

LO SINIESTRO DE LA MIRADA

MIRIAM LUCERO¹

RESUMEN

La muestra fotográfica de la artista Nicola Constantino, denominada “Alteridad” nos convida a pensar sobre el *otro*. Por ello, proponemos un análisis de la misma desde la categoría de lo siniestro, articulándolo con la vinculación que esta supone en relación a la mirada del otro. La situación se complejiza ya que se pone en juego el lugar del artista y de su recepción, en consonancia con la insistente figura del doble en la obra. Nuestro interés radica en dilucidar los aportes conceptuales que la artista nos incita a pensar y las posibilidades críticas que implican las obras.

PALABRAS CLAVES

Otro – Doble – Mismo – Muerte - Mirada

INTRODUCCIÓN

“La pieza de carne es la zona común del hombre y de la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese “hecho”, ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión. El pintor es ciertamente carnicero, pero está en esa carnicería como en una iglesia, con la pieza de carne como crucificado” (DELEUZE 2009:32)

La reciente muestra de la artista rosarina Nicola Costantino (1964) denominada “Alteridad” fue expuesta en diversos centros culturales de todo el país durante el año 2013. Su recorrido por las provincias estuvo auspiciado por la selección de su instalación “Rapsodia Inconclusa” para el último Festival de Venecia, constituyéndose en una artista consagrada por la crítica nacional e internacional y conocida por la prensa y el público masivo. Sin

¹ Licenciada y Profesora en Filosofía (UNSJ). Becaria Doctoral de CONICET. Maestranda en Curaduría en Artes Visuales (UNTreF) y Doctoranda en Filosofía (UNSAM). Docente en las carreras de Lic. y Prof. En Filosofía (FFHyA-UNSJ) Áreas de interés: estéticas y políticas contemporáneas.

embargo y más allá de los avatares de la creciente producción de la rosarina, interesa en esta oportunidad indagar al interior de su muestra fotográfica el sentido de la mirada del otro. O más estrictamente el carácter siniestro de la mirada que parece implicar la mirada del otro. Vale decir que esta cuestión, por demás estudiada tanto en el ámbito de la estética como en el campo de las artes visuales, aparece aquí indagándonos y horrorizándonos cuando ese doble ya no nos asegura protección. Por el contrario, nos asecha, nos vigila y pone en cuestión nuestra propia veracidad.

No obstante, nuestra perspectiva sobre este problema está signada por la necesidad de pensar el lugar del artista y de su peculiar actividad en consonancia con su contexto de producción y recepción. En consecuencia, la mirada del otro se diversificaría, plegándose y desplegándose en la propia obra y con ello abriría la interpretación a múltiples sentidos posibles. De manera que en la muestra, los dobles se reproducen, como asimismo sucede con el deseo de destrucción de ese otro inasible. Por ello, nuestro trabajo pretenderá imaginar las claves del sentido del horror que causan los dobles, en tanto son lo representado, el alter ego, lo mismo, lo otro. Más parecería que ellos nos despiertan afección y desprecio mayor, por ser precisamente aquello que asume el lugar de lo cotidiano.

Desde este orden de cuestiones, nuestro trabajo se desarrollará en tres momentos. En primer término se dará cuenta de la experiencia del otro en su producción artístico-conceptual, en relación con la irreductibilidad entre lo decible y lo enunciable de la que hablara Foucault (FOUCAULT 1993). Seguido a ello, se analizará el lugar del artista y de la obra según la perspectiva sugerida por Mukarovsky (MUKAROVSKY 1975). Finalmente, se esbozará un breve estudio respecto de la técnica, la mirada y la muerte en relación con el otro. Ciertamente, estos desarrollos implican diversidad de perspectivas, empero ellas convergerán a modo de cierre en el problema del artista-carnicero versus el otro-pieza-de-carne y la deriva política del arte, tal como ha sido esbozados por Gilles Deleuze (DELEUZE 2009).

