

Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable. Poéticas de los reflejos¹

Colonizers of the World, We Want Everything to Speak to Us. Poetics of Reflections

ÓSCAR CORNAGO^a

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.001>

RESUMEN

Los reflejos se constituyen como imágenes, pero implican al mismo tiempo un escenario, una mirada, una superficie material, una temporalidad y circunstancias singulares. El objetivo de este artículo es estudiar los reflejos como un fenómeno estético, un modo de percepción y un tipo de mirada. Para ello se traza un recorrido por contextos y proyectos diversos que van desde las artes visuales, la exposición, el archivo, el video, el cine y el teatro. El denominador común son los reflejos como una operación en el tiempo que activa una transformación en el sentido literal de pasar de una forma a otra, así como una política de la mirada. Las referencias que se manejan describen, al igual que los reflejos, un movimiento de ida y vuelta, que, en este caso, a nivel histórico, va de los años sesenta y setenta, cuando el vídeo y la performance se descubren como modos de trabajo en tiempo real, hasta el momento actual, en el que estos planteamientos han sido asimilados por la tecnología digital como características transversales del medio artístico. **Palabras clave:** imagen, estética, performatividad, memoria, Mapa Teatro, Beatriz Catani, Dan Graham, Los Torreznos.

ABSTRACT

The reflections are constituted as images, but at the same time they imply a setting, a look, a material surface, a temporality, and singular circumstances. The objective of this article is to study reflections as an aesthetic phenomenon, a mode of perception and a type of gaze. To this end, a journey through diverse contexts and projects is traced, ranging from visual arts, exhibitions, archives, video, cinema, and theater. The common denominator is reflections as an operation in time that activates a transformation in the literal sense of going from one form to another, as well as a politics of the gaze. The references that are handled describe, like the reflections, a back and forth movement, which in this case, on a historical level, goes from the sixties and seventies, when video and performance were discovered as ways of working in real time, and the current moment in which these approaches have been assimilated by digital technology as transversal characteristics of the artistic medium.

Keywords: image, aesthetics, performativity, memory, Mapa Teatro, Beatriz Catani, Dan Graham, Los Torreznos.

[1] Este artículo se enmarca en los proyectos del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación del Gobierno de España «Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019 – 104402RB-I00), «La nueva pérdida del centro. Prácticas críticas de las artes vivas y la arquitectura del Antropoceno» (PID2019-105045GB-I00) y del proyecto europeo TransMigrArts, «La transformación de la migración a través de las artes» (H2020 MSCA RISE 101007587).

[a] **Óscar Cornago** es científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. Su trabajo se ha centrado en el campo de las artes escénicas, el análisis comparado de los medios, la estética y la teoría cultural. Es autor de libros como *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* y *Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* y coordinador de volúmenes colectivos como *O teatro como experiencia pública* y *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Forma parte del grupo de investigación ARTEA y ejerce la docencia en el Máster de Prácticas Escénicas y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha. oscar.cornago@cchs.csic.es

Introducción

Cuando estaba trabajando en este artículo y como parte de los materiales hice esta fotografía. Era unos días antes de la Navidad del 2022, y me encontraba casualmente en el barrio de Madrid donde viví de niño y por el que hacía mucho tiempo que no pasaba. Tenía tiempo y entré en un bar, el Café-Bar de Yohanna. Cuando me estaba yendo, ya desde fuera, me volví hacia el establecimiento y tomé esta fotografía del interior a través de los cristales. El edificio que aparece al fondo, reflejado en los cristales, es donde vivíamos, en la planta tercera. No creo que mi intención fuera fotografiar aquel edificio, al menos no de manera consciente, se trataba solo de jugar con mi propia imagen reflejada en un cristal.

Los reflejos se nos escapan, no los controlamos, nos confunden, nos encantan, nos descolocan. Hacen visible el escenario de una mirada, un escenario real e irreal, porque queda teñido con los ecos de lo imaginario, ecos que ponen en riesgo la pretendida objetividad del mundo. La escena de los Reyes Magos que se ve al final de la imagen, posiblemente de la televisión, pareciera como un guiño para avisarnos de los efectos engañosos o mágicos, según los queramos entender, de este tipo de imágenes. Quizá sea parte de estos efectos que el billete de lotería que compré en aquel bar ese día saliera premiado.

En este artículo analizo el uso de los reflejos en distintas obras y proyectos que funcionan como espacios de operaciones con el tiempo, la memoria o el público. Habrá que atender a la estética, al estudio y práctica de las formas sensibles, a las imágenes entendidas en un sentido amplio y a la temporalidad en el que se producen y reciben. Para ello recurriremos a la exposición del grupo colombiano Mapa Teatro a raíz de sus cuarenta años; al *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, de la directora y dramaturga argentina Beatriz Catani; al trabajo del artista estadounidense Dan Graham en los años setenta combinando la performance, los espejos y el vídeo; y a la obra *La caverna*, del grupo español de performance Los Torreznos, entre otras referencias; así como a distintos estudios y enfoques teóricos, como *La vida sensible*, de Coccia², o *La imagen-tiempo*, de Deleuze³.

Pero empecemos por el principio. Podríamos imaginar un tiempo en el que la especie humana no habría aprendido todavía a inscribir las imágenes en superficies rígidas, a pintarlas, grabarlas o esculpiras, en el que estas existirían sobre todo en forma de reflejos accidentales, pasajeros, en superficies inestables, imágenes que no sobrevivirían a los momentos y circunstancias en los que se producían. De algún modo, esa sensación de no saber en relación con las imágenes, sus modos y temporalidades no ha dejado de ocurrir. De ello nos hablan los reflejos.

Este tipo de imágenes aparecen en los relatos fundacionales de una cultura en torno a cuestiones claves como el conocimiento y la ordenación del mundo en el mito de la caverna o la construcción de la identidad en el caso de Narciso, que se termina ahogando, tratando de fundirse con su propia imagen reflejada en el agua. Los reflejos nos pueden deslumbrar, confundir, sorprender y, sobre todo, encantar. Contra estos peligros nos advierten los mitos.



Óscar Cornago.

[2] Emanuele Coccia, *La vida sensible* (Buenos Aires, Marea, [2010] 2011).

[3] Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133.

Cuando más recientemente, en la época de las tecnologías y la búsqueda de la precisión y la inmediatez, volvemos a encontrar este tipo de imágenes borrosas, difusas, estas van a funcionar para devolver las imágenes y, por extensión, el momento de la percepción sensible a los entornos contingentes, inciertos y situados en los que nacieron. Un episodio significativo en este sentido es el daguerrotipo: los comienzos de la fotografía, que poco después se convertiría en símbolo de objetividad documental, se encuentran en aquellas superficies reflectantes de plata pulida en las que la imagen se descubre desde un ángulo preciso según sea la incidencia de la luz. El daguerrotipo carece de negativo que permita su reproducción, es el negativo y el positivo a la vez, y las placas son tan frágiles que deben protegerse en unos estuches para evitar el contacto de los dedos.



