



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

La representación a través de *mi* mirada.
El reflejo conseguido desde el espejo.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA
MELISSA ANDREA VALENZUELA GÓMEZ

DIRECTOR DE TESIS
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES

MÉXICO D.F., JUNIO 2012

UN/M
POSGRADO
Artes y Diseño 



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

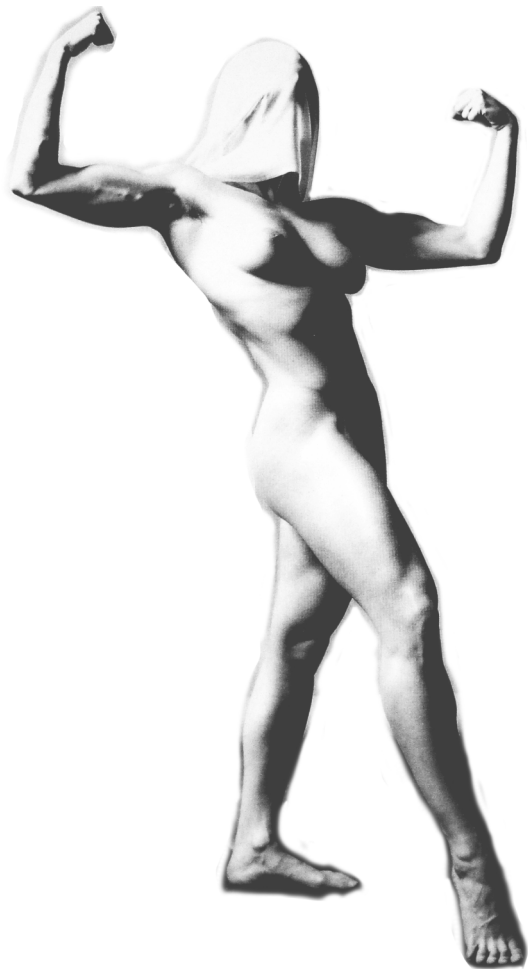
La representación a través de *mi* mirada.

El reflejo conseguido desde el espejo.

Diseño
Melissa Valenzuela

Gracias a la UNAM por el apoyo y la exigencia.

A mi familia en Colombia y en México,
a todos los que en este camino han sido mis maestros
un sincero agradecimiento.



INTRODUCCIÓN	9
Parte 1	
La persona dentro del espejo. <i>Yo el otro.</i>	15
1.1 Ser mirado. El reflejo en el espejo.	23
1.2 La máscara. La permanencia de la apariencia.	30
1.3 Los <i>otros.</i>	37
Parte 2	
Lo que nos mira en lo que vemos. <i>El artista – los otros.</i>	43
2.1 Cómo han sido mirados y representados los <i>otros.</i>	45
2.2 Persona e imagen.	53
2.3 La máscara en el espejo.	59
Parte 3	
La construcción visual como mecanismo de autorepresentación.	67
3.1 Quién soy delante y detrás de la cámara. Serie <i>Los ojos detrás de los ojos.</i>	70
RESOLUCIÓN Y CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79
Listado de imágenes	82



INTRODUCCIÓN

“Yo soy invisible, comprenda usted bien, simplemente porque la gente se niega a verme. (...) A menudo le sucede a uno que duda realmente de su existencia. (...) Es devorado por la necesidad de convencerse de que existe, realmente, en el mundo real (...), lanza sartas de injurias, y jura que los llevará a que lo reconozcan.”

Ralph Ellison

Esta investigación se inicia como una búsqueda personal cuando me enfrento a un contexto en el que debo aprender a desarrollarme descubriéndome de nuevo en los *otros*. Partiendo de que el *otro* es quien me permite definirme por ser mi reflejo (sin el *otro* yo no existo) emprendí una exploración personal a partir de lo encontrado en mi reflejo.

La fotografía, medio por el cual me expreso, ha cumplido una importante labor en la constitución de mi *yo* a partir de lo que veo en otros. Así, es mi experiencia como fotógrafa el punto desde el que parto para concebir esta investigación. En los siguientes capítulos intentaré responder de qué manera, al construir la obra de arte, utilizando como medio y fin la fotografía, se establece una relación entre el artista, el sujeto de representación y el espectador por medio de la mirada.

Esta investigación se dividirá en una indagación conceptual y otra plástica. En la primera desarrollaré las ideas que me permitirán esbozar la relación intrínseca entre el *yo* y el *otro*, la mirada como proceso que crea el vínculo entre estos dos sujetos, el espejo como afirmación de esta correspondencia y la máscara como posibilidad de múltiples construcciones del sujeto. En la segunda, la fotografía será el medio que me posibilitará establecer el vínculo entre los tres sujetos que participan en el proceso de la representación -el fotógrafo, el sujeto de representación y el espectador- en el momento de dotar de sentido a una imagen. En ese apartado intentaré establecer el papel del artista a partir de algunos ejemplos en el arte contemporáneo.

Quiero dejar claro que pretendo hacer una búsqueda de las relaciones que se establecen en el proceso de creación de la obra de arte. Lo haré desde una posición creadora y subjetiva, pues pretendo concentrar y entender el trabajo artístico en esta investigación.

La incomprensión de todo lo que sucede a mi alrededor, característica de mi situación como extranjera, es lo que me permite salirme de mí para entender que lo que me define como sujeto son los *otros*.

En el juego de miradas de la otredad estoy a la espera de que los demás acaben de definirme. *Yo* veo al *otro*, me veo reflejada en él, y a su vez el *otro* me mira y ve su reflejo en mí. Desde los *otros* intento explicarme y comprenderme, los despojo de algunas cosas al mismo tiempo que desecho de mí otras. En esta pesquisa me cuestiono, me pregunto, me observo, me fotografío, pero no veo más que mi reconstrucción imaginaria.

El intercambio constante entre sujetos no se cierra mientras el *yo* sea objeto de la mirada. La cámara es arma de representación, el objeto desde el que miro y aprehendo a ese *otro* que observo para comprenderme desde el reflejo. Detrás de la lente me sumerjo en mundos extraños, me siento agresiva y por eso me someto también a su agresión. Fotografío y al mismo tiempo me dejo fotografiar. Me expongo a un examen profundo, íntimo, personal.

Al ver mi reflejo reconozco una imagen de mí. Nunca me he visto más que en reflejos: en espejos, en ventanas, en aparadores, en fotografías, en los demás. Pero, ¿cómo saber quién soy si al intentar verme no veo más que un halo de mi presencia?

El cuerpo, es el mediador necesario en todas las relaciones con el mundo, es un interlocutor activo y exigente de la propia existencia. El individuo es lo que es gracias al cuerpo que lo sustenta, así ser y existir, en suma, es tener cuerpo. El cuerpo físico que me construye y el cuerpo social que me sustenta son la base de mi existencia y relación con aquel que está fuera de mí.

Me instalo entonces detrás de la cámara para realizar la indagación plástica y conceptual que llevaré a cabo en el presente texto, y desde allí formulo las ideas que me permitirán encontrar la respuesta teórica que dará sustento a este trabajo.

Las imágenes son dotadas de significados específicos a partir de lecturas determinadas previamente. Cómo se representa a la mujer, cómo a la naturaleza, o a la religión. Así, la representación de lo *otro* puede ser entendida como una apropiación de las ideas dominantes. El conocimiento occidental se consolidó como la verdad a cerca de lo que se creía que era el mundo, de tal suerte que sus representaciones imaginarias calaron hasta nuestros días.

Es desde cierta autoridad social que los discursos cobran sentido; es decir, hay quienes deciden qué es lo que debe tener lugar en la memoria o qué le da valor a ciertos temas en diversas coyunturas. En pocas palabras, hay quienes determinan cuál es el momento de otorgarle la voz al *otro*.

No hablo en términos meramente políticos ni mucho menos, me refiero a la autoridad que actúa en el diálogo en donde quien ejerce mayor poder es quien determina el momento en el que el *otro* debe hablar. Sería el caso por ejemplo de la fotografía, en donde quien tiene la cámara es quien decide la representación del que se para frente a su lente y la distribución y/o divulgación de la imagen.

Pero, ¿realmente es esto cierto? Lo que quiero decir es que la representación es una construcción de tres vías en la que incide tanto quien tiene la cámara como quien se para frente a ella y como quien, finalizando el proceso, ve la imagen en un espacio-tiempo diferente. Es decir, en este proceso todos los sujetos implicados tienen voz y cada quién ve lo que le dice, le refiere, le recuerda o le afecta de la imagen frente a él.

El *yo* sólo percibe en el *otro* y en la imagen que éste representa aquello en lo que él mismo se puede ver. Todas las formas que adquieren sentido para él a partir de su propia historia son las que le permiten hacer una representación -o adquirir un conocimiento- del *otro*. A su vez, la lectura que el *yo* hace del mundo sólo se constituye por las imágenes en las que él se reconoce. A esto le llamaré imagen *pregnante*, un concepto que desarrollaré a lo largo de la investigación y que será hilo conductor de esta tesis.

La mirada -del fotógrafo-, condicionada por diversos factores sociales, personales y de otras índoles, se apropia de la realidad dotándola de una interpretación que es aparentemente personal, pero que simplemente es el reflejo de lo que el fotógrafo ha aprehendido en su

experiencia. La realidad es condensada en un encuadre pensado por su ojo-imaginario¹. El proceso fotográfico se constituye por el encuentro de las miradas entre el fotógrafo y el sujeto representado, que a su vez, significarán algo para cada espectador que observe la imagen resultante (Ver gráfico N.1).

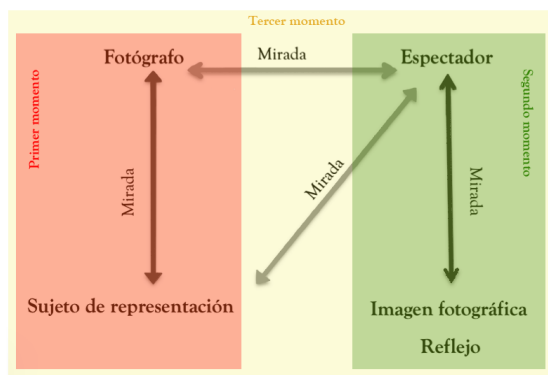


Gráfico N.1

El fotógrafo *ve* a quien quiere representar, el sujeto representado se refleja en la cámara, y de esa manera se crea la imagen fotográfica. El fotógrafo es visto por el sujeto representado y a su vez se refleja en sus ojos. Doble reflejo. Luego, el espectador es testigo de las miradas. Ve la mirada entre fotógrafo y retratado. La imagen significa para él, cobra sentido, el retratado y el fotógrafo son mirados por el espectador para quien ellos significan.

Así, este diálogo de miradas que se establece sugiere la conciencia de la presencia del artista en el proceso fotográfico. La imagen fotográfica *per sé*, evoca el momento real en el que sucedió el acontecimiento que dio pie a la fotografía. El reflejo del sujeto que representa en los ojos del representado evoca la relación, nos recuerda que cuando ellos se miran existe la mirada, el uno significa para el otro: el *otro*, como pantalla, el *otro* que me recuerda quien soy.

Mi investigación es tanto proceso como indagación que se deriva del arte de producción femenina, entendido como un modo de producción que se refiere al *otro*, que habla de aquella que ha sido representada siempre por y para el ojo masculino, pero que ahora habla de sí misma a partir de sí misma.

¹ Me refiero a este término como el imaginario que se forma el yo a cerca del mundo real.

Con la aparición del feminismo el relato de lo femenino deja de estar en función de lo masculino. Ahora, (lo femenino) cobra sentido por sí mismo, hace a un lado el referente que ha servido siempre de medida y guía para la representación de la mujer y la transforma de sujeto de representación a sujeto que se representa a sí mismo.

Para Martha Rosler el feminismo aparece y se consolida como “símbolo para todos los indicadores de diferencia”², así se abre el camino para que los otros *otros* comiencen a decir lo que quieren decir de ellos mismos. Aparecen otras voces, en diferentes ámbitos, que van a cambiar lo que se ha dicho de ellos durante siglos.

Se utilizan diversos medios para este propósito, y la fotografía entra a ser uno de ellos pues al constituirse por un juego de miradas en el que se devela, vela o revela aquello que el fotógrafo decide de quien se para frente a su lente, funciona como espejo de quien toma la foto, y de quien la interpreta por ser la realización de aquello que te habla de ti en lo que ves. Es así como el autorretrato funciona en la inversión de la relación entre quien representa y quien es representado; es la fotografía de mí como mi propio espejo, es la imagen de mi misma como un *otro*.