1. EN TORNO A NICOLA

La experiencia del otro en la producción artística de la rosarina data de la década del 90' pero se consolidó finalizando la misma. Fue tanto con la producción de vestidos que emulaban ser de piel humana mediante siliconas y abrigos con cuello de pelo natural, como con la producción escultórica de los "chanchobolas". Marcando así una línea de continuidad con el manejo de técnicas que disolvían la barreras entre lo natural y lo artificial, y respectivamente, lo vivo de lo muerto.

Vale decir que el carácter siniestro de su trabajo proviene de un manejo de las técnicas necesarias para la elaboración de los emblemáticos materiales, pero que ha sido a lo largo de su producción acompañada por marcos conceptuales claros. Son paradigmáticos al respecto los nombres conferidos a cada una de las muestras, donde se pone de manifiesto la mirada animal sobre lo humano. Tal es así que los denomina: "Friso de nonatos", "Antropofagia y canibalismo", "*Animal Motion Planet*", "*Savon de Corps*", por nombrar sólo algunos de los más relevantes. Todos ellos aparecen como el revés de la actividad humana sobre el animal. Estas observaciones nos podrían conducir, entonces, a una suerte de cruzada por los derechos de los animales o a una historia invertida del arte y la moda occidental. Sin embargo, en la muestra que nos ocupa consideramos que indaga en la historia del arte y el espacio conferido a la técnica fotográfica y el cine, destacando el aspecto conceptual de la obra. Por ende, no abdicaría de la mirada animal sobre lo humano, puesto que lo animal implica en la historia del pensamiento occidental –junto al aspecto corporal o material de lo humano– lo más denostado. Justamente por ser lo radicalmente otro, lo animal es una figura predilecta para dar cuenta de lo marginado en el pensamiento. Más en esta oportunidad, busca en la historia del arte aquellas obras que contienen aspectos que la convierten en marginales frente al canon, más allá del derrotero que hayan tenido en esta historia. Pero lo hace recreándolas, convirtiéndolas en dobles, repitiendo el proceso de diferencia, vale decir, que se convierten en simulacros. De allí que sea posible comprenderla como una revisión del lugar del artista y de su producción.

Quizás debamos remitirnos a Foucault en esa particular mirada que tuvo de Magritte, para subrayar el aspecto irreductible entre lo decible y lo enunciable (FOUCAULT 1993). Lo cual nos ubica, por cierto, en el problema más abarcador de lo representado y el principio de identidad que supone. Vale decir que frente al entrecruzamiento o la batalla entre la imagen y la palabra, se advierte un problema más profundo aun: la disolución, la ausencia de la cosa representada. Ello nos remite a la cuestión de lo irrepresentable o el carácter arbitrario de la representación. Nuevamente estamos, entonces, en la presencia del simulacro, lo irrepresentable, aquello que lleva en sí mismo el punto de vista diferencial. Si retomamos en la muestra de Nicola estos señalamientos, encontramos una intensión común con Magritte. La artista parece querernos inducir a transformar los cuadros en instrumentos para pensar. Nos convida, desde un trabajo marcado por la excelencia de la técnica fotográfica, a cuestionarnos sobre el tan analizado problema de la historia del arte como historia de la representación e historia del retrato. Más adelante nos dedicaremos a revisar parte de este entramado. Pero por el momento, nos limitaremos a señalar el lugar otorgado al artista, a la obra y al artefacto.

