

# EL ESPEJO COMO NO-LUGAR (1964-2010)

Data recepción: 2012/06/11

Data aceptación: 2012/09/10

Contacto autora: [especiesamenazadas@gmail.com](mailto:especiesamenazadas@gmail.com)

*Tonia Raquejo Grado*

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Es hacia 1964 cuando los artistas comienzan a utilizar el espejo en sus instalaciones para repensar por un lado las relaciones entre el arte y la realidad y, por otro, las relaciones entre el yo y su imagen. A través del reflejo se adentran en las complejas aguas narcisistas de la construcción de la identidad, coincidiendo así con las preocupaciones que en el campo de la teoría del arte se desarrollan a través de los trabajos de Foucault –con su idea del espejo como no-lugar– y Lacan –a propósito de la formación del yo. La mirada que emerge en relación al papel que juega el espejo en estas instalaciones artísticas es paradójica: en unos casos nos remite a un mundo dual, donde el sujeto se diferencia de su imagen y entorno. En otros, esta mirada que corta en dos la realidad, queda superada por la “mirada desdiferenciada” que alienta una percepción sistémica y holística del mundo cancelando una percepción excesivamente antropocéntrica.

Palabras claves: Espejo, no-lugar, Narciso, mirada sistémica

## ABSTRACT

Artists first began to use mirrors in their installations in around 1964, as a way of reassessing the relationships between art and reality and between the self and its image. Using the reflection as a medium, they explore the complex narcissistic world of identity construction, contemplating the same concerns expounded on in art theory through Foucault's idea of the mirror as a non-place, and Lacan's theory of the Ego formation. The vision that emerges of the role the mirror plays in these art installations is a paradoxical one. In some cases it reveals a world cut in two, where the subject and their image and surroundings are separate from each other. In others this selfsame vision is superseded by the “dedifferentiated vision”, one that promotes a system and holistic perception of the world at the expense of an excessively anthropocentric one.

Keywords: mirror, non-place, Narcissus, systemic vision.

En este artículo pretendo indagar sobre el *no-lugar* como un concepto que define un espacio psíquico generado en el receptor por las obras de los artistas que aquí analizo. Estas obras, construidas mediante espejos, trabajan el espacio indeterminado que emerge del encuentro entre la realidad y la ficción atendiendo por un lado, a la construcción de una mirada capaz de hacer converger ambos mundos y, por otro, a la compleja construcción que el sujeto elabora de sí mismo en relación a su propia imagen<sup>1</sup>.

La belleza, el deseo (amor) y el conocimiento pusieron en danza al arte y a la vida desde los orígenes del arte griego. Y no sería exagerado

proponer que el desarrollo de casi la totalidad del arte occidental ha girado en torno a esta tríada desde que la mitología los entrelazó en el célebre mito de Narciso. De ahí que el espejo haya sido una de las metáforas más investigadas por el arte occidental<sup>2</sup>, pues es la interfaz donde se produce esa dialéctica irresoluble entre lo real y su representación: entre lo que ocupa un lugar en el espacio y lo que se refleja en la superficie del espejo, en la que no existe empíricamente ningún lugar.

Según la historia, Narciso, la encarnación de la belleza, viviría con tal de no conocerse a sí mismo, cosa que hizo al llegar a un manantial

de aguas claras, donde vio su imagen reflejada. De ella se enamoró dándose cuenta finalmente que aquella bella imagen no era otra sino la suya ¿cómo apoderarse entonces de lo que ya poseía?. El conocimiento del sujeto a través de su imagen, la exploración del mundo real a través de su reflejo y la exploración de las paradojas provocadas por el deseo de poseer lo ya poseído, han sido fuente de inspiración para los artistas. Ya desde las vanguardias y muy especialmente desde el Surrealismo, la confrontación a través del espejo entre el mundo real fenoménico y el imaginario reflejado, ha sido uno de los temas sobre los que se ha centrado la revisión del espacio tradicional cartesiano, asociado a un modo de ver y a una manera de entender las relaciones entre el sujeto y la realidad que percibe. Por ello, las conexiones que se tejieron entre los estudios psicoanalíticos y el uso del espejo por parte de algunos artistas que aquí trataremos, fueron intensas y fructíferas. Concretamente, Jacques Lacan primero (en su célebre “El estadio del espejo como formador de la función del yo”<sup>3</sup>) y luego Michel Foucault, han reflexionado sobre las implicaciones de su uso, tanto como constructor de identidades como metáfora del arte y del conocimiento, influyendo en gran medida en la producción artística. A Lacan se deben gran parte de las reflexiones que el arte se hace a propósito de la identidad del sujeto (ya sea individual, de género, racial, etc); a Foucault se deben gran parte de las reflexiones en torno al conocimiento como representación, tema que aborda en su célebre *Las palabras y las cosas* (1966), comenzando con el estudio del espejo en las Meninas de Velázquez. No obstante, el no-lugar foucaultiano queda definido literalmente en su ensayo sobre “Otros espacios”. En este texto define al espejo como un no-lugar, recogiendo la tradición del *u-topos* (de ese lugar ideal o *utopía* que no existe físicamente, tan sólo en el reflejo o en mi mente):

*Me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, soy una especie de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente*<sup>4</sup>

Desde 1964 los artistas investigan el uso del espejo como elemento que disgrega la identidad y el espacio cartesianos, reflexionando a través de la práctica artística lo que la teoría y la estética van paralelamente definiendo. A finales de la década de 1960, coincidiendo ya con la divulgación de los escritos de Lacan y Foucault, artistas procedentes del Póvera, como Michelangelo Pistoletto y Luciano Fabro, y otros procedentes del Land Art, como Robert Morris y Robert Smithson, se encuentran en algunas exposiciones conjuntas<sup>5</sup> y coinciden en el uso insistente del espejo, dotándole ahora de entidad propia en sus obras que, veremos, dejarán su eco en artistas más contemporáneos como Louise Bourgeois o Anish Kapoor por citar ahora sólo dos. En ellas, el espejo se usará como elemento decodificador en un doble sentido: en la construcción del sujeto que mira (y desea) y en la des-estructuración del espacio cartesiano, desde donde domina y contempla al mundo. Por obvias razones de espacio, he seleccionado las obras que he estimado más ilustrativas para abordar el análisis del uso del espejo como no-lugar, pretendiendo tan sólo hacer un muestreo que me permita indagar sobre los dos aspectos aquí propuestos: la construcción del sujeto y la desestructuración del espacio.

### 1. La construcción del sujeto: La mirada desdiferenciada

Los artistas que aquí nos ocupan parten de una larga tradición de la representación del espejo dentro de la pintura que ha dado frutos tan consagrados como *El Matrimonio Arnolfini* o *Las Meninas*. Como referencias, sin embargo, no tomarán tanto los efectos visuales, como los problemas conceptuales que de su uso se deriva en la teoría del arte, para darle un nuevo giro. Ahora, el espejo, ya no aparecerá representado en el cuadro, sino que será el cuadro. Al sustituir el lienzo por el espejo los artistas llevarán la lectura ilusionista del arte a un último término, para demostrar que detrás de las superficies pintadas o brillantes se esconde mucho más que apariencias representadas.

