La distancia entre la realidad y la imagen. La negación del espejo en el autorretrato. *

Resumen. *Hay una autorepresentación donde, en la intención de aproximar imagen y realidad, se hace de ambas una sola imagen plegada, negando con ello la presencia del espejo. Esto hace que se abra una vía de trabajo en la que ya no es el reconocimiento narcisista el objetivo principal, sino la disolución del sujeto que se da más allá de ese autoreconocimiento.*

Palabras clave*: Espejo, autorretrato, negación, disolución.*

Abstract.*. There is an autorepresentation while intending to approximate image and reality, one gets from both one single folded image, denying the presence of the mirror within it. This fact helps opening a new via of work in which the narcissistic recognition is no longer the main goal, but instead it turns into the dissolution of the subject that appears beyond that autorecognition.*

Keywords*: Mirror, self-portrait, denying, dissolution.*

Introducción

Para la realización de autorretratos el uso del espejo ha resultado una herramienta óptica imprescindible a lo largo de la historia de este género. El autorretrato es una imagen que surge del espejo. La imagen que vemos en el cuadro no es la representación directa de los rasgos del modelo, sino que, anteriormente, se ha dado la imagen mediante el reflejo en un espejo (Hockney, 2001).

La relación en el género del autorretrato entre la presencia del artista, el espejo como herramienta de visualización y la imagen resultante que se llevaba a cabo en el lienzo, constituyen los tres pilares sobre los que se problematiza la mirada. Este triangulo se extiende abriendo sus vértices, o acaba aproximándose hasta resultar coincidentes. El sistema triangular de sujeto creador, espejo y obra, es el que aglutina la complejidad y la comprensión del desarrollo de un género inagotable (Stoichita, 2000, p.176 y 206).

1. Objetivos esenciales en la imagen del autorretrato

-Dejar presente, en una lucha contra el paso del tiempo, la figura del retratado, con lo que el tiempo es un constructo inherente a este tipo de imágenes. Podemos decir que esta idea no es sino una lucha contra la muerte, adelantándose mediante la imagen a una experiencia que sabemos va a ocurrir. Aquí cabrían las dos interpretaciones, bien aquella que describe mediante la imagen la fisionomía del retratado; o bien aquella que en la

---

* Texto publicado en la revista *:Estúdio* no 2, *Auto-retrato e auto-representaçao*. Centro de Investigaçáo em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISSN 1647-6158, pp. 24 a 30. Lisboa 2010.

repetición del acto de retratarse, aluden a los intervalos que quedan entre retrato y retrato, como en los autorretratos de Rembrandt (Stoichita, 2009, p. 237).

-El reconocimiento, no sólo físico, sino de valores y atributos que puedan constituir aquello que hacen del sujeto una individualidad; es decir, aquello que lo diferencia de sus congéneres y que le sujeta como persona. Esta información viene dada por los fondos, los objetos, las vestimentas y toda la posible escenografía que se crea como fondo de la imagen.

2. El espejo de la disolución

Podemos observar, sin embargo, un tipo de autorretrato en el que la realidad y la imagen resultante de la creación artística, son coincidentes. Es un tipo de representación donde, en la intención de aproximar imagen y realidad, se hace de ambas una sola imagen plegada. Ello hace que se abra una vía de trabajo en la que ya no es el reconocimiento narcisista el objetivo principal, sino aquello que se da más allá de ese autorreconocimiento. Habría que revisitar el mito de Narciso para conocer los problemas que en nuestra cultura visual ha tenido esta triangularidad inicial de la que hablamos. Narciso perece porque no tiene distancia suficiente para comprender aquello que está sucediendo entre realidad e imagen. Ambas son coincidentes y no hay vía de escape para que intervenga la mirada de terceras personas.

Cuando imagen y realidad coinciden se produce un solapamiento, un pliegue. El espejo no se atraviesa para adentrarnos en mundos ilusorios, sino que nos devuelve a la realidad. La cercanía no deja ver. ¿Qué hay más allá, entonces, del ensimismamiento de verse? Veremos que este solapamiento ha sido una vía de trabajo donde, más allá del reconocimiento placentero y hedonista, lo que se busca es la mirada del otro que observa ante nuestra propia ceguera o perturbación visual. Perturbar la vista ha sido una estrategia para tomar conciencia de la mirada y así reflexionar sobre lo que vemos, pero también desde la posición desde la cual ejercemos la visión.