1. CONSTRUCCIÓN/DECONSTRUCCIÓN DE LA OBRA, DEL ARTISTA Y DEL ARTEFACTO.

Podríamos ensayar un posible análisis de la muestra destacando tres grandes ejes que la recorren. En primer término encontramos toda una serie de fotografías críticas en torno a algunos hitos en la historia del arte, donde localizamos obras de Vermeer, Bacon, Velásquez, Berni, Steir, Caravaggio, entre otras. Allí, como recientemente señalábamos, hallamos toda una revisión del arte como historia del retrato. Al mismo tiempo se pone de manifiesto el carácter teatral o representativo de las obras mediante la incorporación de elementos propios del montaje teatral que sirven de indicios de su carácter de simulacro. Luego, cabe enfatizar la breve pero contundente referencia a la fotografía y el cine, donde emula protagonizar películas como “Metrópolis” o posar al estilo de Artaud fotografiado por Man Ray. De manera que las intertextualidades son tan conocidas como los argumentos

a los que apela, sin embargo, conforman una reafirmación del problema del otro a las que todas ellas hacen referencia. Ahora bien, los elementos que nuclean la figura de la alteridad se localizan en un tercer momento, en toda la serie de fabricación del modelo (maniqués), de su vestuario, de su compañía y de su muerte. Bajo la duplicidad de la maternidad, al mismo tiempo del modelo y del niño, el doble acompaña, protege y se hace indistinguible del original. En el apartado siguiente nos detendremos en el problema de la verdad (original-copia) de la obra en relación a la técnica fotográfica.

Es precisamente en esta última serie donde se hace más explícito el sentido constructivo y deconstructivo que le otorga al arte y el lugar privilegiado que se le concede al contexto. Tal como lo plantea Mukarovsky desde la perspectiva semiológica del arte, la obra de arte es un signo autónomo y comunicativo. Es decir, es expresión de una realidad indefinida de los fenómenos sociales, pero con la salvedad de no implicar la realidad existencial de la cosa designada (MUKAROVSKY 1975: 37-38) Exactamente por ello, esta mirada da cuenta del carácter artístico del objeto como sentido dominante del mismo, siempre que el contexto social así lo posibilite. Pues, más allá de la intención del artista su producto es un simple artefacto que en un determinado tiempo histórico tiene una función estética y es concebido como objeto artístico (MUKAROVSKY 1975: 56-57).

Por ello, la artista apela a la construcción de artefactos que hace funcionar arbitrariamente en sus obras como objetos artísticos. Ya sea por la perfección y el detalle con la que están elaborados, maniqués hiperrealistas que expresan el logrado manejo de la técnica y la correcta composición de la forma. Sin embargo, pone en cuestión el mote de “artístico”, pues destaca el carácter de artefacto de los maniqués al construirlos como tales. Al mismo tiempo, denuncia la arbitrariedad del signo artístico al incorporar en las obras objetos que a las claras causan horror. Ya sea por su hiperrealismo en la figura del doble, como por tratarse de piezas de carne, de animales o de escenarios de producción ortopédicos de la obra. Vale decir que aquello que en el interior de una obra parece pertenecer al mundo artístico, supone su previa construcción como artefacto y es en este espacio donde se

construye y deconstruye el otro, ese alter que tanto escozor causa. Pero solo adquiere su singular sentido una vez ingresado en el mundo del arte.

Estamos, entonces en el momento de crítica a la producción del artista y no ya del objeto en sí mismo. El artista es médico, disecciona los cuerpos (entiéndase lienzo en blanco, materia, imagen); es carnicero, porque ya no se trata de cuerpos humanos sino de mera carne; es ortopedista porque les confiere la forma prevista en detrimento de la materialidad del cuerpo.

2. LO SINIESTRO DE LA MIRADA. LA MIRADA DEL OTRO.

Nuestra consideración del artista (medico-carnicero-ortopedista) invita a indagarnos sobre la mirada del otro, ese otro que es objeto de disección, de manipulación, pero que también es aquello que nos causa terror, quien bajo su mirada nos interpela. Razón por la cual, intentaremos desglosar el problema del otro en relación con la mirada y la muerte, en el marco general de la verdad de la obra en la fotografía. Puesto que la obra de la rosarina nos invita a preguntarnos quién es el otro, ya que por momentos, al interior de la obra, se hace indistinguible el original de la copia. Podemos advertir con ello la pregunta acerca de la veracidad de la obra.