“En las paredes siempre se cuelgan los cuadros –escribe Pistoletto en 1964– pero en esas mismas paredes también se colocan los espejos”<sup>6</sup>. Con sus obras, Michelangelo Pistoletto

(Biella, 1933) hace de la visión especular un enredo; funde el espacio de afuera (el real) con el ficticio, de tal forma que el espectador no sabe con seguridad si está dentro de la ficción o fuera en el mundo, pues cuando se asoma para ver qué hay representado en la obra se encuentra que su imagen (y por tanto su mirada) queda atrapada dentro de la representación. Este efecto se produce gracias a la sustitución del lienzo por el espejo y a las impresiones fotográficas de personajes a tamaño natural que Pistoletto fija sobre su superficie. Así, nuestro cuerpo, al querer ver la obra, se introduce en el espacio ficticio como imagen. Sin embargo, Pistoletto no parece querer engañarnos visualmente –de tal forma que no seamos capaces de apreciar las diferencias entre el espacio real y el ficticio–; más bien pretende un acercamiento lingüístico a la obra. Así, el espectador desdibuja la frontera que separa los dos mundos al quedar convertido también en personaje que comparte un “lugar” con esos reflejos inmóviles de las fotografías que también se paran a mirar (algunos personajes, representados de espaldas, miran hacia dentro de la obra, como si fueran espectadores del mismo espacio representado), o incluso a mirarnos (los personajes representados de frente nos devuelven la mirada). Es entonces cuando ante este juego sentimos que nos asalta la duda y, algo perplejos, caemos en la cuenta de los efectos del encuentro entre el espacio real y el ficticio. El espectador real bien puede preguntarse entonces quién construye a quién: ¿soy yo quién desde el espacio real determino con mi mirada el mundo reflejado como ficticio?, o, más bien ¿no soy yo acaso también un reflejo más que forma parte de la representación? Es, sin duda, mi mirada la que forma parte intrínseca de la representación. Esta indeterminación de la obra de arte que queda sin concluir hasta que el espectador introduzca su mirada en ella la vemos desarrollada, en esos mismos años y desde el punto de vista teórico, en *La obra abierta* (1962) de Umberto Eco. La producción de Pistoletto coincide con las propuestas de Eco, quien manifiestamente convierte al lector (o espectador) en autor, incidiendo en el carácter indeterminado de la obra y en el aspecto polisémico del lenguaje<sup>7</sup>.

Esta ambigüedad entre el espacio real del afuera y el ficticio nos remite inevitablemente,

además, a los aspectos psicológicos de la identidad y a su conformación, que es en sí utópica, pues es en la superficie del espejo donde me veo como elemento integrado en la representación que me hago de mí mismo y me reconozco como imagen. Nos identificamos con la imagen que de nosotros vemos. Así, el que se mira se reconoce en esa imagen como “yo”. Yo como sujeto (en inglés *I*, en francés *Je*) que denota existencia; pero la imagen que este sujeto ve de sí mismo no es más que eso, una imagen. A esa imagen en español seguimos denominándola “yo”, pero en francés y en inglés se usan otras voces: los pronombres *moi* y *me* respectivamente. Así, el que mira (*Yo, I, Je*) se reconoce en su imagen (“yo”, *me, moi*): “Ese soy yo”, decimos en español; en inglés “This is me”, en francés “C’est moi”. El yo tiene también, por tanto, un carácter ficcional que es su imagen (*me/moi*), cuyas implicaciones psicológicas y perceptivas están asociadas al no-lugar; de hecho, podríamos decir que el *me/moi* es a la identidad lo que el reflejo es al lugar que refleja; por tanto asociaremos el no-lugar con el no-yo, tal y como veremos a continuación.

Para Pistoletto “la primera auténtica experiencia figurativa del hombre es el reconocer su propia imagen en el espejo, que es –nos dice– la ficción más parecida a la realidad”<sup>8</sup>. Por eso, el propio Pistoletto advierte que “inmediatamente después [de reconocernos en la imagen del espejo] el reflejo del espejo empezará a devolver las mismas incógnitas, las mismas preguntas y los mismos problemas que nos presenta la realidad”.

Que la imagen que nos presenta Pistoletto de nosotros mismos involucrados en el espacio ficticio sea tan “real” y “verdadera” como la propia existencia, o que el mundo del inconsciente sea tan real y verdadero como el que experimentamos despiertos, es algo que ya había defendido antes el Surrealismo amparándose en los estudios del psicoanálisis.

Como ya señalamos, el psicoanálisis laciano, cuyos orígenes están vinculados al método paranoico-crítico de Dalí, ha inspirado una importantísima parte de la producción artística, por lo que veremos muy brevemente algunos de sus presupuestos vinculados al espejo. Para Jacques Lacan, el espejo juega una importancia

primordial en la construcción de la identidad del sujeto cuando comienza a desvincularse de la madre. El reconocimiento que uno mismo tiene de sí en su imagen reflejada se produce –según Lacan– cuando el sujeto rompe esa mirada desdiferenciada de la que habla Freud en el estado pre-edípico. Según Freud, en un principio, el lactante no distingue su cuerpo del de su madre, en tanto que tiene una visión del mundo en la que su yo forma parte de un todo, una sensación que Freud llamaba el “sentimiento oceánico”, esto es, “un sentimiento de indisoluble comunión, de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior”<sup>9</sup>. Para Lacan, ésta es la fase que en su ensayo sobre el espejo define como “pre-espejo del no-yo” y que resulta aquí tentador relacionar con una mirada desdiferenciada (no jerárquica y aparentemente caótica) que nos conduce a confundir fondo y figura en un todo<sup>10</sup>.

La *visión diferenciada* se produce cuando paulatinamente el lactante se convierte en un jovencísimo sujeto al tomar conciencia de su yo. Llegado el momento, podrá reconocerse en el espejo, tal y como le ocurrió a Narciso cuando se vio por primera vez reflejado en la límpidas aguas del estanque. El recién inaugurado sujeto se estrena como tal cuando este reconocimiento de su imagen (de su *yo/moi/me*) se produce por primera vez ante el espejo: “ese soy yo”. Entonces pierde ese sentimiento oceánico, esa unión con el todo, dando lugar a la segunda fase, la fase edípica freudiana, en tanto que el niño siente la ruptura con la madre a la que, al no poseerla, deseará añorando su fase previa. En esta segunda fase, Lacan advierte que el sujeto experimenta el conocimiento de sí mismo como existencia (*Yo/Je/Il*) a través del reconocimiento de su imagen (*Yo soy éste/me/moi*); es decir, a través de un desdoblamiento que producirá una distancia y tensión entre el yo ideal y el yo que soy; entre el yo sujeto que experimenta y el yo-objeto que se refleja como imagen. En éste se proyectan los deseos del yo, al mismo tiempo que éste es construido por la mirada de su imagen.

*En 1961 el hombre pintado en mi primer lienzo reflectante me representaba a mi mismo en el punto cero del espacio y, a*

*la vez, todo el espacio alrededor del hombre se volvía transitible... el acontecimiento consistía en la inversión de la perspectiva: el mundo que nosotros vemos en el espejo se encuentra a nuestras espaldas, basta con dar media vuelta y proseguir el camino en esa dirección. Al alejarnos del espejo vemos como entramos en el espejo; así se prosigue el camino en el cuadro... mientras se adentra en la vida*<sup>11</sup>.

Pistoletto nos invita a jugar, por tanto, en esa percepción urdida entre el sí mismo y su reflejo, una percepción entretrejida que el artista compara entre lo ficticio y lo real, pues, el arte y la vida, parecen confluir en una dinámica regida por un principio que podríamos denominar de lo “proporcionalmente inverso”: a medida que avanzamos hacia dentro del cuadro, nos adentramos en la vida. Probablemente de la misma manera que cuanto más conozcamos nuestra imagen más sabremos de nosotros mismos.