Louis Daguerre. Fuente: © Société française de photographie. Disponible en: <<https://sfp.asso.fr/>>

En los años sesenta y setenta, con el nacimiento del vídeo, la imagen vive un nuevo periodo de experimentación que la saca de los marcos de producción y recepción del cine comercial y la televisi n⁴. Antes que como un lenguaje distinto, el vídeo se descubre como un instrumento para intervenir en otros medios transformando sus modos de uso y formas de producción. Desde entonces, y enlazando a menudo con este horizonte cultural, se ha vuelto a recurrir a lo que podemos llamar la imagen-espejo como una manera de volver a situar la imagen, la percepción y las formas de relación con el pasado en un escenario vivo e imprevisto. Son los escenarios de la imagen, o la imagen como un escenario expandido.

Materiales

[4] Para una revisión de las primeras décadas del vídeo y su contexto puede verse el catálogo de la exposición comisariada por Berta Sichel, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).

Los reflejos nos invitan a un viaje en el tiempo, nos dejan suspendidos entre algún punto del pasado y un tiempo por venir; en el medio está la mirada/cuerpo/memoria, el presente como superficie de reflexión. Al chocar contra una superficie reflectante, se produce el reflejo en tiempo real, pero su origen no est  en ese medio/tiempo del que recibe la forma, sino en un momento/espacio anterior que se revela también como una pregunta sobre una posibilidad de futuro. Esta cualidad temporal y formalmente

cambiante, en el sentido que se *trans-forma*, es decir, que pasa de una forma a otra, explica su capacidad como medio y procedimiento para actualizar el pasado no como algo ya concluido, sino como un fenómeno vivo, abierto y por hacer.

Este tratamiento del pasado anima la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años*, presentada en el 2022 en el Museo de Arte Miguel Urrutia, en Bogotá. Mapa Teatro es una plataforma de creación y uno de los referentes latinoamericanos en investigación en artes vivas. Desde que Heidi y Rolf Abderhalden la ponen en marcha en 1983, han trabajado en relación con comunidades y territorios concretos, combinando el teatro con las artes visuales, la performance con la instalación y la intervención en espacios públicos. La exposición muestra una selección de materiales procedentes de sus proyectos, en su mayoría en forma de audiovisuales e instalaciones, proyectos que fueron realizados con intérpretes y públicos específicos. La imposibilidad de recuperar las obras pasadas se hace sentir en toda la muestra, que no trata de reconstruir los trabajos originales, sino que deja sentir los vacíos y ausencias que quedan entre medias. Es por esto por lo que, a pesar de que los proyectos están presentados en sus respectivas cartelas, la impresión para quien no haya visto antes estos trabajos, acciones, intervenciones, es más bien dispersa, confusa, fragmentada, quedando directamente confrontado con un mundo de imágenes, sonidos, luces y sombras; es desde este lado más material y sensible desde el que habla la exposición, sin intentar reconstruir un puzzle imposible de armar de nuevo.

Al ingresar a la exposición la primera sensación es la de estar deambulando por los escenarios donde se hicieron estas obras, escenarios ahora vacíos, en los que solo



Imágenes de la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años* en el Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá, 2023.

quedan restos, objetos, proyecciones en bucle, que hubieran seguido encendidas una vez que se fueron los actores. Son salas y pasillos en penumbra divididos por cortinas, serpentinas de colores y pantallas traslúcidas, a través de las cuales se ve a los asistentes a la exposición como si fueran el público de estos escenarios detenidos que evocan los restos de una fiesta que ya terminó. Sus cuerpos adquieren una dimensión fantasmal al quedar convertidos en otras tantas superficies, vivas e irregulares, en las que se reflejan estas imágenes/escenarios/momentos. Imágenes rescatadas como sombras en un túnel del tiempo y, con ellas, la pregunta por la memoria, que no es solo la memoria de estas obras irrecuperables, sino de los momentos, la historia y comunidades a las que están ligadas y el lugar que frente a todo ello se construye a partir de la mirada y el momento actual.

El imaginario de la fiesta se despliega en las primeras salas, dedicadas a una de las líneas que ha guiado la investigación última de Mapa Teatro, *Anatomía de la violencia en Colombia* (2012-2022); el otro ciclo que integra esta primera parte de la exposición es *Prometeos*, centrado en el proceso de limpieza urbanística llevado a cabo a principio de los dos mil en el histórico barrio del Cartucho en el centro de Bogotá, una zona marginal de alta conflictividad convertida hoy en un flamante parque bautizado con promesas de futuro: Tercer Milenio.

Lo que queda en el medio, entre instalaciones y proyecciones, una banda de música detenida en el tiempo, objetos rescatados de la historia, imágenes de solares y, sobre todo, el verde de fondo de una naturaleza escondida y exuberante, es una sensación de ausencia y oscuridad; en ese centro vacío, fantasmal, sin un lugar propio, surge lo sensible, como veremos más adelante, una forma translúcida que expresa un tiempo en su propio transcurrir, una temporalidad en su devenir, algo que fue y sigue siendo.



Hotel Atlanta, instalación audiovisual en la exposición *Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social, 40 años*, Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá, 2023.

La tercera parte de la exposición se titula *Atlas* (1993-2022), un término que utiliza Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* ya en los años veinte del siglo xx y que se convertirá a finales de siglo en inspiración y lema de numerosos proyectos de archivo. Atlas alude a aquella figura mítica condenada por los dioses a sostener con sus brazos el mundo y con él su memoria. Entre los trabajos se incluye una obra inédita, *Hotel Atlanta*, en referencia al negocio al que estuvo dedicado el edificio que luego fue la sede de Mapa Teatro y al perro Atlanta que vivió en este lugar. En la proyección, una cámara muda se pasea por las salas, pasillos, patios y escaleras de este viejo inmueble, imágenes que se confunden sobre un fondo sonoro que evoluciona con lentitud.

La instalación ocupa el final de una sala oscura enmarcada por una caja negra que lo convierte en una especie de teatro de imágenes. Al pie de la pantalla hay un espejo, que no es fácil de advertir desde la distancia, en el que se reflejan literalmente las imágenes proyectadas. El juego de proyección y reflejo, proyección del pasado y reflejo en tiempo real, convierte la instalación en un teatro del tiempo abierto al presente y la mirada del público. Los reflejos y la pregunta por el tiempo van de la mano.

El *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, de la directora y dramaturga argentina Beatriz Catani, nace de esta misma inquietud acerca de cómo actualizar el pasado inscrito en sus propias obras, cómo devolverlas a la actualidad a partir de su misma materialidad. Su planteamiento como proyecto de larga duración, iniciado en el 2019, difiere del trabajo expositivo de Mapa Teatro, pero ambos coinciden en recurrir a los reflejos como un modo de artesanía de las imágenes para recuperar el pasado. Qué queda de las obras una vez que se han realizado es la pregunta que impulsa este trabajo organizado a modo de archivo, alojado en el Fondo Beatriz Catani del Archivo de artistas de la Universidad Nacional de La Plata⁵. En él se incluyen trabajos en distintos formatos, resultados de procesos de creación específicos que varían en cada ocasión. La finalidad es activar la memoria de las obras pasadas empezando con su primera creación *Cuerpos abanderados* de 1998.