Por esto, la exploración que registro en este texto consiste en el análisis de la posición desde donde *yo* me veo, y desde donde veo al *otro* -mi reflejo- como parte de mi realidad. ¿En que lugar me encuentro situada para hablar?, ¿es posible hablar desde mí misma, a partir del *otro* o para el *otro*? ¿quién soy *yo* más que numerosos reflejos? ¿me es posible construirme como mi propio reflejo?

A partir de esto, las preguntas que surgen son ¿cómo con el fin de entenderse a sí mismo, el *yo* gira su mirada hacia el *otro*, se identifica, y es capaz de crear su propia representación? A su vez, ¿el espectador al ver la imagen fotográfica mira al sujeto representado, al fotógrafo y a sí mismo? ¿Es un retorno de la mirada que sale de un sujeto y termina en otro que complementa el círculo?

² Hal, Foster, *La Posmodernida*, México, Kairos, 1988, p. 101.

La cámara fotográfica cumple el papel de espejo que mira. A través de la lente veo lo que me habla del sujeto delante de mí, la cámara captura un trozo de realidad que responde a lo que mi espejo me muestra. Si el *otro* es mi reflejo, mi propio reflejo es también un *otro*. No soy yo, soy la que veo en el reflejo proyectado en el espejo.

La imagen fotográfica, será el soporte físico que me permitirá abordar las ideas relacionadas anteriormente. Desde el arte intentaré hacer un acercamiento de la afección-infección del *otro* en el artista y en la producción artística como tal. Finalmente, haré un análisis de mi obra a partir de los conceptos trabajados.

Los conceptos que iré desarrollando en cada apartado se irán conectando a medida que avanza la investigación, para finalmente hacer la construcción conceptual que da base a mi obra plástica. Los autores en los que me basaré para la aplicación de los conceptos serán relacionados en el momento en el que enuncie el concepto. Ya para el empleo en el cuerpo de la investigación, serán nombrados cada vez que sea necesario.

Así, esta indagación es resultado de la búsqueda personal que he ido realizando en el proceso en el que me encuentro. La argumentación que presento consiste en un intento de conceptualizar la obra plástica que he desarrollado, así que será la interpretación de conceptos que me sirvieron de vehículo para la construcción de la obra y que ahora funcionan para encauzar la investigación de manera teórica.

Parte 1
La persona dentro del espejo
Yo, el otro



YO... la persona dentro del espejo
estaba escondida, vino al frente sólo
cuando tú lo hiciste, estaba muy dentro de ti, también
tú mismo, plegándose, duplicándose,
prolongando la imagen que fuiste, una realidad
pasiva para provocar una simple prueba,
aún borrosa, evitada, oculta.

Robert Creeley

Para comenzar, lo primero será plantear los conceptos del *yo* y el *otro* de la forma en que han sido abordados por la filosofía occidental del siglo XX. La *aparición* de ese prójimo -otro, sujeto de representación- se da, en términos de concepto y aplicación del mismo, desde el momento en que los sujetos que participan de lado y lado en los procesos empiezan a ser pensados y tenidos en cuenta.

Cuando hablo de procesos me refiero, específicamente, a la construcción de sentido en dos tiempos: el de emisión y recepción de un mensaje (para Barthes, el de escritura -o composición- y el de lectura) en donde la obra es percibida y entendida de manera diferente por cada uno de los sujetos que participan en el curso de la interpretación. Barthes³ señala que en la modernidad la figura del autor empieza a diluirse, dando lugar a la figura de receptor o lector. Es

³ Roland Barthes, *La muerte del autor* [en línea], Ignoria, 23 de noviembre de 2009 por Isaías Garde [fecha de consulta: diciembre 7 de 2009], disponible en <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2009/11/roland-barthes-la-muerte-del-autor.html>

decir, aparece *otro* que es aquel que renueva el sentido, que reconstruye la obra al hacerla vivir de nuevo, cada vez.

El concepto del *otro* cobra fuerza por permitir múltiples posibilidades de lectura y maneras de relacionarse entre sujetos. Los cuestionamientos hacen referencia a la posición desde la que se mira, a la interacción y transformación que se da en la relación con los demás. La importancia de la aparición del *otro* radica en la construcción de discursos de ida y vuelta que posibilitan la distinción de varias voces, el diálogo es lo que sustenta la manifestación de ideas de ambos lados, ya no hay espacio para los monólogos.

La otredad o alteridad se define como la condición de ser *otro*. Al establecer contacto con el *otro*, el *yo* elabora una manera de ser en la que lo más importante será lo que se experimenta con aquel⁴. Se construye un diálogo en el que la diferencia de las voces es la norma, se cuestionan las propias certezas, cada quien se pone en el lugar de su prójimo y reevalúa lo que se considera como verdadero.

El reconocimiento de la otredad puede ser entendido como la posibilidad de ser *otro* entre *otros*; como la “reciprocidad en lugar de(l) conflicto. (...) la propia experiencia corporal de ser al mismo tiempo observador y observado, tocador y tocado”⁵.

No basta con decir que cada quién es diferente y tiene los mismos derechos que el *otro*, ahora, es necesario ver cómo este *otro* sujeto influye en la existencia de los demás y en lo particular, de uno mismo. Así, ser significa ser para *otro* y a través de *otro* para sí mismo.

“Aprendemos a vernos a través de la mirada de los *otros* –afirma Todorov– no por altruismo, sino porque eso nos beneficia. Los que asumen el punto de vista del *otro* en su perspectiva existencial aprenden más cosas sobre sí mismos que sobre los *otros*”⁶. El individuo se encuentra en una búsqueda constante por saber quién es y a qué grupo pertenece, la identidad es una búsqueda legítima y el *otro* es espejo que revela quién soy, tanto por semejanza como por contraste.

La relación que tiene el ser humano con el mundo es de experimentación, así, cada

4 Michel, Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 11.

5 Martin Jay, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 237

6 Tzvetan Todorov, *El miedo a los bárbaros*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 264.

elemento externo va siendo tomado para hacer parte de la construcción del *yo*. Entonces, la identidad del sujeto se deriva de la experimentación que realiza con el mundo, es decir, del espacio-tiempo en el que se ubica y de lo que aprehende de las experiencias y de los demás a su alrededor. En suma, el *yo* se constituye como reflejo de su experiencia con el mundo.

Michel Maffesoli propone una lógica de la identificación para la posmodernidad que se opone a lo que era entendido en la modernidad como identidad. Así, para este autor, la *lógica de la identidad*⁷ se basaba en la existencia de individuos autónomos que eran dueños de sus acciones y por la tanto “diferentes”; contrario a esto, la *lógica de la identificación*⁸ posibilita la variedad. Las personas existen con diversas máscaras, contribuciones de una serie de *tótems* representativos con los que se identifican. Así, las figuras “de culto” –cualquier objeto puede merecer ser objeto de culto- están circundadas de un aura que les dota cierto carácter mágico, místico, extraordinario, que se constituye como una fuente de identificación.

Las sociedades pluriculturales en las que nos encontramos ofrecen un sin número de posibilidades para la construcción de sujetos. Ya no vivimos una cultura homogénea en la que las ideologías y doctrinas a ultranza obligan a determinar el lugar en el mundo de cada individuo y su colectividad. Ahora, coexistimos en sociedades en las que el enriquecimiento y apropiación incesante de valores y costumbres es la constante, todo esto derivado del intercambio continuo a partir de diversas fuentes.

Así, el individuo se construye, de manera inconciente, por apropiación o rechazo de aquello que ve en los demás a su alrededor. Los elementos visibles que caracterizan las personalidades son calibrados a partir de lo que se quiere decir de sí mismo. La ropa, los accesorios, el idioma, la religión y los comportamientos derivados de todo esto, condicionan el rechazo o la aceptación de lo que el individuo proyecta: los objetos hablan a los demás. Cada quien construye identidades, y éstas no son concedidas más que para un *otro* que legitima desde su posición aquello que el *yo* quiere decir.

La aprobación de la mirada del *otro* es a lo que el *yo* aspira cuando erige su identidad que, a su vez, se determina por la interacción entre ambos. Así que, como afirma Todorov, “no hay

7 Maffesoli, *Op. cit.* p. 16.

8 *Idem.*

existencia humana sin la mirada que nos dirigimos los unos a los otros”⁹.

Las señas de identidad femenina, por hablar de algún caso, se construyen desde la temprana infancia y se potencian por el círculo de personas que se encuentra alrededor de la niña. Es decir, lo que es ser mujer es aprehendido por las relaciones que se llevan a cabo entre los sujetos cercanos. Así, la niña(o) aprende cuáles son las condiciones de la feminidad desde las dinámicas sociales que experimenta. Entonces, desde nuestro contexto, usar cierto tipo de ropa, colores, tener ciertas prácticas como la depilación y el maquillaje, por ejemplo, son aprehendidos y entendidos como parte del ser mujer. Así, la niña es troquelada y diseñada en su *yo* a partir de su relación con el entorno.

Pero ¿qué sucede cuando quien observa y adopta las condiciones de la feminidad es el niño o cuando la niña decide acoger las maneras masculinas que observa a su alrededor? Lo que ocurre es que se construyen identidades fuera de la norma que transgreden la normalidad, valga la redundancia. Este es un ejemplo, pero funciona para diferentes casos en los que el fin no siempre es transgredir, también mimetizarse, desaparecer. Para Merleau-Ponty la mirada del *otro* es objetivadora puesto que siempre está en la búsqueda de lo que se quiere comunicar, así que "el rechazo a comunicarse (...) no deja de ser una forma de comunicación"¹⁰ en esta relación.

Las proyecciones del *yo* son hechas, conciente o inconcientemente, con el fin de crear una idea de quién *soy* para los *otros*, y a su vez son construidas desde la experiencia que tiene el *yo* con el *otro*. La relación que del *yo* con el *otro* es inherente a su naturaleza. El mundo, para el ser humano, es doble, pues el vínculo entre el *yo-tú* no es aislado.

Para Martin Buber, no existe el *yo* en sí mismo, más que con su complemento. El *tú* y el *ello*. Cuando el ser humano dice *yo* se refiere a las dos figuras que lo complementan, éstas están presentes en la palabra. “Ser *Yo* y decir *Yo* es lo mismo. (...) Quien dice una palabra básica entra en esa palabra y se instala en ella.”¹¹ Ahora, quien dice *tú* se sitúa en una relación, la relación con ese *otro* que es complemento y que le brinda una experiencia.

A lo que se refiere Buber es a que el ser humano está en constante construcción a partir

9 Tzvetan Todorov, *La vida en común*, Madrid, Taurus, 1995, p. 128.

10 Jay, *op. cit.* P. 238.

11 Martin Buber, *Yo y tu*, Madrid, Caparrós Editores, 1993, p. 10.

de su experiencia del mundo y, principalmente, de su relación con el *otro*. El *yo* explora las cosas y las experimenta para extraer de ellas algún saber que cuaje dentro de su construcción como sujeto. La experiencia se da en él, pero no entre él y el mundo, así que es sólo mediante la experimentación que el *yo* logra constituirse, definirse, delimitarse. El *otro* como espejo en el que el *yo* se refleja y así se constituye.

Entonces, si el *otro* es quien me brinda experiencia y conocimiento de mi mismo, debo precisar quién es el *otro*, de quién hablo cuándo me refiero al *otro*. El *otro* es aquel que no soy *yo*, es quien se encuentra fuera de mí, con quien me relaciono y de quien tomo algunas cosas para definirme y para establecer mis límites. El *otro* empieza donde *yo* acabo.

Fue Rousseau el primero en formular la concepción del hombre como un ser que necesita de los *otros*¹², las personas necesitan ser miradas, ser consideradas, siempre tienen la necesidad de atraer la mirada de los *otros*. El órgano específicamente humano son los ojos: “todos comenzaron a mirar a los otros y a querer ser mirados”¹³. El *otro* no ocupa una posición comparable a la mía, sino continua, complementaria, es necesario para que *yo* me acabe. Existe una necesidad imperiosa de los otros, no por vanidad, sino porque el *yo*, está incompleto de manera original, así que le debe al otro su propia existencia¹⁴. Somos individuos que estamos a la espera de que los *otros* nos acaben, es decir, nos relacionamos enteramente con el *otro*, y nuestro ser está delimitado por la existencia de éste. Sin el *otro* el *yo* no existe, pues es el reflejo, la extensión que le permite ver quién y cómo es.