Llegados a este punto, la imagen reflejada se convierte además en una metáfora que envía a un sujeto que se refleja en el mundo (no sólo en los objetos sino también en las instituciones y los lenguajes) al mismo tiempo que ese mundo le construye. Por eso, el propio Pistoletto advierte que “inmediatamente después [de reconocerlos en la imagen del espejo] el reflejo empezará a devolver las mismas incógnitas, las mismas preguntas y los mismos problemas que nos presenta la realidad”<sup>12</sup> El espejo, pues, devuelve la mirada y, por tanto nos construye visualmente de tal forma que la identidad del yo (cambiante y fluctuante en sí misma) resulta de una doble construcción: la ficción que construye el sujeto de sí mismo a través de su yo imaginario –cuya forma percibe en su imagen construida mentalmente–, y la realidad que ese espejo refleja. De esta manera, para Pistoletto, el espejo hace de trámite entre lo visible, sea real o imagen, y lo invisible o proyección mental.

Estas reflexiones pioneras de Pistoletto se complican en obras más recientes. Louise Bourgeois (París 1911-Nueva York, 2010) juega a situarnos entre los umbrales de ambos dominios, particularmente en sus celdas de la memoria. De entre ellas, analizaremos brevemente el *Cuarto*

*Rojo (padres)* (1994, fig.1). En esta representación del dormitorio de sus padres, leemos a través del espejo, la frase invertida *Je t'aime*, que está bordada sobre el cojín de la almohada de la cama de matrimonio. Crea así un no-lugar de este paisaje familiar que se describe más mental que físicamente al haberse perfilado precisamente como resultado del conocimiento de su propia imagen; pues esa imagen es producto de la reconstrucción de los recuerdos (de ese *me* o *moi*): una reconstrucción del pasado que en el caso de Bourgeois estaba protagonizada por un padre conflictivo que vivía en la casa familiar conviviendo abiertamente con su amante, la institutriz de los niños. Pero la memoria quita y añade para conformar la realidad tal y como quiere nuestra mente<sup>13</sup>, ya que la memoria es una oscilación del tiempo entre el presente y el pasado, de la misma manera que la distancia entre el sujeto y su imagen es una oscilación entre lo vivido y lo imaginado. Por eso, para Bourgeois además de la distancia física que existe entre el sujeto y las cosas, hay una distancia vivida que me vincula con ellas y que funciona como apéndices

del cuerpo. Esta distancia es la que con cierta claustrofobia se manifiesta en sus celdas donde el achicamiento del espacio hace que el sujeto no sólo esté poseído por los acontecimientos, sino que los reconstruya incesantemente en un presente continuo. Lo que la propia artista llama "la amplitud de su vida" se pliega así en este espacio-nido, un no-lugar que alberga en la memoria, el tiempo y la experiencia del sujeto aquí-ahora fundido con el objeto.

La dialéctica binaria sujeto-imagen, en tanto que involucra la experiencia del presente (*I, Je*) y la memoria del pasado (así como la proyección del futuro: *me, moi*), genera un sistema circular que fluye sin que haya ni principio ni final. De ahí que las imponentes torres que Bourgeois construyó para la apertura de la *Tate Modern Gallery* de Londres (2000, fig. 2) insisten en crear un sistema circular (de retroalimentación) que se evidencia no sólo en las estructuras de los propios espejos que conforman la obra, sino además en las plataformas que los sostienen y en las escaleras de caracol que nos conducen a ellas. Pero, y lo que es más importante, ésta es una estructura en espiral progresiva que está marcada por las relaciones de oscilación que implican cada una de las tres torres entre sí. En la primera torre (Fig. 2), las escaleras se muestran exentas, al igual que en la tercera (en la fig. 2 al fondo), mientras que la segunda presenta una estructura cerra-



Fig. 1. Louise Bourgeois, Detalle del espejo de la instalación *Cuarto Rojo (padres)*, 1994.



Fig. 2. Louise Bourgeois, (a la izquierda) *Hacer, Des-hacer y Re-hacer*, Instalación en la Modern Tate Gallery, 2000; (a la derecha) *Mujer-Casa*, óleo y tinta, 1946-47.

da, impenetrable a las miradas. La primera torre titulada *Do (Hacer)* encuentra su opuesto en la segunda, titulada *Un-do (Des-hacer)* y ésta en la tercera (*Re-do, Rehacer*); el visitante supone que el ciclo continúa y que del *Re-hacer* pasamos nuevamente al *Hacer* y de ésta, a su vez, a otro nuevo *Des-hacer* para volver a otro nuevo *Re-hacer* y así sucesivamente. Hacer, des-hacer y re-hacer describe el proceso por el que se combina la memoria del pasado con los sucesos del presente; y así entretejen un bucle en espiral de progresión ascendente donde el hacer es al mismo tiempo también des-hacer y re-hacer. Este es, por tanto, un paisaje interior, y no sólo porque esté construido dentro de un edificio, sino porque nos asoma al funcionamiento de la psiquis. Las torres de Bourgeois se alzan aquí como lo hicieron en el mismo lugar las máquinas que este edificio albergaba a principios del siglo XX. Lo que las turbinas de Bourgeois mueven y transforman son energías psíquicas. Y son estas energías las que la artista propone sentir al visitante a medida que sube, escalón a escalón, a cada una de estas torres-máquinas. Para esto, la artista dio unas instrucciones muy precisas. La primera y segunda torre habían de ser visitadas en solitario, esto es, cada visitante subía y permanecía en la obra sin compañía alguna. La tercera torre, por el contrario, tenía que ser visitada de dos en dos, por lo que el visitante se veía obligado a "buscar pareja" si no iba acompañado a la muestra.

El ascenso a la primera torre, *Hacer*, introduce al visitante en una rica situación de experiencias. A medida que se avanza hacia arriba las escaleras de caracol se van alargando tras cada curva transitada; el final siempre parece lejos, pues las escaleras se estiran hacia un arriba interminable hasta que, finalmente, se conquista la plataforma. Y entonces estás allí, en un no-lugar, porque te hallas precisamente donde no estás, porque lo único que ves sentada en esa silla ubicada en medio de la plataforma es tu imagen reflejada en cinco espejos que te rodean (Fig. 2). Literalmente te sientes acorralada en esa pequeña y frágil plataforma totalmente desvinculada del mundo; curiosamente en medio de él estás sola, aislada y presa de tu imagen que te construye, no importa donde mires. Este sentimiento de aislamiento del mundo progresivo a medida que se suben las frágiles escaleras de caracol puede recordar

al aislamiento de la experiencia maternal, dada la tarea intensiva de los cuidados y la absorción de la atención que requiere un recién nacido. La pequeña escultura femenina que Bourgeois sitúa al comienzo de la escalera en una pequeña hornacina, y el hecho de que la silla de madera situada en el centro de la plataforma recuerde a las que se usaban antiguamente para dar de mamar a los lactantes, parecen indicarnos que la lectura de la obra va en esta dirección.

El acceso a la segunda torre, *Des-hacer*, se realiza por una escalera de caracol dispuesta lateralmente (no visible en la fig. 2 por encontrarse en la cara oculta de la torre). La escalera termina arriba en una pequeñísima plataforma que da al lateral de la torre, por lo que el visitante, una vez arriba, se encuentra delante de un muro de metal al que tras titubeos, empuja hacia adentro, pues sabe (por los otros visitantes que le han precedido delante) que el camino de regreso no es dando marcha atrás para volver por donde se ha subido. Al empujar el muro de metal, una hoja pesada cede y se abre para dejarte paso a un interior que se vuelve más agobiante tras el ruido inmenso con el que la puerta sella, a tu espalda, la soledad y el aislamiento del interior de la torre. Es entonces cuando el espectador comprende de donde venía el ruido molesto que de manera aleatoria sonaba acompañando la espera del turno para subir.