No se trata aquí, como ocurría también en el caso de Mapa Teatro, de una recuperación lineal, objetiva o documental de las obras, sino de rescatarlas desde sus sombras, vacíos y alrededores, desde los reflejos, impresiones, imágenes o sensaciones, que pudieron no estar en su momento, pero nos llegan ahora cuando las miramos desde el momento actual. Más que de un archivo, se podría hablar de un ejercicio de *des-archivo* o memoria en tiempo presente, una memoria imprevista, errática, no lineal. De este archivo voy a recuperar dos episodios, el capítulo uno de la serie *La botánica de los fantasmas*, realizado casi al inicio del proyecto, entre el 2019 y el 2020, y *Obstrucciones para actuar*, uno de los primeros resultados ya en formato escénico del 2022⁶. El primero comprende trabajos en vídeo de distintos artistas realizados a partir de sus memorias, impresiones, reflejos de la obra de Catani⁷. El capítulo inicial, de la propia autora, condensa la poética que sirvió para dar forma a la investigación en torno al imaginario y la práctica de los reflejos como método para traer las obras nuevamente al presente.

«Últimamente pienso que una obra se hace solo para que quede un reflejo»⁸, así se abre este recorrido, con una voz en *off* que reflexiona mientras se suceden imágenes de obras propias y ajenas. La imagen inicial, tomada de la escena del incendio del granero al comienzo de *El espejo* de Tarkovsky, de 1975, funciona como *leitmotiv* sobre el que se vuelve en varios momentos. El incendio como expresión por antonomasia de la historia, un pasado imposible de recuperar y que, sin embargo, no deja de hacerse presente a través de sus reflejos. Los personajes de Tarkovsky, de espaldas, extasiados ante el resplandor de las llamas, sintetizan el gesto de interrogación y extrañamiento, de pérdida y búsqueda que recorre el archivo.

Si el sentido de las obras es dejar un reflejo, entonces hay que preguntar a los reflejos para llegar al sentido que pueden seguir teniendo hoy esas obras. Se trata, por tanto, de provocar estos reflejos, de encontrar, como se dice en el vídeo, el ángulo adecuado para que estos aparezcan, de darles el tiempo necesario para que los fantasmas se manifiesten; son estos, los fantasmas (de las obras pasadas), los que tienen la capacidad de impresionar nuevamente la mirada, porque «las cosas mueren cuando no hay sobre ellas una mirada viva»⁹. Esta cita, con la que comienza *Las estatuas también*

[5] <<https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/fondo-beatriz-catani>> (17/03/2022).

[6] El capítulo primero de *La botánica de los fantasmas*, al que nos vamos a referir, se encuentra en Fondo Beatriz Catani del Archivo de Arte de la Universidad de la Plata <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (16/03/2022), y del segundo puede consultarse su presentación en el mismo Fondo Beatriz Catani del Archivo de Arte de la Universidad de la Plata: <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/obstrucciones-para-actuar/>> (21/03/2022).

[7] Presentación del ciclo *La botánica de los fantasmas*: <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (21/03/2022).

[8] Beatriz Catani, *La botánica de los fantasmas*, capítulo uno (0:26-0:32) <<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/>> (21/03/2022).

[9] Chris Marker, cit. en Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:19).



La botánica de los fantasmas (capítulo uno) de Beatriz Catani, 2020.

mueren (*Les statues meurent aussi*), el ensayo audiovisual que realiza Chris Marker en 1953 en colaboración con Alain Resnais y Ghislain Cloquet, es la otra referencia que inspira estas reflexiones.

Marker se refiere a la historia y el arte como una botánica de la cultura que es también una botánica de la muerte, un lugar donde se guardan las cosas que han perdido vida¹⁰. Catani retoma esta perspectiva cíclica de la botánica, pero en sentido inverso; es la *botánica de los fantasmas* como posibilidad de devolver las cosas pasadas al presente. Así pues, se trata de recuperar las obras como sombras, restos, fantasmas, impresiones sensibles capaces de activar de nuevo una mirada viva. Para dar forma a esta botánica, la artista proyecta literalmente escenas de sus obras sobre distintas superficies de su casa durante la pandemia con el fin de encontrar los reflejos necesarios para que se hagan presentes nuevamente, si bien de forma incierta, fugaz, extraña.

Por su parte, *Obstrucciones para actuar* es el primer archivo escénico, si exceptuamos la acción inicial que sirvió para lanzar el proyecto *Si yo en la silla y tú miras*, en la que la autora convoca en un domicilio privado al público de sus obras para escucharlos y recabar imágenes¹¹. El objetivo de las *Obstrucciones*, ahondado en esta línea de trabajo con el público, es hacer el archivo de su segunda obra, *Ojos de ciervo rumanos*, de 2001. Germán Retola y Juan Manuel Unzaga, colaboradores habituales de Catani, harán de público-actores con el objeto de incorporar, en el sentido literal de darle una corporeidad a la memoria despertada por esta obra, incluso si ellos la conocieron ya como público o a través de la lectura del texto. Los cuerpos de los intérpretes se convierten, como ocurría también en la exposición de Mapa Teatro con el público, en una superficie más para la proyección de *Ojos*, tanto en el sentido figurado como proyección de una memoria, como literalmente en tanto que proyección de

[10] «Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture» (*Les statues meurent aussi*, 01:37). «Cuando los hombres mueren, entran en la historia. Cuando las estatuas mueren, entran en la historia. Esta botánica de la muerte es a lo que llamamos cultura» [traducción de los editores].

[11] Para la discusión de este trabajo, así como del resto del proyecto, puede verse la presentación a cargo de la autora en Beatriz Catani, «El uso del archivo como dispositivo de creación» (*Revista Nimio*. Revista de la Cátedra Facultad de Historia. Universidad de La Plata, n.º 8, 2021) <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/1443/1534>> (21/03/2022).



Germán Retola y Juan Manuel Unzaga en *Obstrucciones para actuar*, de Beatriz Catani. Centro de Artes, Sala B. Universidad Nacional de La Plata, marzo, 2022.

escenas de la obra sobre el cuerpo de los actores. La memoria, los desvíos, lo borroso del original funcionan como un disparador para recordar no solo lo que fue la obra en sí, sino de los alrededores, el contexto, la crisis política del 2001 y, en definitiva, el tiempo entre medias, el tiempo de después, los recuerdos que llegan hasta el escenario como sombras de un pasado que ya fue, pero que, de algún modo, sigue siendo.

Las obstrucciones, inspiradas en la película de Lars von Trier *Cinco condiciones* (*The Five Obstructions*, 2003), se suceden a partir de tres consignas que los actores van cumpliendo y compartiendo con el público; la primera consiste en actuar una escena de la obra original mientras se está proyectando; la segunda, en actuar alguna memoria, impresión o sueño que hayan tenido a lo largo del proceso de creación; y la tercera es actuar la memoria, reacciones o preguntas del público. El trabajo se va desplazando así del lugar de los actores al del público, dos miradas que terminan superponiéndose.

La ausencia del original es, por tanto, lo que explica la necesidad de estas *obstrucciones*, el tiempo (pasado) es el obstáculo que hay que salvar, aquello de lo que hay que hacerse cargo. Estos ejercicios de memoria están animados por esta sensación de pérdida, pero es también este tiempo el que ofrece la posibilidad de recuperarlo desde su no presencia.

