

## La representación dentro de la representación

Silvia Debona.

Argentina.

sdebona@andamio.freesevers.com, <http://andamio.freesevers.com>

**A reflection about of the concepts Reality and Virtuality from the analysis of mirror's use in selected works of Van Eyck, Velázquez, Magritte and Pistoletto, taking like central idea the relation model-representation and its projection on the artistic expressions arisen from the technology..**

**Representación, espejo, virtual, espacio, simulacro.**

### Introducción

**Real** y **virtual** son términos de moda. La construcción de la identidad en el ciberespacio, la pérdida de corporeidad en las experiencias tecno-virtuales, los límites entre realidad y ficción se transformaron en problemáticas a dilucidar desde que el espacio parece abolido a fuerza de fragmentos de silicio. Sin embargo, estas ideas rodeadas de sensaciones binarias, aureolas digitales y high-tech son, por lo menos, tan arcaicas como el mito de *Narciso*.

La dificultad consiste en conocer los límites entre el modelo y su representación. Para ello hemos elegido un recorrido a través de cuatro obras que además de corporizar su ficcionalidad incluyen la imagen especular, "reflexionando" en su propia matriz. Analizar su marco histórico de producción y el uso que hacen del espejo puede echar luz sobre las concepciones espaciales con que fueron generadas y el impacto provocado en la percepción.

### Van Eyck y Velázquez.

En 1434, *Giuseppe Arnolfini* encargó a *Jan van Eyck* su retrato nupcial. Un espejo acapara las líneas de fuga de la composición, **citando** a su vez la escena. Las manos de los esposos, el gesto de juramento de *Giuseppe*, la presencia de otras dos personas en el reflejo y la frase que acompaña la firma del pintor "**estuvo aquí**", revelan que no se trata de un retrato habitual sino de una certificación visual de la ceremonia.

En **El matrimonio Arnolfini** el espejo es reflejo de lo real, sirve como documento de la unión y el artista figura como testigo. Recordemos que en la pintura flamenco "*el espacio es un todo continuo entre el espacio del cuadro y el real, cortado simbólicamente por la superficie de éste.*" (Alcaide y Checa, 1989) El valor dado a los datos fenomenológicos impide establecer matemáticamente el espacio, la codificación existe pero centrada en el método práctico, el oficio del pintor. La realidad posee una armonía y proporción que deben captarse pero que no forman parte de un sistema de representación regulado.

Mientras que el espejo del holandés refleja "lo que vemos", el de **Las Meninas** de *Velázquez* (1656) muestra lo oculto a la mirada, podría transformarse -como diría *Foucault*- en el doble perfecto, pero se niega. ¿Cómo concluimos que en el fondo del cuadro hay un espejo y no otro cuadro? Por su luminosidad, por las figuras que no interfieren, por la puerta que deja ingresar un torrente de luz e impide confundirlo con una ventana (luminiscencia epidérmica la del espejo, profunda la de la puerta).

Reflejo que "*Restituye... lo que falta a esta vista: a la del pintor, el modelo que recopia allá abajo sobre el cuadro su doble representado; a la del rey, su retrato que se realiza sobre el verso de la tela y que él no puede percibir desde su lugar; a la del espectador, el centro real de la escena, cuyo lugar ha tomado como por fractura... la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquélla para la cual se despliega.*" (Foucault, 1985)

Permitámonos una digresión. ¿Y si frente a la escena hay un espejo? Esta idea-percepción, contrapuesta a la de *Foucault*, nos llevó a leer compulsivamente hasta encontrar nuestro hilo de Ariadna.

Gállego analiza dos cuadros representados en el fondo: “**Minerva y Aracné**” de *Rubens* y “**Apolo y Marsyas**” de *Jordaens*, aplicando el sistema de explicar un cuadro por otro. En este caso, “*Minerva castiga a la imprudente tejedora tracia que trató de representar en tapiz los amores de Júpiter; Apolo castiga al presuntuoso semidios que pretendía igualar, con su zampoña, las divinas armonías de la lira del dios. Es decir, el arte supremo de dar a una idea una forma concreta, en imagen o en sonido, no puede compararse con la artesanía manual, incapaz de crear...*” (Gállego, 1994) Cita luego a *Charles de Tolnay* quien señala que el pintor al presentarnos el dorso de la tela se representa “*al margen de su propia ejecución en el **diseño interno de la mente***” en adhesión a la concepción neoplatónica del propio *Velázquez*, para concluir que “*...está pintando (imaginando) “Las Meninas”*”.