Cuestión trabajada en buena medida por Ginzburg (GINZBURG 2013) Su análisis gira en torno al modelo epistemológico que surgió en el ámbito de las ciencias humanas hacia fines del siglo XIX, se trata del paradigma indicial. A través suyo, Ginzburg desarrollará la analogía teórica que vincula a tres ámbitos diferentes de saber mediante los indicios. En efecto, encuentra que tanto en los estudios de Sigmund Freud (a través de los síntomas), en las aventuras de Sherlock Holmes (mediante indicios), y en los ensayos de Morelli sobre pintura (rasgos pictóricos), hay vestigios, huellas, trazos, aunque sean mínimos que refieren a una realidad más profunda de otro modo imposible de comprender. Vale señalar, que el recorrido que se realiza deriva en la importancia que Giovanni Morrelli como Sherlock Holmes tienen sobre Freud en su periodo pre-analítico. En este sentido, ambos resultarían fuertes influencia en el corpus teórico del psicoanálisis. Este método interpretativo aduce la

necesidad de rescatar los datos usualmente menos relevantes y degradados al orden de lo marginal. En ellos, en cuanto elementos menores o detalles que escapan al poder de la conciencia, residiría la verdad del deseo del sujeto (Freud), la identidad del asesino (Holmes), la autenticidad de la obra y la identidad del autor (Morrelli).

Claro que puede explicarse -y este es el desarrollo que emprenderá en adelante- por la aparición hacia fines del siglo XIX y en el interior de las ciencias humanas, un paradigma que tenía como base la sintomatología. Nos referimos al paradigma cualitativo. En continuidad con él, nos interesa señalar en lo que concierne al arte, el intento de Giuliano Mancini. Ciertamente, al igual que Morelli escribe una obra en la que esboza un método para la distinción de los originales de las copias artísticas. Cuyo supuesto reside en lo irrepetible del original, sólo comprendido a los ojos del conocedor. Esta autenticidad de la obra suponía la presencia ineludible de las impresiones individuales, pero dependientes de la decisión de la nueva figura social: el conocedor. Su función implicaba la correcta lectura de los caracteres que, como Galileo frente al libro de la naturaleza, debía decidir el alcance general/individual que se le otorgaría.

Más allá del rumbo que tomará este paradigma, nos indica que el problema de la autenticidad en la obra es un tópico que ha perdurado en el ámbito de la legitimación de lo artístico. En este sentido, el guiño que nos propone la artista radica en preguntarnos por la autenticidad de las obras y del original frente al doble. Este se nos hace indistinguible, pero por momentos nos da indicios que generan el carácter siniestro de esa copia que nos mira, que está esperando el momento propicio para suplantarnos. Un artificio que es nuestro producto, y al haber tomado vida debemos destruirlo, puesto que se nos escapa y nos interpela en nuestra autenticidad.

La propia técnica fotográfica de la que hace uso nos da pautas para retomar el tópico aludido. Ya durante la década del 30' Walter Benjamin concebía la fotografía y su derivado, el cine, como técnicas revolucionarias capaces de politizar el arte. Productos de la sociedad industrial, estos nuevos modos de concebir el arte y de producirlo, suponen una particularidad. Ellos carecen de la autenticidad de la obra (el aquí y el ahora del original), lo

cual implica la pérdida del aura debido a la atrofia de la experiencia propia de la sociedad capitalista. Si el aura es la “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar), quiere decir que en la época de la reproductibilidad técnica las obras de arte ya no mantienen una función cultural (vinculada con mitos y ritos) sino un puro valor exhibitivo. Resulta interesante contraponerlo con la mirada de Ginzburg, ya que mientras éste aboga por una verdad en la obra expresada en los detalles, Benjamin deconstruye la verdad al poner de manifiesto la importancia de la recepción de la obra a tal punto que es capaz de producir la verdad, en el doble sentido de lo auténtico y de lo “real”.