El trabajo con los reflejos se plantea de distinto modo, obviamente, si se realiza desde el medio únicamente visual o a través del teatro, donde la mirada a la que se dirigen los reflejos se hace presente a través de un público convertido en actores, o de unos actores que hacen también de público, de ahí que, en algún momento de las *Obstrucciones*, los propios actores se pregunten si están realmente actuando o están haciendo de público.

Si ahora damos un paso más y nos centramos únicamente en esta segunda posición de la mirada, llegamos a un terreno en el que confluyó la performance con el vídeo en los años sesenta y setenta como una estrategia de desplazamiento y experimentación sobre los elementos básicos del hecho artístico. Si en el teatro teníamos todavía una imagen del pasado sobre la que se construye el conflicto de una obra escindida entre un momento pretérito y el presente del público, entre el relato y la acción, la performance se va a centrar en este segundo estadio de la mirada/cuerpo como forma mínima de acción.

La obra de Dan Graham, sobre todo en sus comienzos en los setenta, despliega un trabajo casi obsesivo sobre cada uno de estos elementos mínimos, actor-mirada-público, recurriendo para ello al reflejo de unos sobre otros a través de distintas superficies. Su primera obra, *Project for Slide Projector*, de 1966, marca la dirección que iba a seguir toda su producción. Este trabajo, que quedó únicamente diseñado, consiste en ochenta diapositivas proyectadas cada cinco segundos de transparencias e imágenes obtenidas de los lados de una caja de cristal, con suelo de espejo; a esta caja se le van añadiendo paredes, también de cristal, para construir cajas más grandes que contienen a las pequeñas. Las fotos se toman desde cada uno de los lados de la caja conforme va creciendo, y en todas ellas aparece reflejado el fotógrafo, convertido de este modo en sujeto y objeto a la vez.

A partir de ahí el artista estadounidense irá probando combinaciones con distintas superficies, como los cristales/espejos, vídeos/pantallas o palabras/cuerpo, superficies que van a funcionar como conectores de un circuito construido a semejanza de los circuitos cerrados de vídeo¹². Dentro de este juego de variaciones, *Performer/Audience/Mirror*, de 1977, uno de sus trabajos más conocidos de aquel periodo, puede entenderse como un punto de llegada de experiencias previas como *Performance/Audience*

[12] Los trabajos teatrales de Dan Graham fueron recogidos por él mismo en *Theater* (Gant, Anton Herbert & Dan Graham, 1978), y aquellos en los que utilizó el vídeo fueron reunidos en un volumen paralelo, también por el propio artista, en *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design / New York University Press, 1979). Para un análisis en detalle de estos materiales puede consultarse la Tesis doctoral de Ainara Elgoibar Aguirrebengoa, *Video y vidrio. En reflexión sobre Performer/Audience/Mirror (1975) un work study de Dan Graham por Darcy Lange* (Universitat de Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2018). <<https://www.tesis-enred.net/handle/10803/668072>> (29/03/2022).

Sequence, de 1975, o *Intention/Intentionality Sequence*, de 1972, en las que ya los títulos apuntan a un mecanismo en bucle a base de secuencias que se retroalimentan, un rasgo característico de ciertas corrientes de investigación que despuntaron en aquellos años, como las teorías de sistemas, la cibernética o el estudio de la comunicación, y que pasará también a la performance¹³.

Intention/Intentionality Sequence está dividido en tres movimientos, una estructura tripartita que se utiliza también en los demás. En la primera parte, el artista hace una declaración de intenciones frente al público de lo que podría hacer durante la obra; a esta secuencia, de unos minutos de duración, le sigue la descripción de los asistentes durante el mismo lapso de tiempo y, por último, la descripción de lo que realmente terminó haciendo. Se despliega así un juego temporal: el futuro inmediato se anticipa con la declaración de intenciones al comienzo para convertirse al final en un pasado reciente; entre uno y otro momento queda el presente reflejado a través de la descripción del público, un presente suspendido entre lo que podría ser y lo que ya fue, el todavía no y el ya no, los dos puntos entre los que se activa el tiempo escénico. La presencia del *performer* funciona como una superficie contra la que rebota, como si de un espejo se tratara, la mirada del público, una superficie de reflexión que, a lo largo de su producción, se irá combinando e intercambiando con el vidrio, el espejo de doble dirección, la cámara y las pantallas.

En *Performer/Audience Sequence* las intenciones son sustituidas por la descripción del *performer* de sí mismo, a la que le sigue la descripción del público en un bucle que se repite varias veces. Pero es en *Performer/Audience/Mirror* cuando aparece el espejo como una interfaz que añade otro nivel de complejidad en este circuito; se trata de un espejo que se coloca en el fondo del escenario de modo que, tras la primera ronda de descripciones del *performer* y del público, empieza otra a partir de la imagen que le devuelve el espejo de sí mismo y de los asistentes.

Two Consciousness Projections, también de 1977, funciona igualmente como un circuito de retroalimentación, pero ya entre dos actores-*performers* que hacen de sujeto y objeto de su propia mirada mientras que el público simplemente observa todo el mecanismo desde fuera: una mujer, sentada frente a una cámara, se describe a sí misma a partir de su imagen proyectada, que puede observar también el público, mientras, a la vez, un hombre, de pie frente a ella, maneja la cámara que la está grabando y la describe tal como la ve a través del visor.

En definitiva, se trata de probar en qué medida a través de los reflejos, ya sea en palabras, acciones o imágenes, se transforma la situación y cada uno de sus elementos por efecto de la percepción sensible (reflejada) de cada uno de ellos en los distintos medios/superficies. Idealmente, se daría un proceso de confluencia en el que las posiciones público-actor, sujeto-objeto, cuerpo-imagen, presente-pasado llegarían a coincidir anulando las distancias a partir de las cuales se construye cada una de estas posiciones; esto es lo que Graham llama el acoplamiento o *phasing*, un término tomado de la música. Sin embargo, este acoplamiento teórico nunca llega a producirse del todo en la práctica real, pues eso significaría la detención del circuito de sentidos, es decir, del movimiento que define los sistemas vivos.

En algunos trabajos Graham utiliza un retardador, un recurso común en esos primeros años del vídeo arte, que extiende la temporalidad del reflejo de manera que el público ve su propia imagen grabada unos segundos antes; así, por ejemplo, en *Present Continous Past(s)*, de 1974, se combina la función del retardador con un espejo en el que los asistentes se ven reflejados a la vez en el presente y unos segundos

[13] Elgoibar Aguirrebengoa, en *Vídeo y vidrio*, realiza un documentado recorrido por este contexto cultural en relación con la obra de Graham, Darcy Lange y el uso del vídeo. Para el estudio de la autopoiesis en el medio específico del teatro puede verse Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid, Abada, [2004] 2011).

antes a través del vídeo. Pero, además, la imagen del espejo es captada también por la cámara, con lo que se produce una línea de fuga por la que el tiempo retrocedería al infinito.