El ser sociable –es decir, el individuo-, sólo sabe vivir de la opinión de los *otros*, sólo de su juicio entiende su propia existencia. Así, para Todorov¹⁵, el *yo* se busca en el *otro*, y el *otro* actúa según las demandas del receptor; se construye una definición por oposición o por acuerdo. El sentido del sujeto se haya en la necesidad de la mirada del *otro*.

A través de algo exterior al *yo* éste puede adquirir un conocimiento de sí mismo. Ese algo externo es un *otro*, que puede ser sujeto de representación, prójimo, o bien un objeto; su exterioridad permite que el *yo* pueda reconocerse en su reflejo y a partir de él. Esta relación

12 Todorov, 1995, *op. cit.*, p. 31.

13 *Ibid.*, p. 32.

14 *Idem.*

15 Todorov, 1995, *op. cit.*, p. 34.

implica la reciprocidad en la experiencia corporal entre el *yo* y el *otro*. Permitirse estar en los dos lugares del diálogo -visual, corporal, auditivo-, eso es la otredad.

La empatía se refiere a la identificación -mental y afectiva- de un sujeto con el estado del *otro*. Se trata de la proyección e identificación del *yo* en el *otro*, de un entrar en su piel sin salir de la propia. Abandonar el lugar individual, entrar al mundo del *otro* y retornar al propio siendo ya diferente. El *otro* no es estático, esconde posibilidades que él mismo ignora, así en el viaje de ida y vuelta del *yo* por el *otro*, en la exigencia de su participación en las experiencias creadoras, se retornará a un lugar distinto del que salió. El *otro* le permite al *yo* volver a sí siendo el mismo pero diferente.

Desde su inicio, el ser humano se relaciona con *otros*, el primer *otro* con el que tiene un vínculo y desde quién aprende que es un ser individual es la madre. El niño busca a su madre para que ésta lo alimente y lo mime, intenta captar su mirada porque “esta mirada en sí misma le aporta un complemento indispensable: lo confirma en su existencia”.¹⁶

Para Buber, en el niño la tendencia relacional es lo primero¹⁷. Éste intenta acercarse físicamente a su interlocutor, después establece una relación con él. Para este autor, ésta es una primera forma no verbal de decir *tú*, es un resultado de vivencias, es lo que le permite convertirse en *yo*, es decir, sentirse independiente.

El niño, nace con la necesidad de los *otros* y con la tendencia a establecer contacto con ellos. Desde un inicio, el niño entiende que necesita del *otro* pues, en el caso de la madre, es ella quien le dará alimento, abrigo y protección. Al reconocer “al *otro* como interlocutor en el diálogo, el niño se constituye a él mismo en sujeto y descubre la intencionalidad”¹⁸.

El vínculo que se establece entre los sujetos *yo-tú* es una relación de reciprocidad en la que ambos se devuelven la mirada, ambos dicen algo al *otro*, ambos miran y aprehenden de su *otro*. El sujeto-objeto tiene que ver conmigo como yo con él aunque de manera distinta: el *otro* existe de manera corporal, no es una impresión ni una representación, existe al igual que el *yo*. Todorov menciona que “en la base de todo diálogo hay un contrato de reciprocidad: la palabra que le

16 Todorov, 1995, *op. cit.*, p. 47.

17 Buber, *op. cit.*, p. 31.

18 Todorov, 1995, *op. cit.*, p. 100.

dirijo al *otro* testimonia mi presencia y establece la suya, reconoce la discontinuidad y al mismo tiempo la semejanza de nuestros discursos. Para escuchar lo que él me dice, debo callarme, como él lo hará a su vez, cuando sea su turno.”¹⁹ Así, la relación de reciprocidad se refiere a esa condición de dar y recibir que determina a la otredad. El *yo* deja algo en el *otro* y los *otros* dejan algo en el *yo*. Los *otros* están dentro del *yo*, por eso ambos están en una constante redefinición por parecidos u oposiciones.

La construcción del *yo* está basada en una serie de apropiaciones que se van haciendo desde todas las relaciones con el mundo. A lo que me refiero cuando digo que relación es reciprocidad, es a que, en palabras de Martin Buber, “mi tú me afecta a mí como yo le afecto a él”²⁰, o sea que el *otro* influye en mí de la misma manera que yo lo hago en él. El Yo-Ello de Buber pertenece al mundo de la experiencia, y el Yo-Tú al mundo de la relación, es decir, *yo* aprehendo del *otro* lo que me dice algo de mí, y para esto me relaciono con ese *otro*.

Esa aprehensión del *otro* abre la posibilidad de ser visto por él, es decir, la experiencia de dos miradas que se encuentran es la que permite la relación. Ser visto por el *otro* legitima el ver al *otro* y viceversa. Sartre, para responder sobre cómo conocemos la existencia de otros *yoes* afirmaba que “mi aprehensión del *otro* en el mundo como *siendo probablemente* un hombre, hace referencia a mi permanente posibilidad de *ser visto por él*; esto es, a la permanente posibilidad de que un sujeto que me ve puede sea sustituido por el objeto que yo veo”²¹.

Así pues, la relación de dependencia que existe entre el *yo* y *otro* está descrita en términos visuales: mirada, mostrar, disimular, notar, mirar, observar, ignorar, consideración, vista, ojos, atención. Es este proceso de la mirada el que permite reconocer al *otro* y su vez, reconocerse a *mí* en *él*, es decir establecer una relación a través de la cual consigo hacer mi propia construcción.

La relación estrecha entre el Yo-Otro y la *mirada* como acción que me permite reconocerse y reconocerlo, es pues lo que posibilita el vínculo entre estos dos sujetos. La necesidad de la mirada del *otro* es lo que define al sujeto, así, el fortalecimiento del *yo* está determinado por lo que éste ve en el *otro* que le dice algo de sí mismo. Así, la mirada es la acción

19 Ibid., p. 161.

20 Buber, *op. cit.*, p. 21.

21 Jay, *op. cit.*, p. 219.

definitoria de la relación *Yo-Otro*, es lo que define la posibilidad de la existencia y reconocimiento de ambos sujetos. Nunca se mira el sujeto-objeto como algo aislado, se mira la relación entre las cosas y *yo mismo*.

La necesidad de ser mirado, considerado, aceptado o rechazado, es inherente al ser humano, es la primordial de las necesidades, pues es a partir de ella que el *yo* valida su construcción. Los objetos externos que significan son, en sí mismos, medios para asegurar el ser tenido en cuenta por el *otro*. Este proceso de validación y revalidación que se lleva a cabo en la relación entre el *Yo-Otro* es lo que permite que los dos sujetos existan. Ser mirado significa ser en el acto de mirar.

Para Todorov “la necesidad de la mirada del *otro* es la definición misma del hombre”²², así, el *yo* es constituido por la mirada del *otro*: *yo me veo a mi mismo porque alguien me ve. Yo me convierto en el objeto al que el otro está mirando y juzgando, de la misma manera que yo lo hago con él. Es decir, el acto de la mirada es lo que legitima la presencia y existencia de ambos sujetos en la relación que establecen al encontrarse el uno frente al otro.*

Sartre habla de que la dialéctica de las miradas se “da en referencia a nuestra autoconciencia corpórea”²³, es decir, que cuando el cuerpo se presenta ante la mirada del *otro*, se convierte en objeto, por lo que la construcción que hace de su identidad y todos los atavíos que lleva para sostenerla son lo que lo afirman como sujeto, en palabras del mismo Sartre, “ponerse la ropa (...) es ocultar el estado objetual de uno: es afirmar el derecho de ver sin ser visto; o sea de ser puro sujeto”. La mirada del *otro* moldea mi cuerpo, lo produce, lo constituye en su individualidad a través de lo que legitima de mí y así valida mi posición y construcción.

Al ser la mirada el proceso que legitima la construcción del *yo* y del *otro*, además del acto que permite ver la construcción de la imagen y que ha guiado las relaciones en el pensamiento occidental del siglo XX, en el siguiente apartado me acercaré a la definición de la mirada como relación, como proceso que legitima al sujeto y que le permite ser en relación al *otro*.

22 Todorov, 1995, *op. cit.*, p. 32.

23 Jay, *op. cit.*, p. 220.

1.1 Ser mirado: el reflejo en el espejo.

Comenzaré por esbozar algunas definiciones de la mirada.

La mirada, como acción, se refiere a algo que sale de los ojos y llega al objeto²⁴. Como proceso, describe la condición del sujeto maduro autónomo de observar la observación de sí mismo en el espejo. La mirada busca algo, a alguien.

Para Aristóteles ver es poseer las formas de lo visible, apoderarse de ellas, no sólo contemplarlas a través de la mirada. Así, la mirada, “es una *alteración* que se produce cuando padece la *afección* de algo exterior a ella”²⁵, *ver* permite una transformación en el ser a partir de aquello de lo que se ha apoderado. Para él, la relación entre el que mira y es mirado es de copresencia.

Heidegger propone dos modos visuales: la mirada asertórica, que es “abstracta, monocular, inflexible, inmovible, rígida, propia de la lógica del *yo* excluyente”²⁶. Y la mirada “aletheica” que es “múltiple, conciente de su contexto, inclusiva, horizontal y cuidadosa”²⁷. La primera, responde a lo que desde Aristóteles se suponía: la mirada es un instrumento de posesión, de organización objetiva de lo visible. Por el contrario, la mirada “aletheica” se refiere a la sensibilidad que permite que aquello que es mirado me conteste.

Para Sartre²⁸, la mirada supone un proceso en el que convergen dos globos oculares hacia el sujeto mismo y su aprehensión del *otro* se determina por la “permanente posibilidad de ser visto por él”²⁹, es decir, que el conocimiento de la existencia de otros *yoes* se da gracias a la posibilidad de ser visto por el *otro*. Ver al *otro* es, a su vez, ser visto por él.

Para Barthes, la mirada es interpretada de tres maneras, donde se contemplan las funciones óptica, lingüística y táctil: “en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (con la mirada toco,

24 María Moliner, *Diccionario del uso del español J-Z*, Tercera edición, Madrid, Gredos, 2007, p. 1957.

25 Xavier Antich Valero, “Ver para mirar. De la imagen control a la imagen deseo”, en Aurora Fernández Polanco (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 93.

26 Jay, *op. cit.*, p. 209.

27 Idem.

28 Aurora Fernández Polanco, “Qué mirada sin cuerpo”, en Aurora Fernández Polanco (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 21.

29 Jay, *op. cit.*, p. 219.

alcanzo, aprehendo, soy aprehendido)”³⁰. Para este autor, el *yo* sólo se puede ver por medio de una imagen, nunca ve sus ojos a menos que esté frente al espejo (mi reflejo, el *otro* como mi reflejo) o frente al objetivo. Ésta es la condena del cuerpo del *yo* al repertorio de las imágenes.

En el psicoanálisis lacaniano, la mirada del *otro* hacia mí existe en la medida en que en los ojos del *otro* se refleje la luz que viene hacia mí, es decir que la mirada existe porque existe una reflexión de luz que lo permite. Es el brillo en los ojos del *otro* lo que me cautiva, lo que me hace entender que estoy siendo mirado. Sin luz no habría mirada. “La mirada es la parte no visible del campo de visión”³¹ y el ojo es el órgano que faculta al sujeto para identificar a sus semejantes y establecer una relación con ellos. Después viene la palabra, pero ésta no se da antes de que la mirada determine una primera concepción del *otro* a partir de la cual se va a establecer el diálogo. La mirada es el primer paso en que el *yo* empieza a construir al *otro*, es decir, es lo que permite el inicio de la otredad.

A partir de estas definiciones, lo que busco determinar, es cómo desde el proceso de la mirada el sujeto crea una imagen de sí mismo y del *otro* a partir de lo que su memoria involuntaria despliega haciendo una imagen del sujeto-objeto que tiene al frente. El bagaje visual del *yo* lo faculta para hacer(se) una idea de quién es el *otro* y qué relación tiene con él. El lenguaje será la manera en la que el *yo* exprese todo aquello que se despliega en esta relación.

Así, las interpretaciones de la mirada que me atañen son las que se refieren a una relación entre el *yo* y el *otro* de correspondencia en la que los dos sujetos se ven afectados, alterados, tocados por el vínculo que se efectúa a partir de la mirada como acción.