En este tipo de autorretratos se dan dos claves esenciales: La desaparición del sujeto retratado, o más bien estaríamos en condiciones de hablar de una disolución del mismo; y por otro, la búsqueda de la mirada cómplice de un espectador que active y desentrañe el hermetismo que sustenta la presencia solapada y escondida del sujeto creador.

Analizamos seguidamente algunas obras que participan de este solapamiento, entre realidad e imagen, del que venimos hablando.

3. Análisis de obras

3.1 Marina Abramovic

Figura 1. Marina Abramovic, *Espejo para la partida,* (1994).

La obra presenta un formato ovalado delimitado por la moldura de un marco. Sin embargo, la sorpresa y el extrañamiento surgen cuando nuestra mirada pretende buscar la imagen y vemos una superficie de barro en lugar del reflejo esperado del espejo. Contemplamos la superficie y observamos que hay un relieve que se adentra y es perceptible por el juego de sombras que, dependiendo de la iluminación, se crean sobre la superficie del material. Hay algo paradójico en la elección del material puesto que siendo de uso más escultórico, lo que vemos es una imagen en relieve que nos remite más al plano.

Vemos un rostro que se ha fugado del plano del barro que correspondería al 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. La aguas del estanque, aludiendo al mito de Narciso, han desaparecido, tan solo queda el lodo que la pertinaz sequía ha puesto a la vista.

El título apunta a la partida, es decir, a una fuga de la imagen reflejada. La imagen nos muestra tan solo una huella de lo que la superficie laminar ha contenido. Y es aquí donde conecta con el aspecto temporal del autorretrato, con un tiempo de fuga que la imagen del autorretrato parece querer contener. Hay algo de autorretrato mortuorio, de memoria a un rostro anónimo que se ha fugado. Nos habla de un tiempo después, no de un presente que ya ha pasado, sino de la huella que ha dejado para la memoria.

La *partida* en esta obra adquiere una doble acepción, nos remite al tránsito, a algo que hay que atravesar y que, según la imagen, bien podría ser el espejo ya roto y levantado que deja entrever el barro del reverso del espejo. Se trata de 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. Pero también puede cobrar el sentido de juego, de partida que hay que jugar continuamente con el *Otro* que nos mira, a veces retándonos y en tantas ocasiones extraño de nosotros mismo.

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 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.

3.2 Miroslaw Balka

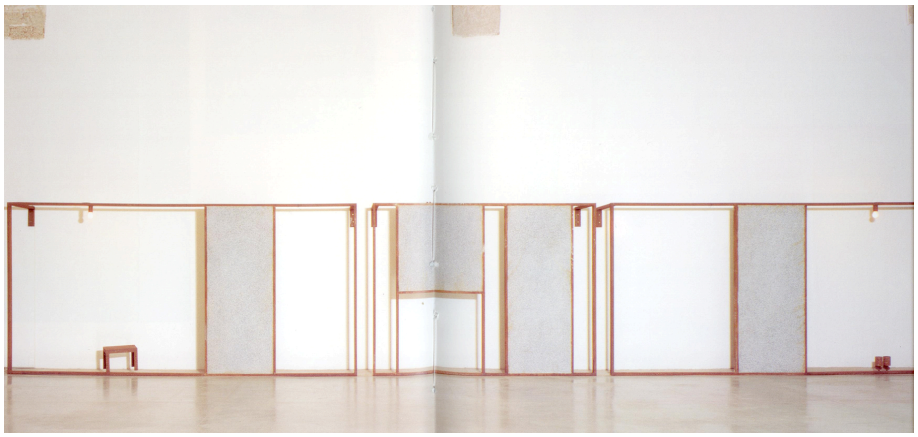

Figura 2. Miroslaw Balka, *190 x 400 x 70; 190 x 260 x 70; 190 x 400 x 70* (1997)

En el trabajo de este artista aparece continuamente una alusión a la autorepresentación de su cuerpo. Podríamos decir que, en su obra, habla una memoria personal, pero aquí vamos a desentrañar aspectos que tienen que ver más con la alusión a lo físico, con una autorepresentación velada que tiene que ver más con el propio aura que se desprende de la obra.