En este tipo de trabajos centrados en el público la impresión de ausencia ya no se activa desde un pasado (reflejado), como ocurría en los casos de Mapa Teatro o del *Proyecto Atlas*, sino a partir de la mirada de los asistentes convertida en imagen por medio de su reflejo. La horquilla temporal se estrecha sobre el momento de la percepción. Los enfoques psicólogos, que tuvieron un gran desarrollo en esos mismos años setenta, identificaron este tipo de exploraciones con una aproximación desde el yo; sin embargo, como advierte Krauss¹⁴, no se trata de un viaje solipsista al interior de la propia subjetividad, sino de abrir ese interior hacia el exterior de un medio temporal, material e inmaterial a la vez, incierto y situado. El sujeto se ve desplazado hacia el otro lado del espejo desde el que se siente mirado, y es ese otro y otros, extraños y familiares, lo que impulsa la exploración performativa en relación con un sentido que pasa fundamentalmente por el tiempo; pero ese tiempo, dirá Deleuze, «no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos»¹⁵.

La atribución de esta imagen es dudosa, también su naturaleza; la podemos considerar como el documento de una performance o un trabajo específico en vídeo. Como estudia en detalle Elgoibar Aguirrebengoa¹⁶, esta imagen correspondería a una presentación de *Performer/Audience/Mirror* en San Francisco en 1975, es decir, dos años antes de la fecha que luego le atribuirá el propio artista, en un espacio dedicado a la producción en vídeo *Video Free America*; probablemente se hizo para que fuera grabada por Darcy Lange, que sería la persona que aparece al fondo en el espejo. A pesar de las dudas acerca de su atribución y su naturaleza mixta entre la performance y el vídeo, la acción y la imagen, o justamente por esta condición ambigua, esta grabación fue el motor de la investigación de Elgoibar Aguirrebengoa; es a partir de este vídeo y las preguntas y cruces que plantea que su investigación se fue ramificando y desplazando igualmente de Dan Graham a Darcy Lange, del vídeo a los reflejos, de los espejos a la arquitectura corporativa. Es como si la línea de fuga provocada por los reflejos no se proyectara solo hacia atrás, sino también hacia delante, como una pregunta suspendida en el tiempo que se proyecta hacia el futuro. Al final de su trabajo, a modo de conclusión, la investigadora subraya la potencia de esos márgenes borrosos y juegos de reflejos: «Pero ese mismo ruido de fondo, esa ausencia de solidez que encontré de forma inesperada, es un lugar productivo para la práctica artística, y en su plasticidad reside la potencia de la especulación formal»¹⁷.

Los reflejos ocupan un lugar extraño en una cultura con una herencia patriarcal obsesionada con las certezas, los principios universales, los argumentos sólidamente contruidos. La referencia implícita a la caverna de Platón en una obra homónima del grupo español Los Torreznos resulta en este sentido significativa. Este trabajo, del 2012, está dividido en dos partes simétricas de media hora de duración cada una en la que se lleva a cabo el reflejo del público a través de la palabra; la estructura podría hacernos pensar en la obra de Graham

[14] Rosalind Krauss, «Video-arte: la estética del narcisismo» (en Berta Sichel [comisaria], *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), pp. 43-60

[15] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 115.

[16] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y vidrio*.

[17] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y vidrio*, p. 229.



Imagen del vídeo de Darcy Lange *Performer/Audience/Mirror* de Dan Graham (1975) (15:50), *Video Free America*, San Francisco, 1975. Fuente: fft films. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5PqNAG9Q33o&ab_channel=fftfilms>

si no fuera porque, medio siglo después, este tipo de dispositivos en los que se juega con los elementos mínimos del hecho artístico están ya asimilados como un rasgo característico de la *performance*.

Durante la primera parte de *La caverna* de Los Torreznos, uno de los dos intérpretes está de pie frente al público y el otro, sentado, de espaldas, pero de frente al primero, de manera que entre ellos pueden verse. A partir de preguntas e inquietudes del que está de espaldas, el otro trata de explicarle lo que siente y la situación en la que se encuentran, pero nunca de un modo claro, sino a través de rodeos o impresiones vagas, como si lo que estuviera viendo fuera, realmente, no al público en sí, sino sus sombras. Pasada media hora se intercambian las posiciones y empiezan de nuevo. La imagen/situación del público en ese momento, reflejada a través de un texto, podría ser esta:

- Pero intenta afinar un poco.
- ¿Afinar? Pues anda que no estoy afinando. Hay cosas aquí, cosas...
- ¿Gratas?
- Bueno, sí. Pero hay más que cosas gratas. Hay...
- ¿Chispas?
- Sí, hay chispas también. Pero hay más que chispas. Hay... hay... emociones en juego.
- ¿En juego?
- Sí, ¿es que no te das cuenta? Pues te lo voy a decir. Aquí hay emociones en juego importantes.
- ¿Pero en dónde?
- Pues aquí, circulando. En la manera de hablar.
- ¿En la manera de hablar?
- Sí, emociones. Sí, es un flujo emocional lo que se está dando aquí. Y que te está atravesando. ¿Es que no te estás dando cuenta? Tú estás ahí como si tal cosa y te está atravesando. Mira, ¿ves cómo te atraviesa?
- Algo noto.

Este diálogo proviene de la transcripción que realicé de la obra para un estudio sobre el público¹⁸. Fijar en un texto esta acción no es lo que pide un trabajo de improvisación que varía cada vez que se repite, pero me interesaba llevar a cabo esta especie de traición para ver las huellas/reflejos que dejó en el texto aquel momento. Elgoibar Aguirrebengoa reflexiona en un sentido parecido a partir de la transcripción de *Performer/Audience/Mirror*, refiriéndose a la performatividad de un lenguaje que se proyecta y contamina el presente de la lectura: «A través del presente de indicativo el tiempo de la performance deviene el tiempo de la lectura y la imagen de la performance es la proyección de mi imaginación y su materialización en este texto»¹⁹.

Lo que traduce el diálogo de Los Torreznos, expresión a su vez de su cualidad performativa, es ante todo dudas e inseguridades, no a nivel de ideas, sino en cuanto al componente sensible de la situación en la que se encuentran y las emociones, sugerencias e impresiones que se derivan y ponen en juego. Esta falta de certeza es el motivo por el que Platón y, tras él, todo el pensamiento occidental se distancian del mundo de los sentidos y la imaginación, por considerarlo peligroso o, en todo caso, contrario al verdadero conocimiento, privilegiando en su lugar la vía de las abstracciones, los conceptos inmutables y las razones teóricas.

Ante tanta incertidumbre, la única certeza, origen a su vez de esas inseguridades, y este es el arranque de *La caverna*, es que la situación en la que se encuentran frente a un grupo de personas que los mira de frente no es normal; no obstante, es justamente

[18] Óscar Cornago, «Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público» (*Revista Aspás*, n.º 16, volumen 6.1, 2016) <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/115261>> (20.03.2022).

[19] Elgoibar Aguirrebengoa, *Vídeo y video*, p. 174.

esta sensación de anormalidad, incómoda, la que ofrece la oportunidad de desarrollar un diálogo-acción vivo que indaga en esa sensación de extrañamiento. Los huecos, vacíos, momentos de suspensión, pérdida y dispersión que se cuelan en el texto, reflejo a su vez de lo que está pasando en ese momento, son las huellas de una situación inestable, abierta y, por ello, quizá, efectivamente anormal.