La singularidad que caracteriza el vínculo entre el *yo-otro* posibilita que ambos sujetos se revitalicen a partir de lo que experimentan con su prójimo. La carta de presentación prioritaria del individuo es visual, así, la manera en la que éste se presenta a los *otros* será lo que defina la *imagen* que se construya de él, es decir, lo que determinará el tipo de relación que se establecerá.

En el proceso de la mirada se despliega el espacio de lo visible, se cuestiona cuál es la dimensión de cada uno de los sujetos que hacen parte de esta acción. Pero, ese espacio se escapa

30 Jay, *op. cit.*, p. 334.

31 Juan David Nasio, *La mirada en psicoanálisis*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 77.

de cada uno, se confunde, se mezcla, ocasionando que el centro de la mirada se extienda. La mirada deja de ser instrumento del yo para apropiarse de las cosas, ahora se desliza fuera de sí, pierde límites, y deja pasar todo a través de ella.

La visión no es la mirada, como explica Nasio en su análisis de la obra lacaniaca, pues ver va del yo a la cosa, es decir, del yo a la imagen de la cosa, o mejor, de la imagen que está en el yo a la imagen de la cosa. Y mirar, en cambio, es un acto inducido por una imagen que viene del objeto hacia el yo. “Ver va de mí hacia la imagen del mundo, imagen preñante; **mirar** comienza con una imagen, una imagen especial, es una imagen deslumbrante, ya no es preñante, es una imagen confusa, casi un destello que ni se ve”³². Así, ver algo y captar con la mirada aquello que se ve, son dos cosas diferentes.

En la mirada no se ve el objeto mismo que se encuentra frente a los ojos, pues éste se oculta para permitir la aprehensión del *otro*. Esto significa ser conciente de estar siendo mirado: el observador siempre es un cuerpo ofrecido a la observación, es decir, en el proceso de la mirada yo existo como observador en la medida en la que estoy siendo observado.

Para Sartre, lo que manifiesta la mirada es la coincidencia de los dos “globos oculares” hacia mí. La mirada no se ve, sólo se entiende. El ojo contempla el mundo separado del cuerpo, pues éste sólo funciona como parte del aparato óptico. Los ojos que veo me dan la impresión de algo que me permite calificarlos, las interpretaciones pertenecen al campo del imaginario, de la memoria que se activa, pero no al campo de la visión. Esto es lo que yo veo de la mirada, pero en sí misma, la mirada no es visible. Nasio lo deja muy en claro:

*Hay dos referencias ilustrativas de lo que es una mirada que no se ve. Una referencia es la que en el espejo yo puedo verme, concentrarme, y la mirada no se ve porque estoy atrapado en la mirada; esto es del orden de lo imposible nunca la mirada se verá en una reflexión. La otra alegoría, que muestra bien que la mirada es invisible, es la referencia a los límites de mi campo visual. No puedo ver los límites de mi campo visual aunque haga el esfuerzo máximo.*³³

La mirada, es entonces el proceso que permite el encuentro con el sujeto-objeto para

32 *Ibid.*, p. 47.

33 *Ibid.*, p. 76.

establecer un diálogo con él: el sujeto (vidente) se reconoce en función del *otro* (espejo) que está frente a él o que lo circunda. No veo la mirada, pero comprendo que al dirigirla a algo (objeto) o alguien (sujeto) estoy aprehendiendo algo de mi mismo en relación con aquello que me dice algo de mí. Así, la aprehensión que se da en esta acción despliega la posibilidad de ser visto por el *otro*. Ser en el acto de *mirar* sólo es posible al *ser mirado*. Mirar, mirarse, ser mirado, a esto se reduce el acto de la mirada: hacerse mirada³⁴ (ver gráfico 2).

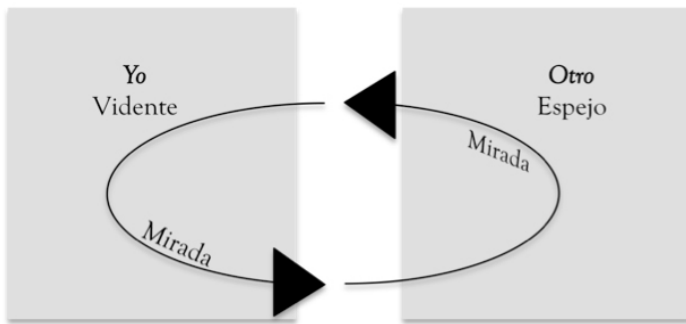


Gráfico 2.

Al *hacerse mirada*, el yo percibe del *otro* únicamente aquello en lo que él se reconoce. Estas son, las *imágenes pregnantes*. El yo no se percata más que de aquello en lo que encuentra algo de sí, es decir, las imágenes pregnantes son las que, de lejos o de cerca, reflejan lo que él es esencialmente.

La relación de reciprocidad que se edifica entre los sujetos yo y *otro* está determinada por aquello en lo que de mi yo reconozco en el *otro* y viceversa. Así, las imágenes pregnantes me permiten ver el mundo, o quizás me ciegan frente a él puesto que yo sólo veo lo que me habla de mi mismo.

Nuestra sociedad es meramente visual, en ella prima la apariencia. Seleccionamos, construimos, edificamos, examinamos, discutimos, contemplamos, un mundo de experiencias visuales que activan partes de nuestro yo para permitirnos hacer una idea de lo que tenemos en frente y de qué manera relacionarnos con este sujeto-objeto.

Para Gibson, la visión se entrecruza con los demás sentidos, y a su vez puede separarse. Se

34 Freud conjuga la mirada en tres tiempos de tal manera que cada uno me ubica en una parte del proceso: "Mirarse (tiempo reflexivo) - Mirar (tiempo activo) - Ser mirado (tiempo pasivo)". Por el contrario, Lacan propone que "toda pulsión debería resumirse en un solo tiempo de verbo que es: hacerse mirada". *Ibid.*, p. 90.

establecen así las diferencias culturales según el grado en que los observadores distinguen entre “el campo visual y el mundo visual”³⁵, es decir, entre lo que vemos y lo que se activa en nuestra memoria cuando vemos.

Por otra parte, para el filósofo Marx Wartofsky “la visión humana es ella misma un artefacto, producido por otros artefactos, principalmente imágenes”³⁶, es decir, que la percepción es el resultado de los cambios históricos en la representación, siendo ésta simplemente un producto de la colectividad.

Lo que quiero dar a entender es que el espacio-tiempo en el que el yo se inscribe es lo que establece su mirada, así, no es el sujeto mismo quien mira, es la mirada la que actúa en el sujeto para permitirle hacer una construcción del mundo que se encuentra a su alrededor. Entonces, las imágenes pregnantes, son aquellas imágenes que provocan el placer de reconocernos en ellas y que permiten que las formas adquieran sentido para el yo, son determinadas por agentes externos al yo, o sea por el contexto en el que éste se encuentra.

Al hablar de relación de reciprocidad e imagen pregnante no se puede llegar más que a la búsqueda de la propia proyección, es decir del reflejo en el *otro* como espejo. El yo se define en relación al *otro*, él lo complementa, cuando lo mira ve su reflejo pues sólo ve en el *otro* (y en el objeto) aquello que le dice algo de sí. Cuando veo al otro se despliega mi memoria involuntaria y aparecen frente a mí imágenes que me dicen algo de él. Para Nasio:

*El semejante es uno de los mejores ejemplos de una imagen pregnante. (...) cuando tengo delante de mí a una persona en la que de algún modo hay un sentido que se juega. Ese sentido a veces toma forma del amor, de una relación de amor u odio, depende, pero en realidad, la primera imagen pregnante, aquella que el yo selecciona en primer lugar, la que se presta mejor, es la imagen del semejante, del otro, la imagen humana*³⁷.

Así, el *otro*, prójimo, es el principal espejo en el que el yo encuentra su reflejo. El yo deviene en imagen al ver su reflejo en el *otro*, pues es sólo de esa forma que consigue hacer su

35 Jay, *op. cit.*, p. 12.

36 Jay, *op. cit.*, p. 13.

37 Nasio, *op. cit.*, p. 39.

propia representación. Para sí mismo, el *yo* no es más que una reconstrucción a partir de múltiples reflejos.

“No podemos emitir un juicio sobre nosotros mismos, sin salirnos de nosotros y mirarnos a través de los ojos de los otros”³⁸. El *otro* como espejo del *yo* le aporta el conocimiento de un universo íntimo, imaginario, simbólico. El *yo*, en su reflejo, conserva sus propiedades, pero ahora se torna conciente de aquello que puede ver de sí mismo.

Así, la mirada como acción me brinda la posibilidad de ver mi reflejo en el *otro*, pero, ¿qué reflexiones me aporta ese reflejo? ¿qué fragmentos de mí me devela? ¿qué veo en él o a través de él? ¿qué construcciones hago a partir de lo que veo en ese reflejo? ¿qué o cuál es el espejo en el que me reflejo?

Desde el punto de vista del *yo*, la imagen en el espejo es el *yo*. Aunque cuando éste se enfrente a él se repita: *yo no soy la imagen del espejo*; le costará comprender la diferencia entre él y su reflejo. El reflejo en el espejo es mi imagen, *yo* estoy acá, afuera, en otra dimensión.

Cuando el *yo* se mira en el espejo se reconoce como él mismo, el reflejo al que se encuentra expuesto no es más que una imagen de él, es decir, es una imagen del *yo* que, a su vez, forma parte de él.

El *yo* hace su propia construcción dependiendo del reflejo conseguido a partir del espejo, así que el espejo es lo que determina los cimientos de la identidad, devuelve la imagen de aquel (aquello) que funciona como espejo. El reflejo es devuelto convenciéndonos de que es el *yo* mismo.

Ya mencioné que el *otro* funciona como espejo del *yo* vidente, así que el *yo* es quien se estructura a partir de lo que el espejo le devela. Como menciona Merleau-Ponty³⁹, el espejo emerge porque el *yo* es un vidente-visible, anticipa la tarea de la visión, es decir, el *yo* mira al mismo tiempo que es mirado. Reproduce la flexibilidad de lo sensible, establece una distancia inaccesible entre quien mira y la escena que brota.

38 Todorov, *op. cit.*, p. 39.

39 Jay. *Op. cit.*, p. 240.

Quien ve la imagen en el espejo no es una persona, es un *yo*, es decir un *yo* constituido, la imagen forma parte de ese *yo* y a su vez el *yo* forma parte de la imagen. Al mirarse en el espejo el *yo* se identifica con la mirada del *otro*, lo que es una prueba de la existencia corporal de ambos sujetos.

Para Sartre, contemplarse en el espejo “constituye una *inmersión periscópica* (...) verme a mí mismo en un espejo es zambullirme en las profundidades de un abismo”⁴⁰. Al hablar de contemplarse, Sartre se refiere a una consideración del *yo* frente al espejo más profunda que la mirada. Quien se contempla frente al espejo se sumerge en su imagen, contemplarse va más allá del momento en que la mirada ejerce como acto.

Nasio, para explicar el enfoque lacaniano a este respecto, hace referencia a la presencia del *yo ideal* en la relación del *yo* con la imagen. El *yo* se percata de la imagen pregnante en aquello que está mirando (o por medio de lo que se está mirando), así, esta imagen, es cargada de su identidad *yoica*, es decir, de lo que él espera ver en su reflejo. Si rechaza lo que ve en el espejo es por el modelo ideal de *yo* que ha imaginado. Para Lacan, el *yo* siempre está confrontado al *yo ideal*.

El *yo ideal* se perpetúa en la idea del *yo*, así el sujeto vidente abandona su realidad con el fin de construirse, continuamente en referencia a un *yo* ficticio, imaginario. En este sentido, el *otro* me abre la posibilidad de construcción a partir de lo que él me brinde en el reflejo. La imagen en el espejo me prepara para una construcción sucesiva, dependiendo de a qué me enfrente en cada momento, así, los *otros* sólo tienen una imagen exterior de mí semejante a lo que se ve en el espejo.

De la misma manera que ese *yo ideal*, en Sartre, la mirada es capaz de defraudar al sujeto al mostrarle el *engaño* de aquello que lo constituye. Menciona, “si somos capaces de ver nuestra fealdad o la cruda coseidad de nuestros cuerpos, estaremos prevenidos a la hora de aceptar las imágenes impuestas engañosamente sobre nosotros por la Mirada de los otros”⁴¹. El espejo funciona, entonces, no sólo para mostrarme quién soy, sino para darme la posibilidad de construirme y aceptarme según los parámetros que elija o que se me impongan.