Sugerimos ir aún más allá, *Velázquez* observa en un espejo la composición que plasma en el lienzo: “**Las Meninas**”. Aquello interpretado como respeto a los reyes puede identificarse con la mirada vanidosa del que se refleja para ver su apariencia. La gran luminosidad del cuadro proviene principalmente de la ventana que “abre” su luz hacia el espectador, recordándonos la producida por la luz rebotando en un espejo. El escollo más difícil de sortear es el reflejo de los monarcas. *Stevenson* dice que el lienzo que muestra el cuadro podría ser el que *Velázquez* usa para retratar al rey, pero sin embargo también podría ser el de **Las Meninas**, que *Velázquez* estaría pintando **desde el reflejo en un espejo ubicado cerca del rey**. Aventuramos que el ubicado al fondo funcionaría alegóricamente, como los cuadros “citados”, respondiendo a la necesidad de hacer girar la representación en torno al monarca. Pero si representamos la imagen del poder en un espejo ¿no hablamos de su transitoriedad? El cuadro entonces se presenta como reflejo dentro de reflejo, un mundo cerrado, ilusionista y repleto de vanidades. El poder como ilusión.

### Magritte y Pistoletto.

En **La reproducción prohibida** de *Magritte* (1937) vemos un hombre joven de pie, de espaldas, frente a un espejo que no devuelve su cara sino la repetición de su dorso.



Un espejo no posee capacidad de decisión. Como dice *Eco*, la imagen especular es presencia de un referente que no puede estar ausente. Nuestra vacilación perceptiva frente al cuadro queda subsanada con el libro reflejado convencionalmente. Podríamos aducir que **este** espejo no invierte izquierda y derecha sino frente y dorso, sin embargo, un espejo **no invierte** nuestra figura, refleja lo que se le muestra. ¿Se tratará de la misma persona? Las dos nuca tienen muchas probabilidades de ser la misma: idénticas ondas, corte y brillo.

Figura 1. *La reproducción prohibida*. René Magritte. 1937.

**La reproducción prohibida** presenta “*el encuentro en el espejo desde la perspectiva de un tercero, en lugar de mostrarla desde la perspectiva de quien se refleja, como es usual.*” (Konersmann, 1996) Muestra aquello que ya vemos, la nuca del joven, no nos devela como en *Velázquez* lo oculto a nuestra visión, plantea un enigma. Si concluimos que el espejo es tal ¿por qué refleja fielmente sólo el libro? *Magritte* gastaba bromas perceptivas al espectador; sus cuadros, convencionales desde la ejecución, son sumamente transgresores de la visión cotidiana del mundo.



Figura 2. *Di Stanza*. Michelangelo Pistoletto. 1989.

¿Quién prohíbe la reproducción de lo esperado? Luego de *Freud*, de *Einstein*, ¿queda alguna certeza perceptiva? Quizás pueda ayudarnos el elemento “correctamente” reflejado: **Las aventuras de Arthur Gordon Pym** de *Poe*. Seguiremos a *Konersmann*, que alude al comienzo del capítulo octavo, donde Pym retrocede ante el espejo con el sentimiento de un espanto indefinible sobre su apariencia. ¿Magritte estará hablando de la construcción de la personalidad? ¿De la imposibilidad de ser uno con nuestro reflejo? ¿Del horror frente al otro? Ese que nos recuerda que somos sustancia sutil, veleidosa, atrapada en un rectángulo de cristal.

La obra **Di Stanza** (1989) es un autorretrato de *Pistoletto*, reflejado en dos planos especulares diagonales que sobresalen de un rectángulo de madera.