El tratamiento de Graham de este umbral de incertidumbre difiere de Los Torreznos. El artista americano utiliza un tono preciso, objetivo y enunciativo y siempre en tercera persona, un tono distanciado, impersonal, no subjetivo que distingue la *performance* de la ficción teatral. El trabajo de Los Torreznos participa igualmente de este tono distanciado, pero dentro de un marco de relación con el público más teatral, un ámbito al que el dúo de *performers* se fueron acercando desde sus inicios en los años noventa. Sin embargo, en ambos casos, la finalidad no es que el público se identifique con el reflejo que la escena les devuelve, ya sea por medio de la palabra o la imagen, sino que tome conciencia de forma sensible de que está siendo mirado y que a la vez él también está mirando, de que es sujeto y objeto, público y actor, pasado y presente a la vez, y de que no se trata de quedarse en uno u otro lado, sino de abrir ese espacio/tiempo intermedio donde habita lo sensible.

Resultados

Volvamos al principio, el tiempo disperso, las imágenes inestables, sin un orden previo, transparentes; es esta la temporalidad de los reflejos: la percepción lineal queda suspendida y en su lugar aparecen zonas de sombras y blancos. De fondo se adivinan figuras: lo que se mira y quien mira, objeto y sujeto, lo que fue y lo que está siendo, lo imaginario y lo real aparecen como planos superpuestos y, en el medio, el tiempo de las imágenes y la historia como un constante *estar-transcurriendo*, una historia que no deja de hacerse y *trans-formarse*, como los reflejos cada vez que chocan con una nueva superficie.

Frente a la crítica de la representación, que sirvió como eje teórico de la modernidad, los reflejos abren un campo distinto. La representación recorta, enmarca, fija; los reflejos desplazan, confunden, dispersan, no tratan de identificar o identificarnos con una determinada posición, objeto/sujeto, pasado/presente, imagen/cuerpo, sino de activar un movimiento y unas preguntas que dejan suspendidos los planteamientos binarios: dónde empieza lo imaginario y acaba lo real, hasta dónde somos público y hasta dónde actores, cuándo dejamos de ser sujetos para convertirnos en objetos.

En este sentido los reflejos se revelan como una operación clave dentro del campo de la percepción sensible como giro autorreflexivo sobre el propio momento de la percepción. Fue en esa dirección que se desarrolla tanto el vídeo como la *performance* en sus primeros momentos, no tanto como medios nuevos, sino como modos de intervenir y abrir otros medios ya consolidados. Devolver la imagen/cuerpo a su medio originario, inestable, fugaz, o convertir al público en un reflejo incierto supone volver a colocar el pasado de la imagen o el presente de la mirada/actuación en un tiempo de relaciones abiertas. Por eso cuando en las obras y proyectos revisados hasta aquí se recurre al imaginario y la práctica de las sombras, los reflejos, las superficies reflectantes o las pantallas traslúcidas, lo que se busca no es identificar con precisión un trabajo o momento del pasado, como tampoco al público del presente, sino salvarlos como fenómenos vivos, pasados y presentes, imaginarios y reales a la vez.

Cuando fallan las certezas aparecen los reflejos para reconciliarnos con el mundo desde sus medios más inciertos. Esta aproximación, restringida en el mundo

moderno al espacio del arte y la imaginación, implica también una política, es decir, una forma de mirar y estar en el mundo. Los medios que hemos revisado a lo largo de este estudio desarrollan perspectivas de trabajo muy distintas sobre el reflejo, pero todos ellos tienen en común un plano temporal sobre el que se activa un conflicto, un tiempo inacabado que activa una mirada y una acción (de mirar), una estética y una ética. El problema no es desear que las cosas nos hablen, como afirma Marker²⁰ en la cita que he utilizado como título de este artículo, sino los modos de escucharlas, atenderlas y mirarlas, conscientes de que, en muchos casos, el resultado de esa escucha solo puede ser el silencio, la distancia, el vacío, la confusión o el extrañamiento. Los reflejos trazan un recorrido de ida y vuelta, proyección y reflexión, no solo de la luz, sino también en sentido figurado de ideas, imaginarios y comportamientos que viajan en el tiempo; suponen por ello también un modo de escucha a través de la historia, una escucha que implica una mirada y una actitud, un tipo de presencia y espera.

Descolonizar la mirada supone dejarla suspendida y expuesta, convertida en sujeto y objeto a la vez, desplegada y vulnerable entre dos orillas que no pueden llegar a coincidir, porque es entre medias que emerge lo vivo. El modo de hacerse cargo de estos vacíos está en el medio situado y contingente, en la transparencia de los reflejos, en el tiempo de lo que está pasando.

En esta dirección apunta la exposición de Mapa Teatro o el *Proyecto Atlas* con respecto al tratamiento del pasado y la historia y, a otro nivel, la obra de Graham y Los Torreznos por el modo de sostener un momento actual y un sentido de presencia del que forma parte el público: ya no se trata de contabilizar o documentar los restos/obras del pasado, sino de convocar sus fantasmas para traerlos al momento presente o de convertir al público en reflejo de sí mismo para activar un tiempo extraño, anormal, de celebración de un entorno, del pasado, de las imágenes y de los otros como modos inciertos del presente.

Discusión

Coccia abre su estudio *La vida sensible* con un aviso para navegantes: a pesar del peso de las ideas, las palabras y la razón, vivir significa básicamente percibir el mundo a través de los sentidos²¹. La pregunta es ahora cómo funciona ese mundo de los sentidos. Resulta llamativo recurrir al espejo, como hace el autor, a una superficie plana, para explicar la naturaleza de las imágenes en su sentido más amplio como medio de lo sensible, porque en el espejo estas no dejan huella, no quedan fijadas, son solo resultado de un momento en el que alguien o algo se pone delante de esa superficie. Sin embargo, es esta cualidad inmaterial lo que el autor quiere destacar: una imagen que no está sujeta a las superficies donde se graba, se inscribe, que ha sido la manera de hacer la historia de las imágenes a través de sus medios. El autor de *La vida sensible* apunta, sin embargo, a un mundo intermedio que no es el de los objetos ni los sujetos, ni el de las superficies materiales ni las miradas, ni el de las formas o las ideas, un medio que no es pasado ni presente, sino que se produce en un tercer lugar. Coccia se posiciona así en contra de la filosofía característica de Occidente que ha planteado la imagen, es decir, lo sensible, como una proyección del sujeto, limitándola al ámbito de la subjetividad individual, o bien como una cualidad material del objeto de percepción.

Es a partir de esta distancia, tanto con los idealismos como con los formalismos abstractos, que el reflejo se revela como el medio de lo sensible, el lugar (im)propio

[20] «Colonisateurs du monde, nous voulons que tout nous parle», *Les statues meurent aussi* (12 :18).