40 *Ibid.* p. 214.

41 Jay, *op. cit.*, p. 218.

La aspiración al reconocimiento del *yo* frente a los *otros*, busca captar la mirada del *otro* a partir de diferentes facetas y construcciones de su ser. Los cuerpos, legibles por sus marcas, hablan a partir de sus signos, comunican aquello que el *yo* pretende revelar. Todo aquello que es visible a los *otros* me permite situarme en el lugar de la relación con ellos que *yo* determino. Así, el *yo* se construye en función de los *otros*, para captar su atención, ser aceptado, o decirles que le son indiferentes.

La máscara será la manera de construcción que el *yo* erige para presentar a los *otros* lo que quiere que sea visto de él. El espejo permitirá la cimentación de la máscara pues el reflejo será lo que determine los parámetros según los cuales el *yo* se guiará para hacer su propia construcción. A lo que me refiero es a que la máscara será el vehículo mediante el cual el *yo* hará la presentación de sí mismo frente al espejo. Esto lo desarrollaré en el siguiente apartado



1.2. La máscara. La permanencia de la apariencia.

A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara.

Jorge Luis Borges

Como he mencionado, el *yo*, por naturaleza, aspira a ser reconocido por el *otro* y para esto ejecuta algunos mecanismos de manera consciente o inconsciente. Pretende captar la mirada del *otro* a través de elementos visuales que le permiten establecer el vínculo que desea.

El individuo interioriza las imágenes de los *otros*, desde lo que su memoria involuntaria

despliega al hacerlos objetos de su mirada. A su vez, él produce su propia imagen para los *otros*. A esto Jung lo llama *persona*⁴², y se refiere a una máscara que gira hacia el público, participante de la mirada, es un “sí mismo de fachada”. Así, la persona que es el *yo*, es la imagen que produce para los *otros*, la exteriorización del mí mismo que quiere proyectar; contrario a la imagen que recibe del *otro*, a la interiorización que hace de él. Para Jung, las dos son producciones híbridas, “formaciones de compromiso entre el individuo y la sociedad”⁴³.

La relación entre el espejo y la máscara, es la relación entre imagen e ideología, o, como menciona Juan Antonio Molina, es el problema entre la verdad y la mentira⁴⁴. El espejo devela lo que es el *yo* a través de los *otros*, pero, el *yo* se construye a partir de ese reflejo al concebir la imagen que desea de sí, es decir, su propia máscara. Maffesoli menciona que “la ficción es una necesidad cotidiana. Para existir cada uno se relata una historia”⁴⁵.

Culturalmente tenemos una serie de códigos representacionales, los cuales funcionan para ubicarnos dentro de algunos lugares sociales y a su vez para encasillar a los demás. Los códigos, entendidos como elementos organizadores que actúan en los diferentes niveles de los procesos comunicativos, son aquellos que, en palabras de Antonio Muñoz Carrión, “operan en el seno de las representaciones mentales, por ser los más próximos a los sistemas de valores enraizados en la cultura.”⁴⁶

En cada cultura existen clasificaciones asociadas a lenguajes organizados, que son sistemas de valores expresados a través de rituales. Estos sistemas exigen que exista una configuración y aceptación en un contexto especial que regula y organiza la situación comunicativa, a partir de un sistema de reglas que los individuos usan en sus procesos de interacción.

Se instaura un tipo de comunicación entre individuos a partir de códigos de instituidos. Estos se refieren a aquellos que “constituyen un sistema de organización específico de las

42 Todorov, *op. cit.*, p. 193.

43 Idem.

44 Juan Antonio Molina, *El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana postrevolucionaria* [en línea], Encuentro de la cultura cubana, No. 11, Invierno de 1998-1999, [fecha de consulta: noviembre 2 de 2009], disponible en <http://es.scribd.com/doc/520175/El-espejo-y-la-mascara>

45 Maffesoli, *op. cit.*, p. 230.

46 Antonio Muñoz Carrión, *Los códigos de la comunicación instituida*, Reis, 57: 61-74, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 61.

relaciones sociales”⁴⁷. Es decir, son fórmulas de la cultura que se utilizan en el entramado de relaciones cotidianas para clasificar a los sujetos con los que se establecen relaciones.

La identidad se basa en la diferencia y se construye en el momento en el que el sujeto asume una personalidad como propia mediante procesos de ajuste que se ven reflejados en sus actos y en sus relaciones comunicativas. Para Pierre Bourdieu, el individuo, a lo largo de su vida “se ve obligado a cambiar el tipo y grado de sus relaciones sociales por la imposición del lugar que va ocupando tras cada rito de paso”⁴⁸. A su vez, para Claude Lévi-Strauss:

*La sociedad, cualquiera que tomemos como ejemplo, podría compararse a un universo donde sólo un grupo discreto de masas estaría perfectamente estructurado. Es, por tanto, inevitable que dentro de cada sociedad exista un porcentaje (siempre variable) de individuos que están situados fuera del sistema o entre dos o más variables irreductibles. El grupo exige a estos, e incluso les impone adoptar, ciertas formas de compromisos irrealizables en el plano de la colectividad: simular transacciones imaginarias, así como personificar síntesis incompatibles*⁴⁹.

En ese contexto, el individuo crea una imagen de sí mismo que le permite relacionarse de cierta manera con su entorno. Se trata de establecer el lugar desde el que se desea hablar, mirar y ser mirado, utilizando ciertos aditamentos como fuentes de expresión.

En los procesos de interacción el mensaje es estructurado por el yo para los otros, así, al ser enunciado en el momento de la acción recíproca se presenta dispuesto en expresiones no verbales. Es decir, que el mensaje se recodifica por medio de elementos complementarios externos y superficiales.

El inicio de toda interacción comunicativa cara a cara entre dos o más sujetos, está condicionado por la información que atribuyen los actores a sus cuerpos, posturas y gestos, bien sea generando expresiones u ocultando de manera artificial caracteres fisonómicos. Así, los aditamentos utilizados por el individuo para significar se pueden constituir, en algunos casos, como máscaras creadoras de identidad del yo *ideal*.

El cuerpo desnudo, elemental, es percibido siempre dentro de modelos culturales de

47 Ídem.

48 Muñoz, op. cit., p. 64.

49 Ídem.

representación de lo bello, lo feo, lo sano, lo débil, lo fuerte, etc., apropiados de la cultura visual. El propio cuerpo, en cuanto a la comunicación no verbal que manifiesta, se convierte en una carga heredada y parcialmente inevitable para el actor que lo encarna.

De manera consciente o inconsciente, cada persona ejerce –o representa– un rol para relacionarse con los *otros* en los diversos contextos. La máscara encarna el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos para los demás, el rol que elegimos para personificar; más que ocultar, revela lo invisible. Es, en palabras de Ezra Park, “nuestro “sí mismo” más verdadero, el yo que quisiéramos ser”⁵⁰.

El contexto determina la máscara que el sujeto se pondrá para fijar su condición de relación con los demás, así, el cuerpo ejerce un papel importante en la construcción de sí mismo que hace el sujeto. Un ejemplo puede ser la moda como máscara, a la que Georg Simmel llama “la obediencia ciega a las normas de la generalidad, en todo lo que es externo”⁵¹. Otro ejemplo es quizás, las diferencias raciales en las que la condición de latino o anglosajón determinan las máscaras que llevará cada uno para desenvolverse en situaciones espacio-temporales concretas.

La necesidad de imitación surgida con la proliferación de máscaras a las que se tiene acceso, obliga a los sujetos a crear un estilo o comportamiento a la sombra del lugar al que quiere pertenecer. El cuidado del cuerpo y los adornos son elementos que sitúan al yo en la relación que establece con sus semejantes. El cuerpo es escenario de comunicación, así cada elemento externo funciona como máscara de significación.

Toda máscara oculta y muestra: encubre a la vez que devela. La construcción del yo a partir de máscaras permite ocultar y revelar sus cimientos, es decir, cubriendo lo que no se desea mostrar y modificándolo se deja ver una condición específica del yo que puede ser de insatisfacción. Claude Lévi-Strauss apunta que “la máscara niega tanto como afirma”⁵². También para referirse a este tema, Cirlot menciona que:

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y vergonzoso a la vez,

50 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001, p. 31.

51 Maffesoli, *op. cit.*, p. 137.

52 Joan Fontcuberta y Anaxtu Zabalbeascoa, *Máscara i Mirall (Máscara y Espejo)*, Barcelona, MACBA, Lunwerg Editores, 1997, p. 75.

*puesto que lo equivoco y ambiguo se produce en el momento en que se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa", pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse: de ahí la máscara.*⁵³

El yo se comporta en la vida cotidiana como un actor en el escenario, es decir, construye una serie de máscaras bajo las cuales se exhibe en determinadas circunstancias. Los *otros* –el público– actúan de igual manera, construyendo a su vez personajes para interactuar con el *sujeto* que se presenta frente a ellos. Así, se constituye un juego de roles en el que todos los personajes deben avalar y confirmar el comportamiento y la caracterización del *otro*. El yo construye un rol para ser admitido, o quizás rechazado, en entornos específicos.

Todorov menciona que existe una incapacidad del yo para liberarse de los falsos envoltorios que construye con el fin de legitimar los roles que debe cumplir. Nuestro yo está imposibilitado para separarse de las relaciones con los *otros* y de las exigencias que brotan de sus miradas. “Más que una máscara, el sí mismo de fachada es una postura, una expresión del rostro: siempre nos hace falta una”⁵⁴.

La máscara puede definirse como cualquier artefacto cuyo propósito es ocultar el rostro del individuo. No sólo es aquello que lo cubre, también es lo que le permite transformarse. Representa los aspectos ideales del sujeto que la porta y se forma a partir de la interacción del individuo con el medio social. Está relacionada con la teatralidad, con el acto de representar. La máscara sustituye al rostro y transforma a quien la porta hasta el punto de convertirla en una invención. Se consolida como escondite de la identidad, y por ende como encubrimiento de todo aquello que no agrada o que se debe tener controlado. Freud lo llama *superego*, Jung, persona.

El rol social explica el concepto de máscara. El individuo puede reconocerse haciendo énfasis en las características propias que le -y nos- son más agradables, de lo que está orgulloso, lo que quiere exaltar o lo que desea ser. Aun así, la máscara representa un riesgo para el sujeto si se convierte en el emblema que lo distingue, impidiéndole fijar otros aspectos de sí mismo. Se convierte así el sujeto en un ser rígido, insensible, artificial.

53 Idem.

54 Todorov, *op. cit.*, p. 194.

La máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos, el rol que pretendemos vivir. Mientras más identificado se sienta el sujeto con la máscara, es decir, mientras más a gusto esté con sus atributos y la construcción de su rol, más oprimido se encuentra todo aquello que oculta de sí y no deja salir.

Para la construcción de estas composiciones del *yo*, según Irving Goffman, la expresividad del individuo y su capacidad de producir impresiones involucran dos tipos distintos de actividad significativa: “la expresión que *da* y la expresión que *emana* de él”⁵⁵. El primero incluye los símbolos que el individuo acepta usar con el propósito de transmitir la información que él y los *otros* atribuyen a estas encarnaciones. El segundo comprende un amplio rango de acciones que los *otros* pueden tratar como sintomáticas, considerando probable que hayan sido realizadas por razones ajenas a la información transmitida en esta forma. Para Maffesoli “pintarse, tatuarse, adornarse con chucherías, en una palabra, “cosmetizarse”, todo esto tiene un rol sacramental: hacer visible la gracia invisible que es el estar-juntos”⁵⁶, allí radica la eficacia de la construcción de la apariencia, en el posibilitar la relación *yo-otro*.

En el momento en que el individuo aparece e interactúa frente a *otros*, por lo general, afirma Irving Goffman, tendrá una razón para movilizar su actividad, de tal manera que transmita a los *otros* la impresión que a él le interesa transmitir. Sus acciones influirán en la definición de la situación que los *otros* podrían llegar a tener. En ocasiones, la intención será premeditada y las acciones resultado de la impresión que evocará una respuesta precisa, o sea, la que a él le interesará obtener.

Es muy poco probable que los *otros* desconfíen del aspecto presumiblemente no guiado de la conducta del individuo, así, éste obtiene muchas ventajas controlándolo. La apariencia se mantendrá de acuerdo a la fachada de consenso, es decir, a aquella fachada que es mejor aceptada por el público espectador –los *otros*– con quien el individuo establece alguna relación.