Una vez en el interior de esta torre sin ventanas que nos comuniquen con el afuera, se muestran dos pequeñas esculturas tras un escaparate a modo de teatrillo: una imagen de una madre con niño. Después, solo queda salir bajando por otra escalera de caracol que ahora atraviesa verticalmente el interior de esta torre cegada por completo al exterior. Este recorrido interior nos conduce al paisaje de la memoria, donde se alberga el yacimiento arqueológico visual de la mente. El recorrido hacia abajo es un entretejido del presente, de la memoria y de la expectación por lo futuro; y así hallamos restos, como en una exploración arqueológica del ser, pues el pasamanos que nos sirve de guía y nos acompaña en el descenso, tiene relieves que tocamos conforme bajamos: el primero de la mano de un niño, y después de un adulto porque, a medida que recorreremos, crecemos hasta

encontrarnos al final con una silla situada en el centro-ojo de la escalera de caracol. Desde allí, ya sentados, elevamos la mirada hacia el interior de la escalera descendida para encontrarnos con una maraña de miembros que cuelgan por el hueco, casi a modo de jirones; esos que nos hemos ido dejando por el camino. No en vano hemos girado los ojos hasta asomarnos por dentro de esta torre-máquina que de hecho, Bourgeois entiende como su cuerpo, vistas las claras asociaciones que establece entre esta obra y sus dibujos de mujer-torre creados años antes (Fig. 2). Atravesar la imagen, es atravesar la superficie del espejo, explorarse por dentro y finalmente licuarse –como el mito de Narciso– para volver metamorfoseado en la superficie y, de nuevo, re-hacerse.

Entonces llega el momento de subir a la última torre, idéntica a la primera si no fuera porque, en ese re-hacer, los visitantes ahora han de acceder obligatoriamente de dos en dos, pues la plataforma circular está pensada para albergar a dos sujetos, y así, en vez de una silla, encontramos dos: una para el *yo*, otra para el *otro*. Ambos allí sentados, de cara a otro círculo de cinco espejos, advierten sus imágenes devolviéndose las miradas, reconstruyéndose. De hecho, sentados uno al lado del otro, los visitantes se ven (se conocen) a través de la imagen que de cada uno refleja sobre los espejos que tienen delante. Sólo si giran la cabeza, en un gesto forzado, podrán mirarse directamente, sin mediación de reflejos, esto es sin mediación de la mirada que construye al otro, o lo que es lo mismo, sin la mediación del lenguaje, de la *Psyche*<sup>14</sup>. En la psiquis reside el mundo de lo mental, y de la misma manera que no podemos cortar con un bisturí el *yo* (*I, Je*) de su imagen (*me, moi*), pues están íntimamente trabadas, tampoco puedo diferenciar entre las funciones cerebrales y el universo mental que producen mis neuronas. Es a través de ese universo mental que conozco al otro, pues no le veo tal cual es, sino tal cual se presenta con su imagen (y tal cual le proyecto con la mía).

En este sentido, la obra de Bourgeois nos induce a experimentar ese juego de reflejos que enriquece y complica mediante un juego de lenguaje añadido, al contextualizar sus espejos en una trama de significados vinculantes. Así,

no es casual que todos los espejos que coronan las plataformas de las torres de Bourgeois tengan forma ovalada y puedan balancearse hacia adelante y hacia atrás, estando sujetos al marco por un sólo punto. Este tipo de espejos, muy extendidos en Francia, son denominados *psychés*, cuya resonancia y coincidencia con lo psíquico-mental no es casual en la obra. Como tampoco creo que sea casualidad que Psyche sea el nombre del bello personaje femenino de la mitología griega que cae en desgracia cuando Eros se enamora de ella. Y, curiosamente, de ella viene el término griego de alma, o fuerza cosmogónica que reside en cada uno y que no es visible. Como tampoco son visibles los procesos mentales con los que el sujeto se relaciona con el mundo. El juego de palabras y sus campos semánticos se conjugan aquí para crearnos un espacio de reflexión en torno a la construcción del sujeto, del lenguaje, del deseo y del amor que difícilmente sale de su fase narcisista. Lingüistas como George Steiner han señalado que “cada vez que se da una reflexión consciente sobre el lenguaje (y del lenguaje), nos enfrentamos a un ineludible autismo ontológico, a dar vueltas en redondo dentro de un círculo de espejos”<sup>15</sup> que muy bien podrían ser los que Bourgeois ha ubicado en sus torres. El lenguaje funciona como la imagen, pues como representación está en lugar de la experiencia; lo que describe o de lo que habla sólo existe en ese no-lugar, en ese *u-topos* (ideal) o lugar inexistente que construye el texto. Esta torre parece funcionar como una de alta tensión que produce energía psíquica capaz de generar una empatía que disuelva las identidades de quienes la visitan; así sus espejos parecen ser una versión artística de lo que la ciencia de la neurología ha denominado como “neuronas espejo”, esas que nos hacen humanos y que generan la experiencia de la empatía, ubicándonos “en el lugar del otro” para ser capaces de comunicarnos y sentir con el otro<sup>16</sup>.

Parece que Bourgeois quisiera poner ahora del derecho aquel *Je t'aime* que antes leíamos invertido en el espejo (Fig. 1). En su torre *Re-do*, parece construir una plataforma para volver a hacer(se) con el otro, y así, esas dos sillas rodeadas de *psiquis* o espejos están ubicadas para que se reflejen los rostros de los sujetos sentados, creándose un campo de miradas cruzadas: cada

uno mira al otro en la superficie del espejo que tiene delante. Dos sujetos, yuxtapuestos uno al lado del otro, se conocen a través del reflejo, y el reflejo que cada uno tiene delante es el del rostro del otro. Sin duda Bourgeois eligió con cuidado las ubicaciones de las sillas con respecto a los espejos para que tales efectos se dieran en la plataforma de su torre y se rehiciera la relación entre el yo y el otro desde ese no-lugar que facilita la disolución de la identidad, la pérdida del ego y la reunificación con el otro.

Ese sentimiento de indisoluble comunión, de indispensable pertenencia a la totalidad del mundo exterior que habíamos comentado a propósito del lactante que no distinguía su yo del mundo exterior, se reproduce, según Freud, en el enamoramiento "sólo en la culminación del enamoramiento –escribe– amenaza esfumarse el límite entre el yo y el objeto. Contra todos los testimonios de sus sentidos, el enamorado afirma que yo y tu son uno, y está dispuesto a comportarse como si realmente fuera así"<sup>17</sup>. La tarea que nos propone Bourgeois en este ejercicio de re-hacer es mirar desdiferenciadamente desde esta torre físicamente aislada, perdiendo la identidad en un no-yo que se entrelaza con el otro. Hablar de arte, decía la artista, es hablar de la vida, aquí ubicada en un paisaje de construcciones visuales cuya manifestación no sólo ocurre bajo los poderosos efectos emocionales del enamoramiento, como defendía Freud, sino, en mi opinión, como consecuencia de esa mirada desdiferenciada, si bien acaso aprendida

desde el *shock* que produce en el ego la experiencia amorosa; pues es a través de esta experiencia que el sujeto puede escapar de su reflejo, de su relación narcisista con las cosas y consigo mismo<sup>18</sup>.

## 2. La desestructuración del espacio cartesiano: El paisaje especular del no-lugar

Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973) se ocupó, tanto a nivel de la práctica artística como de la teoría, de la desestructuración del espacio a través de sus *non-sites*, creados mediante la dialéctica del lugar/no-lugar a través del uso de espejos en el territorio y en la galería de arte. Del uso del espejo en sus *non-sites* me he ocupado con anterioridad en otros trabajos<sup>19</sup> por lo que ahora me centraré en otros artistas que se contextualizan en otras problemáticas derivadas del uso del espejo aunque, lógicamente, comparten, por cronología y afinidad, algunas propuestas contenidas en la obra de Smithson.