Quizás sea el método paranoico-crítico esbozado por Dalí quien nos brinde algunas claves para comprender el terror que nos causa, ya no el artefacto devenido en objeto estético, sino la mirada de ese doble que nos persigue. Del mismo modo como Dalí se siente obsesionado por el “Angelus” de Millet, dada su composición, su situación, las analogías que posibilita, los fenómenos delirantes que genera; la obra de Constantino expresa, bajo la perfección técnica y la aparente cotidianeidad de las imágenes, que algo de otro orden ocurre. El “Angelus”, que se le presentaba a Dalí como trastornador por la riqueza de pensamientos inconscientes que producía (DALÍ 1989:40), podría trasladarse críticamente a las obras de la rosarina. Podríamos detenernos en los aspectos psicoanalíticos de los dobles como imágenes en el espejo o en la pantalla de la televisión, en los reflejos y en la actitud expectante y espectral que ambos mantienen. Tal vez podemos retomar esta perspectiva en analogía entre la situación de los personajes del “Angelus” que labran de la tierra y la costura del vestuario del doble. La similitud entre la costura y el labrar la tierra es consabida como característico fenómeno inconsciente de penetración sexual. Al mismo tiempo violento y placentero, su efecto queda relegado frente a la fascinación del proceso. Situación que podríamos trasladarla a la figura del artista como médico, carnicero, ortopedista, que nos remite a esa originaria bestialidad. Fenómeno que al mismo tiempo está estrechamente ligado al terror de la muerte. Pues la vinculación que establece Dalí entre el acto sexual inminente en la pareja del “Angelus” supone la actitud expectante y espectral de la posterior aniquilación del hijo por la madre. Este es el mito trágico

contenido en la obra (DALÍ 1984:84), que nos trasporta al terror que expresan los dobles en Nicola. El miedo a ser devorado, aniquilado, capturado por ese otro, que es un igual a mí, un alter, aquel que me brinda una mirada protectora, pero que me acecha. Ese igual a mí que me mira, expresa la mirada de la muerte.

Fue Roland Barthes quien, en lugar de escribir un tratado sobre la fotografía, encontró los intersticios que hacen de ella un estudio sobre la muerte, en tanto experiencia del yo neutro, desdoblado y múltiple. Su estudio tuvo la intención de hallar la esencia de la fotografía, específicamente encontrar aquello que produce un efecto determinado en el observador y que la hace fascinante. Sin embargo, la fotografía implica la interrupción del tiempo, construyendo un *doble* del ser real que pone en evidencia lo que ya-ha-sido (BARTHES 1990:21) Por ello, la fotografía es expresión de la muerte. Lo cual nos conduce a revisar la resistencia que el otro ejerce bajo la técnica fotográfica, su presencia ineludible, su obstinación por permanecer, su carácter de espectro. Justamente debe indagar la propia técnica fotográfica, pues en su interior es donde se elabora el sentido espectral del otro, que inevitablemente nos alude a la muerte.

Para ello, investiga sobre las características de la técnica fotográfica. Sin bien la fotografía le resulta inclasificable en relación a otras técnicas artísticas, concibe que ella implica una novedad: supone una particularidad absoluta, indiscernible filosóficamente, una contingencia singular (BARTHES 1990:29), denominada por el autor como *punctum*, vale decir, el detalle, aquello que me punza y me advierte de la singularidad de la imagen (BARTHES 1990:78-79). Implica además un sentido tautológico de lo que vemos, lleva siempre su referente consigo. Por lo cual en las fotográficas de Nicola podemos encontrar tanto Nicola mirada por su doble como Nicola mirada por Nicola. Pero además, Barthes improvisa una clasificación posible de las prácticas de las que es objeto la fotografía. El hacer, expresado bajo la denominación del *Operator* o fotógrafo, el experimentar que lo realiza el *Spectator* o espectador, y aquel que mira, el *Spectrum* o blanco, referente, aquello fotografiado. El es una especie de simulacro, espectáculo, producto de la técnica fotográfica que inmoviliza la multiplicidad y dispersión del cuerpo (BARTHES 1990:39). En este