Nuestra sociedad está organizada sobre el principio de que todos los individuos tienen características sociales y por tanto tienen derecho a ser valorados y tratados de modo apropiado. Así, un individuo que implícita o explícitamente pretende tener ciertas características sociales

55 Goffman, *op. cit.*, p. 14.

56 Maffesoli, *op. cit.*, p. 129.

deberá ser en la realidad lo que alega ser. Es decir, su máscara deberá ser coherente con la personalidad que manifiesta.

Cuando un individuo se presenta ante *otros* tiene (o podría tener) muchos motivos para intentar controlar la impresión que ellos -espectadores- reciban de él. Así, la interacción cara a cara connota una influencia recíproca del individuo sobre las acciones del *otro*, en el preciso momento en que los dos (o más) se encuentran en presencia física inmediata.

En este contexto, se entiende como interacción el encuentro total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua. Lo que quiero decir es que las condiciones sociales en las que se desarrolla el individuo le conceden la posibilidad de hacer diversas construcciones de su *yo* dependiendo de quién esté frente o a su alrededor, es decir, quien funcione como su espejo.

La máscara es a la vez secreto y descubrimiento, falsa revelación y redescubrimiento. Permite establecer cierto tipo de relación entre el *yo* y el *otro* por medio del artificio que representa. El *yo* se construye constantemente y se enfrenta a los *otros* a partir de esas construcciones. La máscara es el resultado de una interacción entre sujetos que determina la posición en la que el *yo* debe acomodarse.

Lo que quiero dar a entender es que el contexto y los *otros* son los co-constructores de las máscaras con las que el *yo* realiza sus actuaciones pues ejercen cierto tipo de influencia al ser los determinantes en las relaciones de interacción.

De nuevo, cuando me refiero a que *relación es reciprocidad*, hablo de que el *yo* y el *otro* se construyen constantemente en la relación que establecen. Así, la máscara es resultado de esa relación de reciprocidad en la que el reflejo que el *yo* ve en el espejo -el *otro* como espejo- es lo que me determina la construcción que hará de sí según cada situación a la que se enfrente, es decir, de sus diversas máscaras.

El reconocimiento del *otro* hacia el *yo* se da por medio de aquellas construcciones concientes o inconcientes que hace de sí mismo. Capta, así, la mirada del *otro* obteniendo lo que busca, el tipo de relación que le interesa establecer.

La mirada es, entonces, el vehículo que le permite al *yo*, al verse reflejado en el *otro*, crear

la imagen de sí mismo que en su momento debe producir. A su vez, los *otros* determinan según características *a priori*, es decir, que establecen a simple vista, aquello a lo que el *yo* debe responder como imagen y en su interacción con ellos.

Existen, entonces, infinidad de *otros* que son definidos según el contexto y según el *otro* a quién se enfrentan. La construcción que se hace del sí mismo es tan verdadera como el contexto y los *otros* lo permitan o decidan.

1.3 Los *otros*.

¿Qué se entiende por *otro*? y ¿quiénes son considerados como *otros*? He mencionado que el *yo* se construye a partir del *otro* y así se erige entre ambos una relación vital en la que el reflejo en el espejo, que el *otro* representa, posibilita el reconocimiento de elementos de la individualidad que sólo se hacen visibles en él, instaurándose así la diferencia y la unicidad.

El *otro* es aquel que no soy *yo*, empieza donde *yo* me acabo. Después de entender esto, voy a hablar de aquellos(as) que son entendidos como diferentes, como *otros*. Mencionaré el feminismo como movimiento y a las mujeres como sujetos para ejemplificar la otredad como la relación que se establece a partir de la diferencia.

El nexo entre sujetos es intrínseco a su naturaleza. Se trata de un encuentro, un intercambio, una transacción que deviene del estar juntos, uno frente al *otro*, alrededor, en constante cambio, conexión y reciprocidad. El deseo de experimentar está determinado por el deseo de relación, así, cada uno se produce al efectuarse el *otro*. Somos seres individuales y sólo nos delimitamos en el momento de entrar en relación con un *otro*.

Para Lacan⁵⁷ el *otro* es al mismo tiempo prójimo (cada sujeto por separado) y todo el conjunto de sujetos que constituyen la sociedad. El *yo* es hablado por el *otro* y pensado por el *otro*, así, es desde el *otro* que el sujeto posee un lenguaje, que el sujeto piensa, es decir, que se define. Entonces, para Lacan, el *yo* no piensa inicialmente desde sí mismo (“pienso luego existo” de

57 Jacques Lacan, *El estadio en el espejo como formador de la función del yo* [en línea]; El Ortiba [fecha de consulta: mayo 27 de 2009]. Disponible en <http://www.elortiba.org/lacan5.html>

Descartes), lo hace a partir de lo que recibe del *otro*. El *otro* entiende, o no, mi uso del lenguaje, y viceversa; así nos construimos mutuamente.

En nuestra sociedad el principio de igualdad nos indica que todos somos iguales, valga la redundancia, pero, cuando el sujeto se encuentra frente a frente con alguien de otra raza, que profesa otra religión, que habla otro idioma, que tiene otra nacionalidad o que es de otro género, lo encuentra como distinto y lo califica como *otro*, es decir, como diferente.

Existe la tendencia de interpretar los comportamientos de otros grupos, razas o culturas a partir del criterio propio, más exactamente, desde los parámetros locales. La exclusión, desde un principio de autoridad, como acto performativo que define al *otro*, determina el rango de relación, es decir, desde dónde se mirará al *otro*, qué se dirá de él, y en qué momento se escuchará su voz. No es el *otro* quien toma la palabra, es aquel que decide dar la palabra quien le da sentido a lo que el *otro* dice.

Se establecen criterios uniformes para el entendimiento de los sujetos en las sociedades; son formatos que provocan una ausencia de transgresiones al modelo, es decir, a la consideración de los diferentes. La homogenización consiste en matar al espejo, así se imposibilita la definición por la incapacidad de ver la diversidad. Pero, al romperse con la repetición, es decir, en el momento en que *otros* actores se visibilizan en un entramado cultural específico, lo novedoso y lo insólito que viene consigo cambia las pautas de conducta de la colectividad con la que se vincula. Frente a la diferencia el sujeto reacciona con diversas acciones para definirse, para delimitarse.

La desaparición de andamiajes y puntos fijos en la cultura contemporánea ha abierto la posibilidad a que otras voces sean escuchadas al canjear su posición dentro de determinadas colectividades. Descentrarse implica salirse de uno, ver como el *otro*. En el momento en que el *otro* toma su propia voz se da lugar al intercambio de lugares para la experimentación, construcción y realización del sujeto. Así se invierte el relato cediéndole la importancia a ese *otro*. A este respecto podemos hablar de la labor que ha llevado a cabo el feminismo.

El feminismo se deriva de un largo proceso de construcción de la feminidad causado por el discurso posmoderno en la crisis del sujeto de representación (donde el sujeto es ahora un *otro* entre muchos *otros*) y como consecuencia de la concepción estructural de la mujer en la cultura.

En términos lacanianos la feminidad es un “espectáculo contenido, que existe sólo como representación del deseo masculino”⁵⁸, así, el feminismo se edifica como una búsqueda de las mujeres de su propia voz femenina. Quienes habían sido representadas siempre por y para el ojo masculino ahora buscaban ser oídas.

Por su parte, y desde la teoría posmoderna, Craig Owens habla de “una crisis de la representación occidental, de su autoridad y sus representaciones universales, una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginados o reprimidos”⁵⁹, siendo el feminismo el más representativo de estos discursos. Para este autor, el feminismo es un acontecimiento político y epistemológico al producirse como una crítica tajante a los discursos dominantes.

El feminismo comprende el proceso de construir la feminidad desde la mirada femenina. Las mujeres toman la palabra, las decisiones; se construyen, se legitiman. Diversos grupos pueden asimilarse dentro de la categoría de la “diferencia”, pero, la primigenia en su consolidación fue la de lo femenino: las mujeres como “símbolo para todos los indicadores de diferencia”⁶⁰.

La realidad es percibida desde la versión que la cultura comunica al moldear nuestras creencias. Conceptos incuestionables y paradigmas preponderantes nos son transmitidos a través de doctrinas implantadas en nuestro imaginario visual, conductual, etc. Así, para Gloria Anzaldúa, “la cultura la hacen aquellos en el poder -hombres. (Ellos) hacen las reglas y las leyes; las mujeres las transmiten”⁶¹. Así, el feminismo, para Owens, es político porque se enfrenta al orden patriarcal de la sociedad y epistemológico porque cuestiona la estructura de sus representaciones. Se trata de la necesidad del encuentro de los *otros* -las *otras*- por medios diferentes a los tradicionales.

Normalmente la voz feminista es considerada como “diferente”, pero a su vez, está mezclada con muchas otras, por esto coayuda a la formación y adaptación de una serie de movimientos de liberación en el transcurso de varias épocas.

58 Owens, *op. cit.*, p. 102.

59 Foster, *op. cit.*, p. 14.

60 Owens, *op. cit.*, p. 101.

61 Gloria Anzaldúa et. al., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras.*, Madrid, Colección Mapas, 2004, p. 72.

Pero, la condición de la otredad desde el lugar del que estoy hablando, no deriva en una construcción legítima de los más débiles o los más fuertes. Sería injusto afirmar que los débiles siempre tienen la razón a causa de su misma debilidad, como lo ha sido afirmar que los fuertes han tenido la razón a la hora de hacer sus representaciones y consideraciones del *otro*. Es decir, la construcción social y de sentido que hacen las mujeres, hablando para este caso específico, es válida por su condición de diferente no de frágil.

Las fronteras son indispensables pues permiten construir sentido desde la mirada exterior, lejana, hablar de cómo son entendidas las cosas en otros contextos. Para Rousseau, si se pretende hablar del *otro* hay que mirar lejos, lo primero es observar las diferencias para descubrir lo propio. Los descubrimientos vienen con los *otros*, las decepciones, con los míos.

Sólo es posible conocer al *otro* marcando y comprendiendo la diferencia, Montaigne decía, “sólo nombro a los demás para dar más peso a lo que digo”⁶². El privilegio está en la diferencia, consiste en no ser igual al *otro*, el conocimiento de los *otros* es un movimiento de ida y vuelta. En primera instancia, es necesario identificarse con lo ajeno, plantear un juicio, interactuar para entenderlo mejor. Es necesario salir, la exterioridad es conveniente para el conocimiento.

Ver a través de la mirada del *otro* permite una apertura del centro, abre la posibilidad de ver como él, establece una distancia para verme y para verlos. Descentrarse posibilita ver el mundo con la mirada del *otro*.

El feminismo, la liberación, la emancipación, son conceptos que hablan de la relación con el *otro*, sea de tal o cual manera se establece un nexo que permite la definición de uno a partir del *otro*. Se busca, por lo tanto, establecer la diferencia en la lectura en cada uno de los casos, es decir, las mujeres construyen lo que consideran como lo femenino a partir de su propia interpretación, de su sentir, de su contexto.

¿Desde dónde y cómo son miradas las mujeres? Las construcciones propias de mujeres se derivan de la mirada de los hombres pues es la que ha prevalecido en el imaginario social, así que aparecen como contrapunto a esa mirada. Todos estamos sujetos a las distintas mecánicas de

62 Tzvetan Todorov, et. al., *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Barcelona, Júcar, 1988, p. 29.

significación que nos son impuestas, la construcción que el *otro* hace de sí mismo es posible gracias a como el *yo* lo constituye.

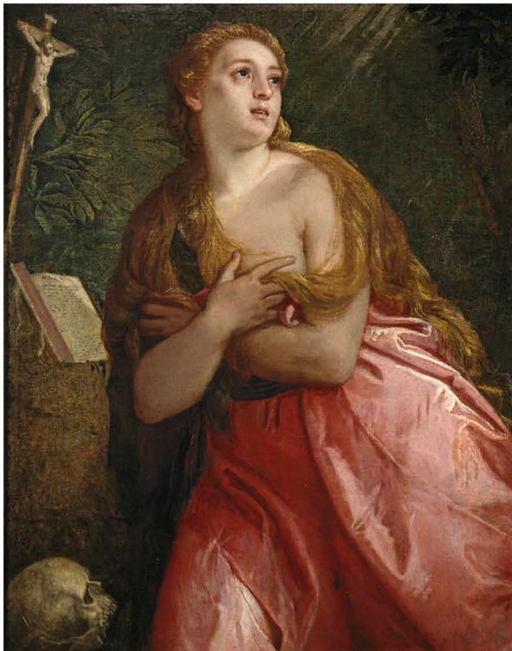
Lo que quiero decir es que las representaciones hechas desde la otredad han aparecido a partir de lo previamente concebido y percibido socialmente. Es decir, que el feminismo sólo pudo aparecer como contrapunto a las representaciones femeninas ya existentes. Después de que las construcciones del *otro* han sido dadas a partir de la autoridad que ejerce quien tiene el control del medio de representación, aquel que es visto, no que ve, ansioso de representación, cambia de lugar. Ahora ve, habla, se define.