Ya hemos visto cómo el espejo como no-lugar trasciende las facultades visuales retinianas. Ahora nos centraremos en esa trascendencia de la visualidad que según se maneje el espejo en la obra, puede producir un efecto de exceso de imágenes o de carencia de ellas. En *Un metro cúbico de infinito* (1966, fig. 3), Pistoletto ha creado un verdadero infinito artificial al construir un cubo cuyas paredes interiores son espejos, es decir, se autorreflejan creando un vacío, una nada, pues no hay relación dialéc-

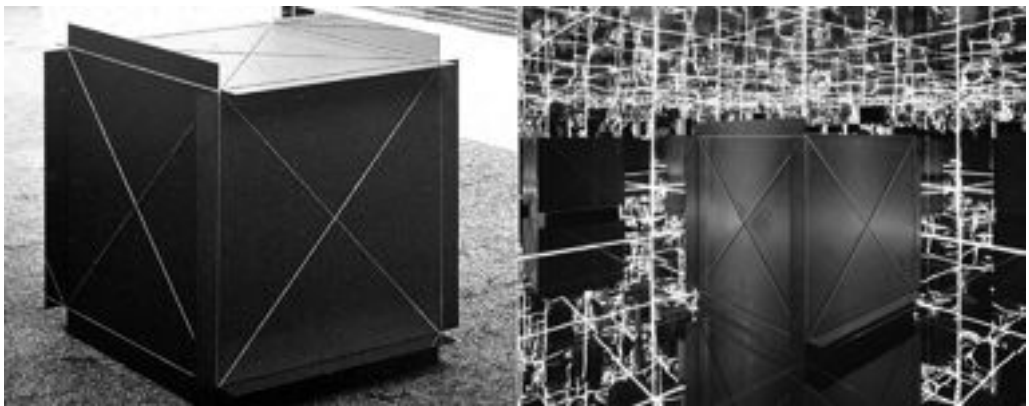


Fig. 3. Michelangelo Pistoletto, *Un metro cúbico de infinito*, a la derecha versión de 1966; a la izquierda versión del 2007 (foto Oak Taylor-Smith, cortesía Galería Continua, Pekín).



tica con ningún elemento externo o interno. Ni tan siquiera hay luz, por lo que las cualidades reflectantes de los espejos están expectantes. Como la nada que dio origen al universo, este cubo es potencialmente capaz de crear todos los reflejos, pero permanece en silencio, en el limbo, al resguardo de las miradas, sin un yo, sin un demiurgo que las genere.<sup>20</sup> Pistoletto nos niega así el uso de la mirada retiniana, y nos remite a esa idea platónica del u-topos, negando el lugar fenoménico, desarrollando el no-lugar mental y/o lingüístico, tal y como él lo hizo en su *República*, esa utópica ciudad ideal por la que no podemos transitar con el cuerpo, ni mirar con los ojos. Sólo accedemos a este "lugar" mediante la palabra que describe el texto y las ideas que de ellas derivamos. Así, Pistoletto nos brinda la oportunidad de ver utópicamente, es decir, mentalmente, porque podemos imaginar e intuir esa fuerza energética potencial que sería capaz de producir un mundo infinito de imágenes, de espectros.

Curiosamente fue otro artista póvera, Luciano Fabro (1936-2007), quien un poco después creó la antítesis de *Un metro cubico de infinito con El cubo de espejos* (1967-75), pues si Pistoletto nos niega la mirada por defecto, Luciano Fabro nos la abre, por exceso. En *El cubo de espejos* la infinitud está cargada de imágenes-reflejo. Fabro nos hace entrar literalmente en un cubo cuyas paredes, techo y suelo son espejos, creando así un espacio de continuos y repetidos ecos donde las imágenes se suceden en frecuencias fractales hasta llevarnos a una percepción infinita que resulta en una sobrevisión. El vacío interior se llena con la presencia del sujeto que actúa como un punto monofocal que se expande virtualmente

en un espacio "cúbico-dimensional". Allí dentro somos el centro de esos reflejos, de esas construcciones que no son sino resultado de nuestra presencia, pues el sujeto que ocupa y altera el vacío de su interior es inseparable del reflejo que construye con su presencia; su mirada es, pues, el detonante que origina tal despliegue de reverberaciones. Seguimos, pues, con la mirada egocéntrica, si bien por su multiplicación desestructura el espacio unidimensional.

Ocurre lo contrario con los *Cubos* (1965, fig. 4) de Robert Morris (Missouri, 1931) pues éstos destronan al sujeto como punto central fijo del espacio infinito de Fabro. Los cubos de Morris cobran sentido desde el lugar que ocupan y no desde la mirada del sujeto que los percibe; es, entonces *el lugar*, el protagonista que hace y deshace al objeto; y así vemos como los cubos se mimetizan y tan pronto son suelo de madera aquí o hierba verde allá, son todo y son nada al mismo tiempo, son esto, y también son aquello, y actúan más que como pantallas de una mimesis aristotélica, como contenedores que atrapan el espacio que ocupan. Y en tanto que se mimetizan completamente con su entorno, se vuelven invisibles. Se trata pues, de una mimesis del lugar que niega su localización y que expulsa al sujeto como constructor de espacios y de realidades; tanto el sujeto como las cosas son así interpretados como meros productos de la ilusión. Morris abrió camino a obras más actuales como *Follow Me* (2009) de Jeppe Hein (Copenhague, 1974), quien construye un verdadero laberinto para la mirada cartesiana en la instalación de espejos permanente que hizo para la Universidad de Bristol (Fig. 5). Cuando los árboles del Royal Fort House se reflejan en los prismas de espe-



Fig. 4. Robert Morris, instalación *Cubos*, 1965.



Fig. 5. Jeppe Hein, *Sígueme*, instalación permanente, campus Universidad de Bristol, 2009.

jos<sup>21</sup>. el lugar que propone Hein deja de ser antropocéntrico, pues expulsa la mirada egocéntrica del sujeto al no poder éste ordenar el espacio de acuerdo a su posición fija y única.

De la misma manera, Anish Kapoor (Bombay, 1954) trata el espacio cuando hizo su retrospectiva en la Royal Academy (2009) –después parcialmente expuesta en el Guggenheim de Bilbao (2010)–. En esta ocasión ensayó entre las relaciones del sujeto y su espacio, construyendo para su *Tall Tree and the Eye* (2008) unas 76 esferas, algunas de casi 15 metros de altura<sup>22</sup>. Toda su obra era un puro juego de percepciones a través de las que manejaba la posición del espectador sobre el espacio, al que desestructuraba rompiendo las coordenadas cartesianas. En sus *non-objects* (2008) o en *Vertigo* (2008, fig. 6) Kapoor, no da lugar a esa pérdida del yo que veíamos en *Bourgeois*, por lo que el espejo se convierte en una trampa que atrapa al sujeto, lo engulle, como las aguas a Narciso, para quedar sumergido en un universo autorreferencial desde el que todo queda procesado a través de su subjetividad si bien, como en el mito, existe

la posibilidad de rebotar llegados al fondo para resurgir, pues desestructurado el espacio, el sujeto se halla perdido en un espacio que ya no controla bajo su mirada.