La imagen mudable del espejo queda fijada gracias a la fotografía, instante ilusorio detenido en la superficie, aún con el objeto ausente, **espejo congelado** como dice *Eco*. El espejo es parte importante del discurso de *Pistoletto*: “...como reflexión sobre la imposibilidad de una visión acotada e inmutable de la realidad... Con el espejo no se añade, se vacía y...”, como explica el artista, “en el vacío pasan cosas, yo reflejo el vacío para que éste se llene al máximo de imágenes posibles. El espejo deviene en autorretrato, el autorretrato del mundo.” (Jardí, 1998)

Otro juego planteado es el del lenguaje. **Di Stanza** puede traducirse como “en la habitación” pero también significa “distancia”. Ámbito y distancia de lo presentado (o re-presentado en la foto.) Espacio físico ocupado por el autor y espacio virtual, sin profundidad del espejo. No sólo eso: espacio vaciado de decisión de mostrar o no mostrar el entorno; el espejo como recorte de lo real que a su vez es recortado del espacio por la foto, que a su vez se recorta en una revista, que a su vez...

Mientras que el espejo dentro del cuadro es representación de lo representado en el caso de *Velázquez*, representación de lo impresentable en *Magritte*, en *Pistoletto* es la presentación de la presentación. No ya la pincelada para la plasmación de la imagen transitoria sino captar esta mediante un objeto vicarial: la fotografía.

#### A manera de conclusión.

*“El espejo fue y continúa siendo el principal modelo en el desarrollo histórico de las representaciones. En todo momento decisivo de cambio en el modo y las técnicas de representación del espacio, el espejo ha reaparecido siempre explícita o implícitamente.”* (Maldonado, 1994)

En los casos analizados se corrobora su aparición cada vez que entra en desequilibrio el sistema representacional existente: con *van Eyck* el paso del medioevo al Renacimiento, en *Velázquez* la crisis del Renacimiento devenida en Manierismo; en *Magritte*, el cambio generado por *Freud* y *Einstein*; en *Pistoletto*, la crisis de los ideales modernistas. Sin embargo “si el espejo fue en la modernidad la superficie simbólica donde se representaba al ser y el mundo y la imagen especular donde se verificaba la existencia del cuerpo y la confirmación de su identidad, el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino.” (Soláns, 1999) Desde luego hace referencia a las pantallas de los ordenadores y los mundos virtuales, espacios simulados con aura de realidad que no dependen de objetos naturales, primera gran diferencia con la imagen especular subordinada a lo reflejado. Esto haría a la simulación por ordenador un generador de realidades aparentes sin referencia concreta. “Cada civilización tiene su sistema propio de

*representaciones, y la nuestra ha hecho una elección precisa: un sistema que produce imágenes destinadas a ser experimentadas, según algunos, como más reales que lo real mismo.*" (Maldonado, 1994)

Ingresamos al universo de los simulacros. Mientras la copia se funda en la semejanza interna con la Idea, mientras que no "se parece verdaderamente a algo más que en la medida en que se parece a la Idea de la cosa" (Deleuze, 1994) el simulacro es una imagen sin semejanza, no tiene modelo, posee un efecto de semejanza exterior. Es la superioridad de los íconos y el deseo de su triunfo por sobre el simulacro, lo que guía al platonismo. Para Deleuze invertir el platonismo significa "mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias". Más adelante dirá "El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción."

Estamos frente a la posibilidad de que la **simulación virtual** generada por ordenador deje de ser una hija bastarda, no ya del modelo, sino de sus representaciones. La imagen digital, al basarse en modelos matemáticos, ¿no participa del mundo de las Ideas? ¿Los ceros y unos registran *in extenso* un cuerpo pero no en esencia? Este preguntar no es más que el comienzo de un camino de reflexión que aparece mutable y lleno de "ilusiones", a la vez que escuchamos como en un oráculo la frase de Ovidio: "Crédulo: ¿a qué, en vano, intentas asir simulacros fugaces?"

## Referencias

- Alcaide, V. y Checa, F.: 1989, *El Renacimiento*, Istmo, España.
- Foucault, M.: 1985, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Méjico.
- Gállego, J.: 1994, *Velázquez*, Alianza Cien, España.
- Jardí, P.: 1998, Autorretrato del mundo. Michelangelo Pistoletto y Progetto Arte, *Revista Lápis*, 141
- Konersmann, R.: 1996, *La reproducción prohibida*, Siglo XXI, Méjico.
- Maldonado, T.: 1994, *Lo real y lo virtual*, Gedisa, España.
- Soláns, P.: 1999, Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna, *Revista Lápis*, 155, pp. 32-47.
- Stevenson, R.: 1962, *Velázquez*, G. Bell and Sons Ltda., Gran Bretaña.