Los juicios y las interacciones entre sujetos ocasionan construcciones paralelas determinadas por el lugar en el que cada uno se ubica. Puedo cuestionar mi posición gracias a que el *otro* tiene clara la suya, propongo una nueva representación de lo femenino al manifestar el desacuerdo con las imposiciones masculinas.

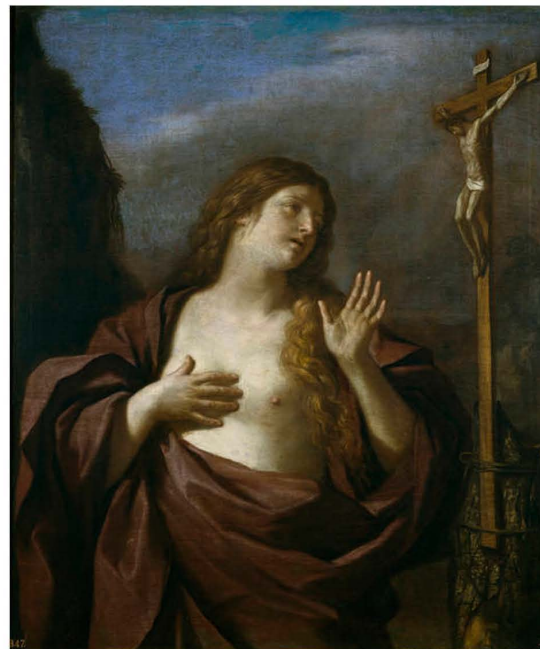
Así, la importancia del *otro* radica en la alternancia subjetiva, en la desaparición de los monólogos dando paso al diálogo, en la posibilidad de salirse de los cánones para ver el mundo con otros ojos, los ojos del *otro*. La apropiación y el olvido de la historia oficial abren camino a nuevas historias paralelas antes silenciadas.



N. 1.
Fray Juan Bautista Maino
La Magdalena penitente en la gruta de Sainte-Baume
1612 - 1614



N. 2.
Paolo Veronese
Magdalena Penitente
1583



N. 3
Guercino
Magdalena Penitente
1645 - 1649



N. 4
Cindy Sherman
Untitled # 198
1989



N. 6
Cindy Sherman,
Untitled # 205,
1989



N. 5
Cindy Sherman
Untitled Film Still # 16
1978



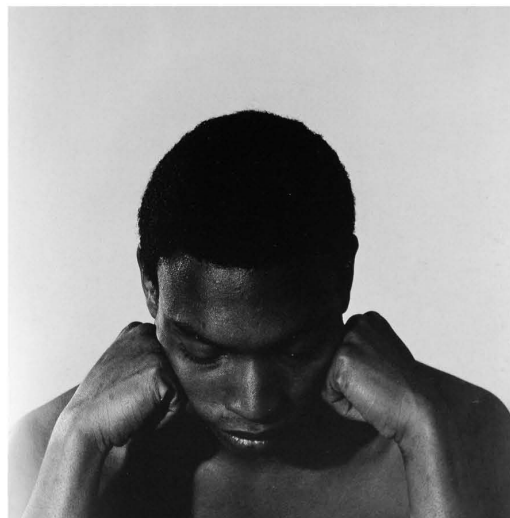
N. 7
Robert Mapplethorpe
Joe
1978



N. 8
Robert Mapplethorpe
Jim, Sausalito
1977



N. 9
Robert Mapplethorpe
Lisa Lyon
1982



N. 10
Robert Mapplethorpe
Schedric
1980



N. 11
Marina Abramovic
Role Exchange
1975



N. 12
Marina Abramovic
Role Exchange
1975



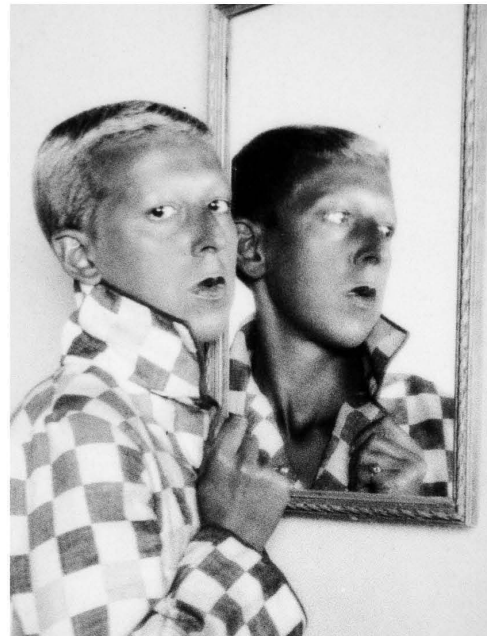
N. 13
Claude Cahun
Autoportrait c,
1915



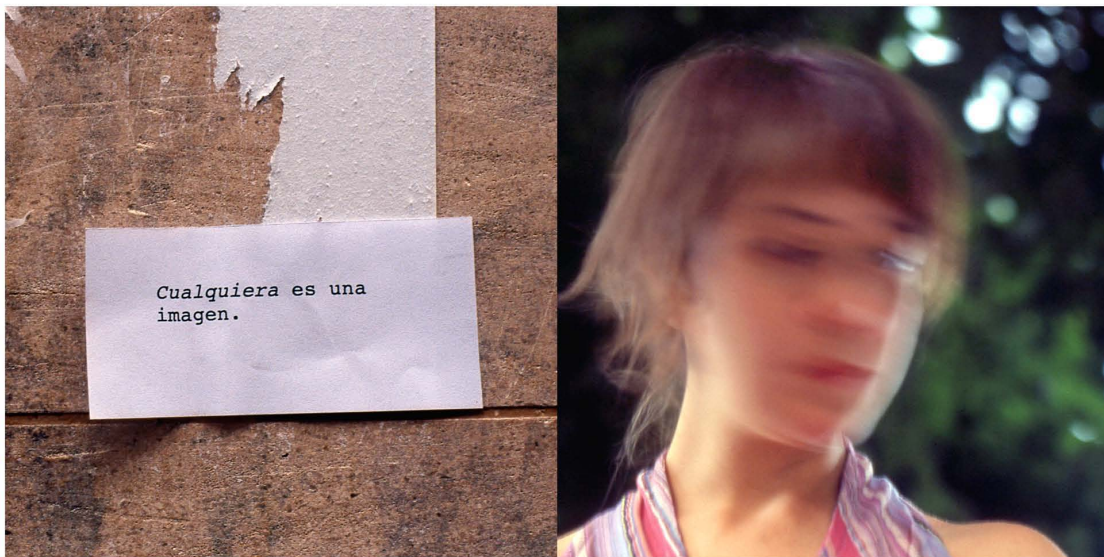
N. 14
Claude Cahun
C
1927



N. 15
Claude Cahun
Claude Cahun as Elle in Barbe bleue
1929



N. 16
Claude Cahun
Autoportrait c
1928



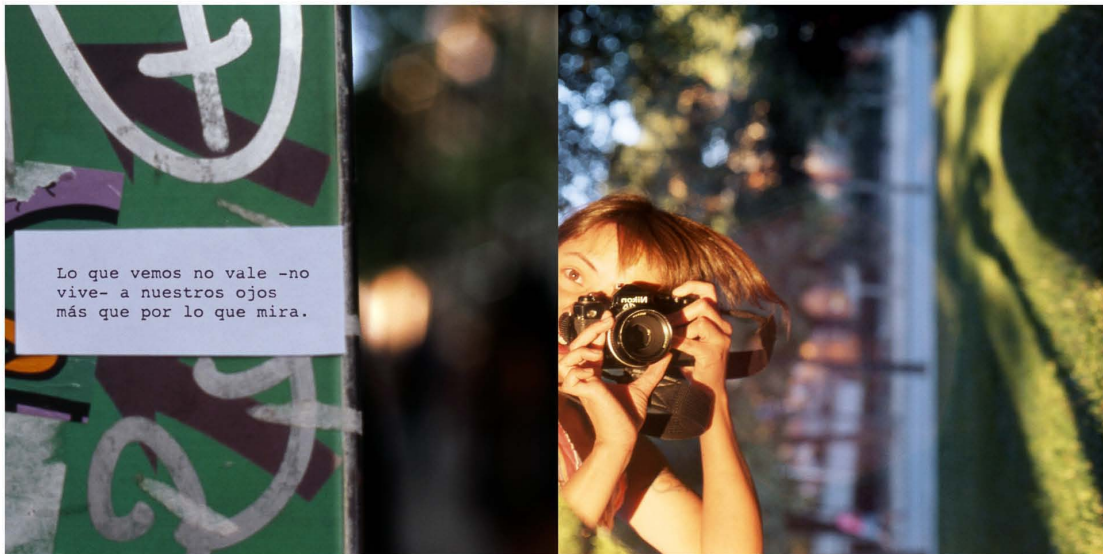
N. 17
Melissa Valenzuela
Sin Titulo
de la serie *Los ojos detrás de los ojos*
2010 - 2011



N. 18
Melissa Valenzuela
Sin Título
de la serie Los ojos detrás de los ojos
2010 - 2011



N. 19
Melissa Valenzuela
Sin Titulo
de la serie *Los ojos detrás de los ojos*
2010 - 2011



Lo que vemos no vale -no
vive- a nuestros ojos
más que por lo que mira.

N. 20
Melissa Valenzuela
Sin Título
de la serie Los ojos detrás de los ojos
2010 - 2011



N. 21
Melissa Valenzuela
Sin Título
de la serie Los ojos detrás de los ojos
2010 - 2011



Si el acto de develar
tiene un potencial
liberador, de la misma
manera lo tiene el acto
de velar.

N. 22
Melissa Valenzuela
Sin Título
de la serie Los ojos detrás de los ojos
2010 - 2011



N. 23
Melissa Valenzuela
Sin Título
de la serie *Los ojos detrás de los ojos*
2010 - 2011



Parte 2

Lo que nos mira en lo que vemos
El artista - los otros.

...Todos sobreviviremos, enfrentados a la vacilante,
estremecedora, transitoriedad con su instante

invitación del otro.
tan cercano, tan cálido, tan pleno.

Robert Creeley

Voy a abordar, ahora, el nexo entre el yo-otro que se establece en la construcción de sentido. Me refiero, en este caso, al proceso de intercambio en la creación de la obra de arte y su posterior interpretación. La pregunta es entonces, ¿de qué modo la acción -artística- que se desarrolla afecta o infecta a aquellos involucrados en alguna parte del proceso?

La imagen, como dispositivo de representación, devela una mirada determinada por el contexto de quien la realiza; es así como el fotografiado está condicionado a las mecánicas de significación que el artista (fotógrafo) le otorga. Las dinámicas que se establecen entre uno y otro sujeto están determinadas por el contexto y la relación previa fundada entre ambos, así, quien es representado adquiere la forma que aquel que lo representa dispone.

Para José García Leal, “la obra de arte se entiende como lo dispuesto por el creador, aquello que adquiere sentido y determinación desde el artista”.⁶³ El sujeto encargado de hacer la representación -en este caso, el artista- pasa por un proceso creativo y de interiorización en el que una acción, una fotografía, un texto o una pintura se convierten en el medio de aquello que consiente o inconscientemente desea comunicar. Aquel *otro*, es decir, el sujeto -u objeto- de representación, también es pieza fundamental en el proceso de creación pues es punto de

63 José García Leal, "Algunas definiciones actuales del arte" en *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 53.

referencia, tanto para el espectador como para el creador, para determinar el lugar desde dónde se mirará la imagen, la situación, o en definitiva, la obra.