La mirada, dice Hal Foster a propósito de Lacan, no está encarnada en el sujeto, es más, el sujeto es mirado desde todos los lados, no siendo sino “una mancha” en “el espectáculo del mundo”<sup>23</sup>; de ahí que para Lacan la mirada preexista al sujeto y sean las cosas las que nos miran. Interpretado así, literalmente, pareciera que según el famoso modelo óptico lacaniano<sup>24</sup> las cosas tuvieran ojos, cuando, en realidad, es el sujeto el que virtualmente multiplica su posición en el espacio para dominar mejor las relaciones que estable con su exterioridad; ya que se sitúa desde donde está lo otro, o el otro (que percibe), para manifestarse o relacionarse con ello de la manera más conveniente e incluso interesada, según sus necesidades vitales (dominio de situaciones) y emocionales. El espejo se convierte en una pantalla donde el sujeto proyecta su propio mapa mental, y es éste el que le devuelve la mirada que rebota en lo percibido cargado de



Fig. 6. Anish Kapoor, *Vertigo*, 2006 (foto *El País*, 10/10, 2009).

aquello que consciente (y casi siempre) inconscientemente relacionó<sup>25</sup>. En este sentido cabría entonces interpretar esa mirada lacaniana como una mirada que podríamos llamar “panegocéntrica” y radicalmente (por no decir, enfermizamente) antropocéntrica<sup>26</sup>. El “yo”, al fin y al cabo, no es más que un “modificador lingüístico” vacío<sup>27</sup> porque, como el espejo, contiene aquello que refleja a cada momento, de ahí que su referente sea por naturaleza indeterminado: “Yo”, “tú”, “él”... no son más que situaciones desde donde el sujeto mira y se posiciona con respecto a las cosas. Si nos construimos en base a estos contenedores vacíos, a estas formas meramente lingüísticas, quedamos atrapados dentro de un laberinto de reflejos interminable donde no vemos sino fragmentos perdidos de nosotros mismos a cada momento. Liberados de ser meros “modificadores lingüísticos”, podemos acceder a “otras realidades” que encierra también el espejo como no-lugar.

Cuando Lacan afirma que “en el campo escópico, la mirada está afuera, me mira, es decir, soy cuadro”<sup>28</sup>, la lectura más sensata sería interpretar el cuadro como un no-lugar, pues al fin y al cabo, la trayectoria de nuestra cultura

occidental no ha hecho sino insistir en la pintura como mimesis y, por ende, en situar metafóricamente al espejo vinculado con la pintura y, en general, con el arte. Esa mirada “panegocéntrica”, propia de nuestra cultura y arte, encuentra no obstante, a través del no-lugar, su antinomia y así los “objetos que nos miran” se funden con la mirada del sujeto. A partir de aquí, la mirada puede optar por construirse por dos vías bien distintas: o a través de una “mirada camuflaje” o a través de una “mirada sistémica”. En el primer caso, el sujeto desaparece como tal porque se mimetiza con el afuera y se hace paisaje; lo cual nos llevaría al camuflaje del sujeto como podemos observar en esta obra de Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) (Fig. 7) en donde la figura (el yo) se mimetiza camaleónicamente con su fondo, para disolverse sólo en apariencia, pues su imagen dual sigue ahí latente, aunque mucho menos activa visualmente. En el segundo caso, el espejo deja su función simbólica para dar paso a una percepción poco común en nuestra experiencia. El ojo deja entonces de rebotar ante los ecos simétricos y es capaz de conocer sin reconocer, y penetrar en los misterios de las paradojas. El aquí y el allá, lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario se entrelazan en un

Fig. 7. Yayoi Kusama, instalación *Habitación con espejo*, 1991.

paisaje epistemológico. Entonces, también el espectador tiene la oportunidad de romper con ese sistema dual por el que comúnmente ordenamos las cosas y los pensamientos según un sistema irreconciliable de opuestos que nos hace divagar entre dos mundos confrontados. Tal es el efecto de la terraza del *Dia Art Foundation* (Nueva York, 1989, fig. 8) donde Dan Graham (Illinois, 1942) construye un cilindro de cristal. Allí, como en otras obras de este artista donde usa el espejo, se teje una compleja red entre los espectadores, sus reflejos y el paisaje donde se insertan, gracias al uso de un cristal que se comporta tanto como superficie reflectante como traslúcida, dependiendo de la intensidad de luz que reciba. Graham establece aquí una dialéctica entre la percepción de uno mismo y la de los otros percibiéndose a sí mismos, haciendo que el espectador sea consciente de sí mismo como tal, es decir, de su condición de constructor de realidades:

*Cuando el observador se mueve de un punto a otro alrededor del objeto artístico, la continuidad física del recorrido se transforma en profundidad ilusoria y autorrepresentacional; la complicación visual de las representaciones desarrolla un espacio y un tiempo discontinuo y no progresivo. No hay distinción entre sujeto y objeto... [Estos] no son oposiciones dialécticas, sino una identidad auto-contenida: interior reversible y terminaciones exteriores. Todos los marcos de referencia se leen de manera simultánea: [todo es] sujeto y objeto a la vez<sup>29</sup>.*

La obra, pues, consiste en mirarse mirando dentro de un paisaje que abre su horizonte 360° y está construido a base de reflejos que se

Fig. 8. Dan Graham, *Instalación en la azotea del Dia Center for the Arts*, Nueva York, 1989.

alternan con las imágenes que del exterior se transparentan, tanto de los edificios como de los otros espectadores.

De la misma manera, se fusionan los espacios en una compleja realidad de campos indeterminados en la pintura de Richard Estes (Illinois, 1932). Aquí (*Doble autorretrato*, detalle, 1976, fig. 9) nuestra mirada no acierta ya a leer en términos duales pues el sujeto, y el espacio con él, están fusionados de tal manera que nos es imposible saber lo que está dentro (en el interior del edificio) de lo que está afuera (en la calle), distinguir lo que miramos de lo que nos mira<sup>30</sup>. Estes invierte el proceso de Pistoletto: si el artista póvera sustituyó el lienzo por el espejo, ahora Estes sustituye el espejo por el lienzo; esto es, pinta al óleo los reflejos de escaparates, con tal voluntad de realismo que parecen registros fotográficos. Meros juegos en torno a la reflexión conceptual del arte como mimesis y representación que coherentemente están planteados desde la práctica artística mediante el uso de juegos de reflexiones especulares procedentes de la propia obra.

En cualquier caso, sea espejo-objeto, sea espejo-representado, funciona la mirada desdi-



Fig. 9. Richard Estes, *Doble Autorretrato* (detalle), 1976.

ferenciada por la cual se fusionaban dos sujetos en uno. Y esta misma mirada nos remite ahora a una percepción en la que difícilmente podemos separar el conocimiento del conocedor. Y gracias a ello, el espectador deja de serlo, sale de sus confines cerrados, liberándose de la tiranía que impone el pensamiento dual y binario<sup>31</sup>. Ese cristal de escaparate pintado (no deja de ser irónico que la técnica sea tan tradicional) funciona como un nuevo interfaz, en donde lo que está dentro y lo que está fuera, así como la propia imagen del perceptor, aparece simultáneamente en un espacio no ordenado según las coordenadas euclidianas; no hay sólo un punto de fuga, ni un lejos ni un cerca, sino pura simultaneidad. En este caso se desvanecen las rígidas fronteras que marcan la estructura dual del acostumbrado y aprendido sistema perceptivo que es egocéntrico y propone una mirada desdiferenciada que

no distingue entre lo que se percibe como “yo” y lo demás.