[21] Emanuele Coccia, *La vida sensible* p. 9: «Nos consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo».

de las imágenes. Las superficies de reflexión, como el espejo, el cristal, la pantalla, la palabra o el cuerpo no determinan la naturaleza de las imágenes, porque estas poseen una naturaleza específica de carácter temporal no sujeta a ningún medio concreto, aunque se manifiesten a través de estos. Así afirma Coccia que lo sensible se ofrece a los sentidos al estar fuera de lugar, o en un lugar sin lugar propio, es ahí que se nos ofrece en toda su extrañeza: «El ser de la imagen es el ser de la extrañeza. Lo que significa que las imágenes no tienen un ser natural, sino un *esse extraneum*: entre cuerpo y espíritu, que dan lugar al ser natural, hay un ser extraño»²².

A ese lugar vivo, no conocido, no colonizado, le corresponde un tiempo impropio, ajeno, no el tiempo como absoluto ni tampoco el tiempo lineal que se puede medir, sino el tiempo relativo, fugaz, disperso, del momento de la percepción. Este tiempo no se manifiesta por sí solo, sino en relación con posiciones y temporalidades, como la del sujeto, el objeto, el pasado, el presente, que en el plano de la historia están ordenadas y ocupan un lugar fijo, pero que en el momento de la percepción quedan suspendidas, no rechazadas, sino descolocadas, es ahí que adquieren, como se dice en *La botánica*, «su buena forma, en esos bloques evanescentes»²³.

Para sostener esta percepción/mirada extrañada hay que poner en juego dos planos temporales, el del objeto y el del sujeto, que no llegan a coincidir. Como explica Graham, se trata de «acercar lo más posible dos clases de tiempo, de forma que nunca pudieran encontrarse, igual que las consciencias de dos personas tampoco se pueden encontrar»²⁴. Este desajuste entre posiciones, tiempos y miradas activa una corriente de sentidos que debe permanecer abierta para evitar que una de estas posiciones termine imponiéndose y anulando las otras.

En un estudio sobre los primeros años del vídeo arte, Nevena analiza esta temporalidad como característica de las obras de Bruce Nauman o el mismo Graham²⁵; con este fin recurre a Heidegger y su concepto de aburrimiento, que el filósofo desarrolla en referencia a un momento que no está ordenado a partir de una serie de acciones de las que el sujeto siente que forma parte. Sin embargo, la temporalidad difusa de este momento de reflexión, en sentido físico y mental, le envuelve y a la vez le excluye; el sujeto percibe y reconoce la situación como algo ya vivido, pero al mismo tiempo le resulta ajena, porque no depende de él; cuando se vaya, la situación, como la superficie del espejo, seguirá ahí. Este entorno le obliga a transformar su mirada y posición, dejando inhabilitada la perspectiva pasivo-activo al igual que la percepción lineal.

Este enfoque duracional es también la perspectiva que desarrolla Deleuze en *La imagen-tiempo*²⁶, pero no ya a partir de Heidegger, sino de Bergson, un pensamiento más cercano a la experiencia sensible y vital²⁷; no se trata ya de ordenar un plano temporal a partir de un sujeto-actor y una secuencia de acontecimientos, sino de rescatarlo como potencia de lo que está vivo, en un sentido distinto por tanto a como lo presenta Nevena a través de Heidegger y su idea de aburrimiento. Para dar cuenta de la cualidad temporal de la imagen, Deleuze se refiere a una doble condición virtual y actual de la imagen-reflejo, en palabras de Bergson:

Nuestra existencia actual, a medida que se desenvuelve en el tiempo, se duplica, pues, en una existencia virtual, en una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro²⁸.

Este desdoblamiento, como advierte el filósofo, es característico también del actor y el hecho escénico: «Aquel que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su

[22] Coccia, *La vida sensible*, p. 30.

[23] Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:53-02:07).

[24] Citado en Gloria Moure (ed.), *Dan Graham* (Catálogo exposición. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998), p. 36.

[25] Ivanova Nevena, «Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s and 1970s Time-Consciousness» (*Journal of Film and Video* 71.1, Spring 2019).

[26] Véase especialmente el capítulo dedicado a la imagen-reflejo: Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133.

[27] Gilles Deleuze, «Los cristales del tiempo», pp. 97-133.

[28] Cit. en Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 111.

presente en percepción y en recuerdo [...] será comparable al actor que interpreta automáticamente su rol, escuchándose y mirándose interpretar»²⁹. Ahora bien, este segundo plano virtual, insiste Deleuze, no demanda una actualización, porque no es algo incompleto en sí mismo, sino que su modo de ser es justamente virtual y correlativo al tiempo actual de la imagen en el momento de la percepción. Entre una y otra región, imaginaria y presente, se activa una circulación de sentidos que estudia Graham a través del vídeo y los espejos por los mismos años en que Deleuze se ocupa del tiempo en el cine. Estos circuitos están en la base de la estética como giro autorreflexivo: sentir y sentir que sentimos, mirar y sentir que estamos mirando; un giro que, como dice Bergson en la cita anterior, hace posible la interpretación ya sea intelectual o en un sentido actoral como ejercicio de desdoblamiento.

El tiempo imaginario que surge de los reflejos no es un pasado ya detenido, sino un pasado que «no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo»³⁰, un pasado que continúa siendo y *trans-formándose*, mutándose, adoptando otras formas. Deleuze insiste en esta cualidad temporal de la imagen-cristal, que hemos utilizado como eje de este análisis, y en su efecto de desdoblamiento en una doble dirección, «una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado»³¹.

Desde un punto de vista político, este efecto temporal se traduce en un desbordamiento que nos saca puntualmente de la historia. Pero estar fuera de la historia no quiere decir abandonar la historia, rechazarla, negarla, sino tomar distancia, abrir puertas de entrada y salida, excavar huecos, trazar túneles, sin una dirección ni sentido únicos.

Esta sensación de dispersión y extrañamiento se produce en contraste con el tiempo lineal, ordenado, de una historia ya escrita, de representaciones fijadas, que es la historia de violencia de Colombia en el caso de Mapa Teatro, la historia de una crisis económica que permea en Argentina todas las capas de la realidad en el *Proyecto Atlas* o, a otro nivel, la historia de una mirada/público reflejados en los espejos de Graham o en *La caverna* de Los Torreznos; una historia imposible de reconstruir en un solo sentido o dirección, porque proviene de una situación que se está rehaciendo desde cada presente/pasado, incapaz de llegar a un punto de detención; y es por ello, porque está viva, haciéndose, que es la historia también de una duda y una pregunta sobre la naturaleza de las relaciones y la idea de comunidad, un horizonte al que apuntan finalmente estos trabajos a través de una memoria colectiva tejida desde un presente, o un tiempo actual planteado como un acto colectivo de memoria.

Epílogo

La historia occidental no es, sin embargo, una historia de reflejos, sino de proyecciones, una historia de sujetos, representaciones e identidades cuya autoridad depende de la solidez con la que están contruidos; los reflejos, a diferencia de las proyecciones, plantean un escenario distinto, nos dan la otra cara de esas proyecciones, de esa historia de obras, movimientos precisos, conquistas y revoluciones ordenadas en un esquema lineal del tiempo que queda ahora suspendido.