sentido, es la técnica fotográfica misma, en su especificidad de corte inmóvil sobre lo moviente que produce la disociación del yo. Quiere decir, entonces, que en la propia técnica fotográfica utilizada por la artista ya encontramos el doble, que al mismo tiempo se multiplica en un doble producido como artefacto, y reproducido en los espejos y en las representaciones de las representaciones pictóricas. Volvemos de esta manera al problema del otro en tanto simulacro, espectro, objeto de una representación, doble. Ahora bien, el sentido horroroso de esta muestra no proviene ya de los materiales utilizados, ni del realismo extremo de los maniqués, ni de la impostura que causan los dobles, sino del efecto que tienen al producirse como blancos de la fotografía. Estos sujetos fotografiados nos miran indicándonos la muerte inminente, en una insicernibilidad con los objetos y con los animales. Sus cuerpos, que despojado de todas las convenciones son semejantes al mío, en su vaciamiento y su común destino, me mira indicándome la ruina ineludible.

De alguna manera, la fotografía de los dobles de Nicola mantiene una presencia insistente, un asedio, a la par que presagia la pérdida de lo que nos mira. En palabras de Didi-Huberman: “Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser-* cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder” (DIDI-HUBERMAN 2010: 17)

A MODO DE CONCLUSIÓN: HOMBRES, DOBLES Y BESTIAS

“No es un arreglo del hombre y la bestia, no es una semejanza, es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Es la realidad del devenir. ¿Qué revolucionario en arte, política, religión o no importa qué, no ha sentido ese momento extremo en que no era más que una bestia, y se convertía en responsable, no de los becerros que mueren sino *ante* los becerros que mueren? (DELEUZE 2009: 33)

Parafraseando a Primo Levi, Gilles Deleuze nos brinda una posible síntesis del entramado conceptual propuesto. Puesto que para la elucidación del carácter siniestro de la mirada del

otro que nos propone Nicola Constantino, consideramos pertinente retomar las palabras deleuzianas a propósito de la obra pictórica de Francis Bacon. Este artista, aludido por la pintora, gusta de pintar hombres sin rostro, es pintor de cabezas, de seres que han desistido de las coordenadas semióticas que organizan el sentido de lo humano. Le interesan los cuerpos en tanto piezas de carne, es decir, aquellos que están en tensión pictórica entre la carne y la osamenta. Quizás se deba al uso de diferentes recursos pictóricos que sus obras no tienen el estricto sentido siniestro que sí es susceptible de advertirse en la obra de la rosarina. Sin embargo, el punto de contacto es evidente. Ambos intentan destruir el predominio de las formas y el sistema representativo que las hace posible. Asimismo, es una denuncia política frente al sufrimiento de los hombres, esos otros que bajo la figura paradigmática del animal nos convocan una y otra vez a pensar nuestro común destino mortal. Si el arte tiene algún sentido, y la artista alguna función posible, parece indicarla en torno a dejarnos mirar por el otro, por esa pieza de carne que nos interroga.

BIBLIOGRAFÍA:

<http://cursobasicodefotografia.wordpress.com/2013/07/23/alteridad-de-nicola-constantino/> (consultada el día 02/04/2014)

MUKAROVSKY, Ian *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1993.

DELEUZE, Gilles *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2009

BARTHES, Roland *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona, 1990.

BENJAMIN, Walter *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Bs. .As. 1972

DIDI-HUBERMAN, Georges *Lo que vemos lo que nos mira.*, Manatíal, Bs. As. 2010.

DALÍ, Salvador *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Tusquets, Barcelona, 2989.

GINZBURG, Carlo *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia.*, Prometeo Libros., Bs. As. 2013.