El paisaje (ese no-yo) también se contempla a sí mismo, y lo hace cuando nos devuelve la mirada. Lo que vemos es una construcción mental producto de la visión, por eso, en lo que vemos se refleja todo nuestro horizonte cultural, todo nuestro imaginario personal y colectivo, porque el paisaje almacena las miradas que sedimenta en su memoria. Son estos los yacimientos que afloran tan pronto como los activamos al mirar y se fusionan con nosotros. De ahí que el arte ya no se encargue tanto de crear imágenes cuanto de proponer un observador nuevo al que invita a una lectura indeterminada. En este caso, las relaciones que establecemos entre las cosas se liberan, hasta cierto punto, de los constructos preestablecidos y dan paso a esa ambigüedad que permite al yo sentirse difuso y mirar indeter-

minadamente sin aplicar la jerarquía egocéntrica propia del espacio euclidiano que divide de manera traumática al sujeto (lo que está vivo) del mundo (su escenario inerte). Aquel sentimiento oceánico del que hablaba Freud, esa sensación de comunión con el todo, está latente y se reactiva cuando el sujeto-espectador es capaz de experimentar dentro de un paisaje que deja de ser escenario de lo que acontece para convertirse en un ente vivo que forma parte de nosotros. El ojo lee mucho más que lo que recoge su retina, pues en el reverso simétrico le acompaña siempre el paisaje especular de su no-lugar. A este

paisaje nos abre el arte y es allí, en el espacio de la representación, donde nos vemos mirar; es allí donde sin estar, estamos; es allí, en definitiva, en ese espacio doble que es la representación, en ese no-lugar, donde hacemos visibles las relaciones más complejas entre eso que nuestra cultura denomina el “yo” y el mundo. Quizás por eso Pistoletto acabó en el 2007 lo que inició con su silencioso y solitario *Metro cúbico de infinito* (Fig. 3) reubicándolo en un contexto de haces de reflejos que tejen un espacio holístico lleno de complejidades y pliegues por descubrir.

## NOTAS

<sup>1</sup> No atenderemos, por tanto, al no-lugar desde el punto de vista antropológico que Marc Augé introdujo en 1992 a través de *Los no-lugares* (Barcelona, Gedisa, 2000), un libro en donde define este término, *non lieu*, bajo el efecto que nos producen los espacios de tránsito, faltos de idiosincrasia (como los aeropuertos, las autopistas) propios de la sobremodernidad.

<sup>2</sup> Son muchos los trabajos sobre la pintura y el espejo sobre todo en el Barroco. Por citar dos clásicos: J. Baltrusaitis, *El espejo*, Ediciones Polifemo, Madrid, 1988 (publicado por primera vez en 1978) y V. Stoichita, *La invención del cuadro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000 (publicado por primera vez en 1993), donde dedica un capítulo a los “espejos” pp.176-191. Desde el punto de vista del uso de los espejos en los sistemas de representación véase: J. Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través: la perspectiva en las artes*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Interesante, por la relación que se establece entre el espejo y la red (otro no-lugar que aquí no trataremos por considerar que la ventana del ordenador abre aspectos diferentes a los analizados en este artículo) es la edición a cargo de J. Fontcuberta, *A través del espejo*, Madrid, LaOficina, s.a (2011), donde destaco los artículos del propio Fontcuberta, “La danza de los espejos”, E. de Diego, “Espejos sin alinde” y R. Gubern “El espejo es el ojo del alma”. Para una aproximación al espejo como no-lugar desde una

perspectiva foucaultiana aplicado a la historia del arte véase el artículo de Álvarez Sánchez, G. (2011) “El espacio en Velázquez y Manet desde la mirada de Foucault” en *Reflexiones Marginales*, [consulta 12/03/2012] <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/numero-anterior/6-mayo-2011/dossier/33-la-pintura-y-el-espejo>;

<sup>3</sup> “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” apareció por primera vez en forma de conferencia en el congreso Internacional del Psicoanálisis en Marienbad, en Agosto de 1936; Lacan lo reformuló en su conferencia de 1949 con motivo del Congreso Internacional del Psicoanálisis en Zurich; en ese mismo año lo publica en *Revue Française de Psychoanalyse* y en 1966 en sus célebres *Écrits*; se tradujo al inglés por primera vez en *New Left Review* 51, sep/oct. 1968, pp. 63-77 popularizándose entonces por todo el mundo anglosajón; la traducción más conocida es, no obstante, posterior: *Écrits, a Selection*, traducción de Alan Sheridan, Nueva York, Norton, 1977, pp. 1-7. En español se tradujo en 1977 en *Escritos*, vol 1, México, Siglo XXI, 1977, pp. 11-18.

<sup>4</sup> M. Foucault, “Espacios diferentes”, conferencia dada por primera vez en mayo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre, 1984, pp. 46-49. La versión española en: *Toponimias, ocho ideas del espacio*, Madrid, Catálogo de La Caixa, 1994, p.34.

<sup>5</sup> Pistoletto, Smithson y Morris coincidieron en una de las exposiciones

más representativas para el curso del arte de la segunda mitad del s. XX, me refiero a Cuando las Actitudes Devienen Forma, véase: Szeemann, Harald (ed.). *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (Live in Your Head), Bern: Kunsthalle Bern, 1969.

<sup>6</sup> M. Pistoletto, “Texto para la exposición <<Los Plexiglases>>”, Galería Sperone, Turín, octubre, 1964”, *Michelangelo Pistoletto*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p.37.

<sup>7</sup> “El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo” U. Eco, *La obra abierta*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1992, p.43. La importancia de este texto es manifiesta en toda la producción artística de los años posteriores, tanto en el campo de la literatura como de las artes plásticas y, particularmente, en mi opinión, en la lectura del uso del espejo en las obras de arte Pistoletto y Fabro. De la misma manera “La muerte del autor” de Roland Barthes (1967) jugó un importante papel en la recepción de la obra como un sistema abierto; véa-

se: R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

<sup>8</sup> M. Pistoletto, "Texto para la exposición <<Los Plexiglases>>", Galería Sperone, Turín, octubre, 1964", *Michelangelo Pistoletto*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p.37.

<sup>9</sup> S. Freud, "El malestar de la cultura", *Obras completas*, vol.17, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988, p. 3018.

<sup>10</sup> Sobre la mirada desdiferenciada Antón Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973, pp.25-34 especialmente.

<sup>11</sup> M. Pistoletto, "El juicio Universal de la dimensión real", *opus.cit.*, pp.113-114.

<sup>12</sup> M. Pistoletto, "Texto para la exposición <<Los Plexiglases>>", *op.cit.*, p.37. El tema de "la presencia como imagen" en el Póvera, ha sido abordado por A. Fernández Polanco en *Arte Póvera*, Hondarribia, Nerea, 1999, particularmente pp. 88 y ss.

<sup>13</sup> S. Freud, "El Malestar de la cultura" en *Opus cit.*, p. 3020-3021.

<sup>14</sup> Las relaciones entre el espejo, Psyché y el lenguaje han sido tratadas por Jacques Derrida en "Psyché: Inventiones del otro", véase *Diseminario. La deconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987, pp. 49-106.

<sup>15</sup> G. Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p.127.

<sup>16</sup> Las neuronas espejo tienen además una función en el ámbito cognitivo, de tal forma que reaccionan no solo cuando un sujeto realiza una acción determinada, sino cuando observa que otro la realiza; es decir, cuando observamos una acción-emoción de otro, nuestras neuronas espejo se activan y nos posicionan "como si" fuésemos agentes, y no meros espectadores. Este "como si" tan característico de la mimesis en el arte y que desde Aristóteles, a propósito de los efectos del teatro, se vinculó con la catarsis, parece tener su razón neurológica. Para ver además como influyen estas "neuronas espejo" en la cartografía que un sujeto se construye del espacio y cómo interactúan con él véase: G. Rizzolatti y C. Sinigaglia, *Las neuronas espejos. Los mecanismos de la empatía emocional*. Buenos Aires, Paidós, 2006, especialmente páginas 62 y ss.

