos automáticos de caminar hacia delante, se vean impedidos y nuestro desplazamiento se tenga que realizar hacia atrás. La precariedad con la que nos movemos hacia atrás es producto de nuestros miedos ante una nueva forma de mirar y caminar: Inestabilidad física, falta de hábito para comprender y procesar relaciones espaciales, visión del otro a través del espejo. El espejo parece desenmascarnos porque en vez de ocultarnos detrás de un rostro artificial, afloramos y exponemos nuestra precariedad motriz. Surge así el interrogante sobre qué es lo que nos sujeta, qué es lo que nos hace sujetos del mundo y cómo nos sujetamos en él.

En el juego del devenir con el espejo colocado a modo de prótesis resulta como consecuencia una toma de conciencia, nosotros mismos nos convertimos en extraños y objeto de observación y reflexión para con nosotros. Establecemos una reflexión en un doble sentido, que *reflexiona* y que *refleja*. Esta reflexividad es autoconciencia. Aquí el deseo al ser vuelto sobre la conciencia se torna diferente puesto que nace -y no sin otros peligros, como el encontrarnos con nuestra *extimité* lacaniana, el extraño dentro de nosotros mismos- un deseo por la *reflexividad* pudiendo ser una forma más de *sometimiento*.<sup>10</sup>

*Retorcer la mirada*, Fernando Sinaga, 1995

Se trata de una obra compuesta por cuatro espejos cubiertos con resina donde el artista nos plantea una reflexión sobre el acto mismo de la mirada. Situado en el

---

<sup>9</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando: *Escaramuzas*, Cendeac, Murcia, 2003, pp. 135 y 136.

<sup>10</sup> BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Ediciones Cátedra, Madrid 2001, pp. 33 y 34.



borde de la borrosidad, somos capaces de distinguir la superficie pulida para después quedar perdidos en la indefinición de una superficie que desprende borrosidad. Como si de un mal de nuestro ojo se tratara, la búsqueda de unos perfiles que nos definan las formas del mundo a través de la imagen del espejo, retorna a nosotros en una vuelta sin respuesta.

Curiosamente el efecto en la falta de contemplación, pasado el primer efecto de extrañamiento, es la serenidad. Pero la serenidad no viene aquí del reconocimiento narcisista sino del reconocimiento en los límites mismo de ver. El acto de la visión queda desplazado de los límites de la representación para tornarse sobre sí mismo. “El hombre sereno es alguien dejado..., pero estar dejado es el primer momento de la serenidad,..., en un segundo sentido, es un reposar-en-sí: las cosas reposan en el retorno a la morada a la esencia”.<sup>11</sup>

Marina Abramovic, *Espejo para la partida*, 1994

Esta obra consiste en un marco ovalado, pero que en vez de poner límites al plano del espejo lo hace a una masa de barro sobre la que incide una huella de un rostro. La iluminación con la que es preciso fotografiar y observar la obra añade un juego de sombras que incorpora este elemento como parte de la visibilidad de la imagen. Siendo una imagen que nos remite al reflejo del espejo, presenta, sin embargo, una fisicidad más propia de lo escultórico, dado también el barro con el que está hecha, material escultórico por excelencia.

La imagen del rostro en el barro nos lleva a pensar en el reflejo de un retrato. Un rostro que se ha fugado del plano del barro que correspondería al del espejo.

Como si la lámina espejada hubiera cobrado espesor, la masa de barro acoge en relieve un rostro que ha dejado su impronta marcada. La superficie laminar que produce el reflejo de la imagen se ha fugado al igual que lo ha hecho el rostro. Las aguas del estanque en el que Narciso se podía ver reflejado han desaparecido, tan solo queda el lodo que la pertinaz sequía ha puesto a la vista. Acudimos al título de la obra y ella misma nos remite a la partida, a un tipo de espejo que no nos satisface desde el reconocimiento, sino desde la partida. Y aquí, una vez más, acudimos a la separación, a la distancia, a la fractura primigenia, al quiebro entre imagen y realidad.

Hay algo importante en esta imagen por cuanto se presenta más cercana a lo táctil que a lo visual. Hay algo de primigenio en este material que nos lleva a pensar en él como lo primero que tenemos a mano para lo escultórico pero también para lo arquitectónico. A su vez, es un material informe capaz de contener en su maleabilidad todas las formas posibles. Acudiendo a ese potencial, el rostro que vemos en la obra de Abramovic nos lleva a pensar en un rostro universal, contiene todos los rostros potencialmente. Experiencia de lo táctil, se trata de una visión preobjetiva, experiencia anterior a la reflexión en la que está contenido el cuerpo. Apunta entonces a ese momento primero de la excisión y del origen, momento preestético y preverbal, donde a penas la imagen balbucea como el primer lenguaje onomatopéyico.

Partir, en el título, nos puede hablar simultáneamente de la muerte como partida universal pero también como dar a luz. El barro es también membrana de apertura de la tierra madre al mundo. Somos arrojados al pasar la fina película donde el

---

<sup>11</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, catálogo Anamnesis, edita Cajastur, Oviedo, 2000, p. 26

líquido se ha esfumado y acudimos al mundo de la experiencia de la sequedad de las formas, de las cosas como algo diferente a nosotros mismos.