Las cifras que dan nombre a la obra son descriptivas de unas medidas que corresponden al tamaño físico de cada una de las partes que componen la propia pieza. Se trata de una obra en apariencia de carácter escultórico, dada su ocupación espacial, pero cargada de referencias a la pintura, bien por su dependencia de la pared sobre la que se sitúa y que ejerce como espacio de fondo que la obra delimita; bien por la confrontación que nos obliga a ejercer como espectadores enfrentándonos a un plano que se va seccionando y fragmentando con partes huecas penetrables y otras cerradas y opacas compuestas por losas de terrazo.

La presencia del espejo no está físicamente presente, al igual que ocurría en el ejemplo anterior, pero detectamos una permanente confrontación con un plano visible o imaginario que podemos o no, dependiendo de las partes, traspasar.

Las medidas vemos que obedecen a la altura del cuerpo físico del artista y que la anchura, en alguna de las partes, es la medida de su cuerpo con los brazos extendidos. Vemos una imagen que nos da una pista sobre la intención que obra en la escala de la pieza. (M. Balka, 1997, p.112)

Figura 3. Miroslaw Balka, *190 x 400 x 70; 190 x 260 x 70; 190 x 400 x 70* (1997) Detalle

Esta autorepresentación encubierta y solapada nos alude, en su parte opaca, a un cambio espacial que viene dado por su impenetrabilidad con la mirada, por la alusión a un plano que no podemos traspasar pero que nos inquieta por lo que no deja ver. Esta parte cerrada de la obra nos lleva a pensar en puertas, en espejos verticales que ya no están y, también, dada la permanente presencia del tema de la muerte en la obra de M. Balka, a lápidas funerarias diseñadas para tapar espacios donde ha de reposar el cuerpo yaciente. Es, precisamente, en esta parte de la obra de planos opacos, donde se activa la confrontación de una mirada contra un terrazo que tiene proporciones corporales. La escala nos confronta con el cuerpo, el del autor y el propio del espectador, no dejándonos ver. Actúa como espejo opaco impenetrable donde se alude continuamente a una figura que no está, que no sabemos si se oculta detrás de la lápida.

Las partes huecas de la pieza son estancias, lugares de permanencia, dada la presencia de un punto de luz en dos de ellas mediante sendas bombillas y de una silla y dos recipientes metálicos. Estas partes son lugares de permanencia que podemos asociar a las estancias de interiores representadas en la tradición pictórica.

Si tenemos en cuenta la totalidad de la obra se produce un recorrido visual y físico que hay que transitar y que nos alude a un traspaso de estancias, a una secuencia de entradas y salidas que nos lleva a pensar en un paso del tiempo que remite a la intención anteriormente citada de permanencia que está presente en todo autorretrato.

La autorepresentación solapada y hermética de la obra se da en esta obra desde una intencionalidad de no mostrar, de hacer desaparecer la presencia física directa de la figura, pero aludiendo continuamente a una desaparición, a una fuga, a un tránsito, a un cuerpo que se ha de transitar y desintegrase. Los recipientes metálicos de la parte derecha nos remiten a una dualidad, a una alteridad que, al igual que en el caso de los espejos, convive y muere con nosotros generando conflictos. A medio camino entre recipiente para contener una bebida con la que brindar a modo de celebración; o también como contenedores de cenizas, material muy presente en la obra del autor, y que son el último lugar donde se da una presencia física en toda la fase de tránsito.

Conclusiones

Cuando imagen y realidad coinciden se produce un pliegue. ¿Qué hay más allá del ensimismamiento de verse? Vemos que este solapamiento ha sido una vía de trabajo

donde, además del reconocimiento placentero y hedonista, se busca la mirada del otro que observa ante nuestra propia ceguera.

En este tipo de autorretratos se dan dos claves esenciales: La desaparición o disolución del sujeto retratado; y, por otro, la búsqueda de la mirada cómplice de un espectador que desentrañe el hermetismo que sustenta la presencia escondida del sujeto creador. El análisis de obras de Marina Abramovic y Miroslaw Balka nos ejemplifican la tesis propuesta.

Referencias

Hockney, David (2001) *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino. ISBN: 84-233-3335-3

Stoichita, Victor I. (2009) *Cómo saborear un cuadro*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-2610-9
La invención del cuadro (2000). Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 84-7628-293-1

Miroslaw Balka. Revisión 1986-1997. (Catálogo) IVAM Centre del Carme. 24 de abril-29 de junio, 1997. Valencia: Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia.ISBN: 84-482-1485-4