<sup>17</sup> S. Freud, "El Malestar de la cultura" en *Opus cit.*, p. 3018.

<sup>18</sup> El tema del amor y la mirada ha sido tratado ampliamente por Pierre Klossowski, *El baño de diana*, Madrid, Técnos, 1990; remito además a la reflexión que sobre ella hace A. Gabilondo en "De repente. La irrupción de otro ver" en *La distancia y la huella, para una antropología de la mirada*, A. Fernández Polanco, y J. Larrañaga, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2000, especialmente pp. 62 y ss.

<sup>19</sup> T. Raquejo "Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar", en J. Maderuelo (ed.) *Arte y Naturaleza, Arte Publico, V*, pp.163-188, en donde sobre Robert Smithson se exploran sus desplazamientos de espejos y su intervención en las minas de Cayuga en relación al u-topos platónico y a la desestructuración de la mirada cartesiana; para el non-site de Smithson en relación al uso de espejos véase además T. Raquejo, "El arte de crear viajando: el non-site specific", Madrid CSIC, Biblioteca de Historia del Arte, 19, 2011, pp. 201-215.

<sup>20</sup> Para J. Molinuevo: "La obra se compone en la exposición y se descompone en el traslado. Son tres momentos: el acarreo de los espejos, la construcción del cubo y su desmantelamiento. La primera fase es la de mirarse en sentido moderno y construir una identidad en la imagen. Es el autorretrato. La segunda fase es aquella en la que desaparece el yo. Los seis espejos se ensamblan mirando hacia adentro. Es el espejo-dice Pistoletto- y no el yo, el protagonista. Quizá se trata de la multiplicación del vacío hasta el infinito, el vacío es el infinito. Los sujetos están fuera, excluidos. El espectador no ve lo que hay dentro sino que lo imagina. La tercera fase es la que propone Pistoletto con la ruptura del cubo. El espejo estalla en fragmentos, y en cada uno de ellos, como si fuera un gran espejo se refleja el universo. Así se reflejaba el yo en *El estudiante de Praga* para, a continuación, morir. La obra expresa las complejas variaciones en la relación entre Uno y Todo". [dato de consulta 22/05/10212] <http://joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2008/08/metro-cbico-de-infinito.html>

<sup>21</sup> La obra de Hein esta claramente influida por Morris, Smithson y Graham, véase: [dato de consulta 1/06/2012] [whitehotmagazine.com/articles/2008-interview-with-jeppe-hein/1548](http://whitehotmagazine.com/articles/2008-interview-with-jeppe-hein/1548)

<sup>22</sup> Véase: [dato de consulta 26/09/2012] <http://engineeronline.ws/Anish%20K Kapoor.htm>.

<sup>23</sup> H. Foster, "El ilusionismo traumático" en *El retorno de lo real* (2001), Madrid, Akal, pp. 141.

<sup>24</sup> A. Vanier, *Lacan*, Madrid Alianza editorial, 1999, invierte el esquema óptico de Bouasse para explicar el laciano, véase el capítulo "El modelo óptico del ideal de persona", pp. 26 y ss.

<sup>25</sup> Sobre el espejo laciano como pantalla véase el interesante trabajo de K. Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid Akal, 2009, pp. 142 y ss. donde deja constancia de cómo nuestra mirada está construida tanto por nuestros parámetros individuales (miedos, deseos, etc.) como culturales (esto es, por nuestro sistema de conocimiento).

<sup>26</sup> Entendemos aquí que la mirada narcisista está íntimamente conectada con la obsesión de la cultura occidental por la identidad; sobre ello remito al artículo de I. Jauregui Balenciaga y P. Mendez Gallo, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 11, 2005, pp. 119-125.

<sup>27</sup> Tomo el término de "modificador lingüístico vacío" de Roman Jakobson tal y como lo presenta Rosalind Krauss a propósito de *Airtime* (1973), la obra en la que Vito Acconci se sienta y habla con su imagen reflejada en el espejo a la que denomina indistintamente "tu" o "yo", véase R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1985, p. 210. A este respecto, es interesante traer a colación el audiovisual de Tracy Emin (Gran Bretaña, 1963), que presentó en la Tate Gallery para el premio Turner de 1999 donde mantiene una conversación "consigo misma" acerca de su tormentosa vida, sentada en un sofá y desdoblada en dos imágenes perfectamente simétricas. La una actúa de voz prudente (encarnaría un "Superyó" ávido en poner límites a sus acciones autodestructivas), la otra actúa de voz ingobernable (encarnando el "Ello" freudiano con una clara mezcla de pulsiones contradictorias: de vida -Eros- y muerte -Tánatos-). De la misma manera es interesante destacar la acción de Patty Chang, *Fuente* (1999), donde la artista refleja su imagen en un espejo cubierto de agua mientras que la va absorbiendo poco a poco, como

queriendo beberse -¿liberarse tragándose?- de su imagen construida. Para un enfoque de esta obra dentro de la problemática de género véase S. Aznar, "Desde los feminismos: Patty Chang", *Mora*, 13, Buenos Aires, 2007 pp. 23 y ss. Para un enfoque más amplio del reflejo véase: E. De Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, El ojo del Tiempo, 2011, especialmente el capítulo II, "El reflejo", pp. 55-87.

<sup>28</sup> J. Lacan, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", *Le Séminaire*, XI, 1964, p.98, citado por Vanier, *op.cit.* p. 29.

<sup>29</sup> D. Graham, "Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park Dia Centre for the Arts", en *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, A. Alberro (ed.), Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 1999, p. 166. Remito además a otra obra de Graham donde ensaya el doble espejo en el

paisaje creando metáforas de la disolución del ego, como él mismo señala: "The work [*Two Adjacent Pavilions*, Documenta 7, 1981] can be seen as a psychological philosophical model; metaphorically, each pavilion may be seen as an "ego" which gets its identity in a continuous semi-reflection of another semi-reflective "ego", *op.cit.* p. 174. La disolución del yo es visualmente experimentada cuando la luz que incide en las paredes de estos pabellones hace a sus espejos también traslúcidos, con lo cual, la sensación, al estar dentro de ellos, es la de estar en un no-lugar donde el adentro y el afuera pueden, paradójicamente, verse a la vez.

<sup>30</sup> Aludo al conocido libro de Didi-Huberman, G, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010; aunque aquí tratemos la mirada de los objetos sin el contenido semántico-simbólico con el que este autor aborda su ensayo. Nosotros nos referimos al efecto del reflejo que interpre-

tamos como un espacio unitario donde las cosas y los sujetos cobran la misma importancia y se muestran como una unidad que conforma un solo espacio.

<sup>31</sup> Así cuando Foster se plantea si es posible devolver la confianza en la mirada del espectador pareciera que echará de menos con nostalgia esa mirada dual y diferenciada, pues en su *Retorno a lo real* (véase más arriba nota xxii) ¿no volveríamos a ensimismarnos con una imagen narcisista?; una imagen creada, en definitiva, por un sistema de visión donde el yo encuentra su centro en ese punto de fuga mediante el que construye lo real desde ese punto de vista único y absoluto, como si todo emanara de él. Sobre la desestructuración de la mirada egocéntrica en relación al uso de los sistemas de representación del espacio euclidiano, véase además T. Raquejo, "Herencias del paisaje Pop: marketing y visión del territorio en el arte actual", *Madrid, Goya*, 343, junio 2013, p. 169 y ss.