En esta dirección, con un contenido político más explícito, apunta la artista guatemalteca Regina José Galindo en su obra *Con tu propio espejo te quemaré los ojos*, en la que el reflejo, en este caso del sol, se utiliza literalmente como arma arrojada para poner en juego la mirada/memoria del público de una manera más agresiva, también más conceptual y dirigida. Realizado en el Festival Internacional de Teatro de Cádiz

[29] Cit. en Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 111.

[30] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 114.

[31] Deleuze, «Los cristales del tiempo», p. 114.

en 2022, el trabajo consiste en una serie de espejos levantados por migrantes latinoamericanos buscando el ángulo adecuado para deslumbrar al público, que está de pie en frente. Cegados por los rayos de un sol que se está poniendo en dirección a América, los asistentes quedan identificados con la figura de los viejos y nuevos colonos que desde hace siglos continúan llegando al nuevo continente. La memoria de la historia se proyecta junto a los rayos del sol para reflejarse una vez más en la superficie/cuerpo del espejo/público. Sin embargo, lo incierto forma parte de la naturaleza de los reflejos, y los días en que estaba programada la acción el sol estuvo tapado por las nubes, por lo que esta se convirtió en un momento de espera, condición también de la naturaleza de los reflejos, de unos rayos que no llegan, que son también los rayos de una historia que no acaba, porque no se trata solo de la historia, sino de sus reflejos a lo largo del tiempo.

Los fantasmas, como las sombras y los reflejos, resultan sobre todo inciertos, imprevisibles, aparecen y se desvanecen, no están sujetos a una única voluntad, dependen del ángulo de reflexión, el lugar del que se mira y las circunstancias que lo rodean; son resultado, en suma, de una heterogeneidad de elementos imposible de prever. Su función, dice Beatriz Catani, es «no espantar, no despavorir, convocar, estremecer, escurrir el alma hacia la materialidad»^[32], pero la línea que separa el espanto y la conciliación es provisoria, tenue, contingente. Esos fantasmas también nos hablan de una deuda, una responsabilidad que Emmanuel Lévinas califica de infinita^[33] frente al otro y los otros, el pasado, los que ya no están, África, la Tierra; una deuda que, como las distancias que despliegan los reflejos, nunca estará saldada; es esta deuda material e inmaterial una distancia que no se puede medir, lo que hace necesaria también una estética, un modo de escucha, una política de lo sensible.

Por todo ello, los reflejos suponen también, finalmente, una pedagogía de la vida sensible, un modo de mirar y esperar, de aprender y aprehender el tiempo. Su

[32] Catani, *La botánica de los fantasmas* (01:39-01:47).

[33] Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad* (Salamanca, Ediciones Sígueme, [1971] 2002).



Con tu propio espejo te quemaré los ojos, Regina José Galindo, 2022.

potencia reside en su propia inconsistencia, en aquello que los difumina, los diluye, los multiplica y los hace transparentes, dándoles una capacidad infinita de transformación. Durante la etapa final de este artículo participé como observador en un taller, *Performando mi frontera*, realizado en un colegio de Bogotá con niñas y niños de primaria. Este taller, impartido por Sandra Suárez entre abril y mayo del 2023, formaba parte del proyecto *TransMigrArts*³⁴, cuyo eje de trabajo gira en torno a la capacidad transformadora de las artes, una pregunta que plantea también con respecto al público de sus obras Beatriz Catani en *Obstrucciones para actuar* y que recupera igualmente Elgoibar Aguirrebengoa del horizonte cultural de los años cincuenta y sesenta y las promesas de las nuevas tecnologías. Entre los materiales con los que se trataba de despertar la creatividad de los niños se trabajaba con el agua y el aire como superficies de inscripción, ya sea para dibujar soplando con una pajita sobre el agua o describiendo un recorrido con las manos en el aire. El gesto de los niños, concentrados, con los ojos cerrados, dibujando con el dedo sus líneas de vida sintetiza la materialización de los reflejos en el cuerpo/momento/situación/tiempo del mirar, imaginar, proyectarse, desear. La recuperación de esta escena al hilo de este artículo me trasladó a aquel otro gesto, también de concentración y búsqueda, de dispersión y pérdida, de quien se preguntaba por la naturaleza de los reflejos al comienzo de este recorrido haciéndose una fotografía en los cristales del Bar de Yohanna. En lo inaprehensible de los medios y su cualidad proteica, medios como el aire, el agua, la luz, el cuerpo o el tiempo reside la complejidad de lo sensible y su capacidad de transformación.

[34] «La transformación de la migración a través de las artes» (H2020 MSCA RISE 101007587), proyecto en el que se enmarca este artículo.

FUENTES

Fondo Beatriz Catani. Archivo de Artes. Universidad de La Plata. <<https://archivos.unlp.edu.ar/index.php/fondo-beatriz-catani>> (21/03/2023)
 «Mapa Teatro. Laboratorio de la imaginación social 40 años». Museo de Arte Miguel Urrutia (29/10/2022-15/05/2023) <<https://www.banrepcultural.org/exposiciones/mapa-teatro>> (21/03/2023).

BIBLIOGRAFÍA

- CATANI, Beatriz, «El uso del archivo como dispositivo de creación» (*Revista Nimio*. Revista de la cátedra Facultad de Historia. Universidad de La Plata, n.º 8, 2021) <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/1443/1534>> (21/03/2022).
- COCCIA, Emanuele, *La vida sensible* (Buenos Aires, Marea, [2010] 2011). Traducción: María Teresa D'Meza.
- CORNAGO, Óscar, «Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público» (*Revista Aspas*, n.º 16, volumen 6.1, 2016) <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/115261>> (20.03.2022).
- DELEUZE, Gilles, «Los cristales del tiempo», *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona, Paidós, [1985] 1986), pp. 97-133. Traducción: Irene Agoff.
- GRAHAM, DAN, *Theater* (Gante, Anton Herbert & Dan Graham, 1978).
- , *Video-Architecture-Television: Writings on Video and Video Works 1970-1978* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design / New York University Press, 1979).

- ELGOIBAR AGUIRREBENGOA, Ainara, *Vídeo y vidrio. En reflexión sobre Performer/ Audience/Mirror (1975) un work study de Dan Graham por Darcy Lange* (Tesis doctoral. Universitat de Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2018). <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/668072>> (29/03/2022).
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo* (Madrid, Abada, [2004] 2011). Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha.
- KRAUSS, Rosalind, «Videarte: la estética del narcisismo», en Berta Sichel (comisaria), *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007), pp. 43-60.
- SICHEL, Berta (comisaria), *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad* (Salamanca, Ediciones Sígueme, [1971] 2002). Traducción: Daniel E. Guillot.
- MOURE, Gloria (ed.), *Dan Graham* (Catálogo exposición. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998).
- NEVENA, Ivanova, «Bruce Nauman and Dan Graham's Politics of Presencing: Boredom Exposing Inauthenticity of 1960s and 1970s Time-Consciousness» (*Journal of Film and Video*, n.º 71.1, Primavera, 2019). <<https://muse.jhu.edu/article/719299>> (18/03/2022).

Recibido: 20 de abril de 2023

Aceptado para revisión por pares: 25 de abril de 2023

Aceptado para publicación: 16 de octubre de 2023