Contrariamente, Roland Barthes afirma que “el autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, (...) descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana»”⁶⁴. La explicación de la obra, siempre se busca en quien la ha producido, ubicándolo en un contexto y entendiendo su psique. Se pretende hallar el sentido de la acción desde una única persona que en un ejercicio de introspección entrega sus más profundos pensamientos. La figura del autor-artista le impone un seguro a la obra, la provee de un significado último, la cierra. Con el autor se descubre el lugar desde donde el *texto* se explica, pero, para Barthes, la obra de arte sólo revive en el momento en que es leída por un espectador que la carga de sentido mientras tanto, es un objeto muerto, carente de significado, flotante en un espacio-tiempo desconocido, inmutado.

El alejamiento –o ausencia- del autor posibilita una lectura en contextos y situaciones diferentes que establecen un diálogo directo entre obra y espectador; la creación revive cada vez que alguien más tiene acceso a ella sin importar dónde y cómo es vista, siendo así (re)creada un sinnúmero de veces. La obra de arte debe sustentarse por sí misma, perder la paternidad, para Barthes, “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”⁶⁵.

Según esto, en la construcción de sentido de la obra se le atribuye una autoría tanto al autor como al espectador. Pero, ¿qué sucede cuando hay un *otro* que determina esa construcción? Me refiero a la aparición de un tercer sujeto, el de representación, es decir, aquel que posa para la cámara, que se para frente al pintor, que participa de manera activa, o no, en la construcción de la obra.

A lo que quiero llegar es a definir el peso de aquel, aparentemente silencioso, estático, que es sujeto de representación. Éste se sitúa fuera de la obra como espectador, o en medio como participante y coadyuvante de la creación. La autoría se dispersa, se pierde, en el momento en que se empieza a valorar la participación de los diferentes sujetos en la construcción de la obra de arte.

64 Roland Barthes, *Op. Cit.* 2009.

65 *Ídem.*

La mirada erige una manera de relacionarse entre los sujetos que participan en la obra, es decir, todo el proceso de cimentación del objeto artístico está mediado por la mirada. En el capítulo anterior mencioné que el *yo* se define a partir de aquello que ve en el *otro*. Ahora, a donde quiero llegar es a que, para la creación de la obra, todos los sujetos presentes en el proceso inciden con una intención particular de su mirada en el sentido de la imagen: el *otro* también interviene en su representación al actuar para el artista y dejar ver sólo aquello que le interesa o lo que cree que se busca en él. A diferencia de otras disciplinas, en la fotografía el peso del sujeto de representación es muy importante para la construcción y lectura de la imagen puesto que su disposición devela ciertos aspectos de la relación con el fotógrafo: no es lo mismo ver de frente a la cámara, que ver a un lado o estar de espalda.

En el presente capítulo voy a hacer una aproximación a la relación que se establece entre los sujetos que participan de la creación e interpretación de la obra, centrándome en la intervención del sujeto de representación. Voy a comenzar, por la manera en que *los otros* han sido mirados y representados para después encaminarme hacia las representaciones que toman como punto de partida el lugar del *otro*.

2.1 Cómo han sido mirados y representados los *otros*



El hombre moderno suponía que todo aquello que existía sólo lo estaba si había sido representado, es decir, si había alguna imagen de él. Al afirmar esto se manifestaba, a su vez, que el mundo sólo era a través del sujeto, que lo producía al hacer las representaciones, así las imágenes se convirtieron en pruebas irrefutables de la realidad.

El hombre era, entonces, responsable de la mirada que se dirigía al mundo representado. La manera en que naturaleza, lugares, personas, momentos históricos, creencias políticas y religiosas eran capturadas en imágenes respondía a la narrativa dominante; así el discurso visual avalaba los intereses, intenciones y premisas de un cierto grupo de la sociedad.

Pero, en el momento en el que surge un nuevo discurso de las representaciones, las preguntas son ¿qué sucede cuando aquellos siempre representados hacen uso de la imagen para hablar de sí mismos a partir de sí mismos? ¿desde qué discurso hablan, quiénes tienen voz, quiénes otorgan la voz? ¿qué de ellos y de la sociedad nutre las imágenes? ¿se sueltan totalmente del discurso oficial?

Para determinar el papel de los sujetos que participan en el proceso de representación, primero voy a hablar de lo que se entiende de este concepto.

Para Todorov, en el momento de la interacción entre el *yo* y el *otro* se establecen varias relaciones al mismo tiempo: “al intercambio presente se añaden intercambios anteriores, antiguos o recientes, intercambios futuros posibles –el todo debidamente reflejado en el psiquismo de la persona que aspira al reconocimiento”⁶⁶. De esta manera, la construcción de la representación del *otro* se realiza por medio de todo aquello que está presente en el sí mismo, por la multiplicidad de la persona en el interior, es decir, por la existencia de varias instancias siempre activas en el encuentro con el *otro*.

Maffesoli afirma que en la representación –o acción-, se halla una “sensibilidad colectiva y una puesta en común extralógica que sirve de fundamento a la existencia social”⁶⁷. Así, al momento de hacer una representación, el sujeto –yo- se ve permeado por las ideas sociales o colectivas que tiene de aquel que está frente a él –otro-. La imagen pregnante permite que el yo perciba en el *otro* aquello en lo que él mismo se puede ver, y en lo que adquiere sentido a partir de su propia historia. Son imágenes provenientes del contexto y que van a nutrirlo de regreso para apoyar la existencia social.

66 Tzvetan Todorov, Op. Cit, 1995, p. 165.

67 Michel Maffesoli, Op. Cit. 2007, p. 32.

Las imágenes, inicialmente producidas para evocar la apariencia de lo ausente sobreviven a lo representado y posibilitan la rememoración de ese sujeto u objeto que existió antes que la imagen. Así, en un principio, una representación sería capaz de mostrar a aquel sujeto-objeto y a su vez, la manera en que éste era visto por los demás. Pero, al reconocer la particularidad de la visión de quienes construyen las imágenes, se comprende también, la particular forma en que fueron construidas las representaciones. Para Berger, “así una imagen se convirtió en un registro del modo en que *x* había visto a *y*”⁶⁸.

En la representación se intenta hacer pasar a la imagen por la presencia misma, pero, no es más que una interpretación particular de un sujeto-objeto; una construcción de lo entendido, de lo asimilado de la realidad. En la representación va implícito el modo en que el autor de la imagen aprehende el mundo. En suma, la representación es la visión individual de la realidad matizada con las imágenes incorporadas de una cierta colectividad. Así, lo que el *yo* ve nutre las representaciones que construye para que los *otros* las vean, y a su vez construyan “nuevas” representaciones.

En este proceso, las representaciones de los *otros* apoyan las construcciones colectivas que se hacen desde ciertos lugares sociales. La mujer, por ejemplo, como “objeto” de representación y durante mucho tiempo participante pasiva, ha sido definida a partir de determinadas características visuales y signos que reafirman las concepciones preestablecidas de la naturaleza femenina.

Quiero ejemplificar esto con la imagen de La Magdalena. Esta mujer es representada en la pintura como la única en el tema religioso que tiene un carácter sexual, deja a la vista partes de su piel sin hacer alusión a la maternidad como es el caso de la virgen María, la mujer por excelencia para el cristianismo. La Magdalena es el opuesto, por lo que numerosas veces se le representa en posición erótica de deseo, no aparece desnuda en su totalidad, pues se encuentra frente a Cristo o en referencia a él, pero enseña su piel en señal de lujuria, haciendo alusión a su pecado. (Ver imágenes N. 1 a 3).

John Berger, frente a las imágenes de la Magdalena afirma:

68 John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 16.

Lo fundamental de su historia es que amaba tanto a Cristo que se arrepintió de su pasado y llegó a aceptar la mortalidad de la carne y la inmortalidad del alma. Sin embargo, el modo en que están pintados los cuadros contradice la esencia de esta historia. Es como si no hubiera tenido lugar la transformación de su vida provocada por el arrepentimiento. El método pictórico es incapaz de describir la renuncia que ella ha hecho. La Magdalena está pintada como lo que es por encima de cualquier otra cosa: una mujer deseable y poseíble. Sigue siendo el dócil objeto de seducción de este modo pictórico⁶⁹.

Como se observa en los ejemplos, las imágenes de la Magdalena responden a los mismos códigos visuales en todos los casos. Ella está en una postura de evocación, su mirada dirigida hacia Cristo representado por la cruz o el espacio infinito; sus ropas caen delicadamente dejando ver una parte de su piel, en algunos casos su seno, el cual ella tapa suavemente con sus manos.

En el catolicismo, las características fundamentales de los diferentes acontecimientos y personajes religiosos son representados siguiendo los mismos parámetros cada vez. Se delimitan entonces las particularidades y se crean mitos que deben ser confirmados en todas las imágenes de manera que los espectadores puedan ser instruidos sobre determinados preceptos de la religión con el fin de ser adoctrinados. De esta manera, las imágenes de la Magdalena fijan en el imaginario religioso un modo de entender la historia de aquella mujer y a su vez, delimitan las particularidades de su historia y personalidad para poder definir el temperamento y la manera en que deben ser vistas las mujeres que “son como” la Magdalena.

Es así como la representación femenina desde la mirada masculina ha instaurado códigos visuales a los que se responde todavía para referirse a situaciones y conceptos específicos. Las representaciones han ido creando imaginarios de lo que significa ser mujer: de cómo se debe ser y cómo se debe ver.

La pintura europea se encargó de establecer normas y acuerdos para la representación de las mujeres en donde se develan los principios que regulan la mirada hacia ellas. Para Berger, en su análisis de la representación femenina, los diversos contenidos de esa pintura conservan

69 Ídem.

siempre “la implicación de que el tema (la mujer) es conciente de que la contempla un espectador”⁷⁰.

Las representaciones de la mujer desnuda o mirándose al espejo refieren no sólo al hecho de que ella siempre está para la observación, si no además de la característica de la vanidad como típica de lo femenino. Si “estar desnudo, (es) estar sin ropas. (y) *El desnudo, (es) una forma de arte*”⁷¹, entonces el desnudo no es el asunto del cuadro, es un modo de ver el cuadro. El desnudo femenino, entonces, responde a determinadas concepciones procedentes de la tradición artística europea y por ende a la idea de la representación de la mujer en determinada época.

Cuando aparece la fotografía, este medio, considerado en sus inicios como anodino, quizá intrascendente, se contrapone a la tradición pictórica pero sustrae sus características visuales y técnicas –luz y sombras, composición, temas, etc.–, a fin de atraer la atención de los “nuevos” espectadores. El medio fotográfico, radicalmente diferente al pictórico, se apropia de los modos de la pintura y, desde su propio tiempo y experiencia en la construcción de la imagen, emula los resultados visuales.

En sus inicios, características de lo fotográfico como la inmediatez, la brusquedad y lo (aparentemente) verídico, determinaron la manera en que las imágenes fueron no sólo compuestas sino además apropiadas por el naciente público. Hubo un desequilibrio en los valores tradicionales pues, en el caso del desnudo femenino, ahora la representación venía directamente de la realidad, es decir que las imágenes provenían de mujeres que estuvieron “realmente” desnudas frente a la cámara y por lo tanto se les podía apreciar de manera “casi real”. Las consecuencias sociales no se hicieron esperar, así que la fotografía debió parecerse, en forma, lo más posible a la pintura.

La imagen se redefinió con la fotografía pero la intención era opuesta a la de la pintura. Se hablaba con otros códigos, se hacía referencia a otras situaciones. El tema ya no era lo cotidiano de los personajes religiosos, míticos y de la realeza, ahora era lo que sucedía con personas reales en ambientes cotidianos. Aun así, las construcciones visuales de lo femenino del

70 Ídem.

71 Ídem.

cuerpo, de sus acciones, de su lugar social, etc.- continuaban siendo determinadas por la aprehensión de las codificaciones tradicionales.

El medio continuó evolucionando y las lecturas de las imágenes fueron ramificándose. El control de la producción y circulación de éstas empezó a dirigirse hacia nuevos y diversos públicos que cuestionaban las representaciones tradicionales. Es así que, como contrapunto a esa mirada masculina-occidental que determinó la manera en que las mujeres son y han sido vistas, desde los años 70, especialmente, se empezaron a manifestar voces de mujeres que se ubicaron a un lado y otro de la representación para hablar de ellas, a partir ellas y para ellas.

Diversas posturas políticas, sociales y estéticas llenaron los contenidos artísticos de ese momento y pretendieron redefinir las ideas de las representaciones. Los objetos artísticos se transformaron de lo bello a la idea, así, la plástica convergió hacia la imagen de un concepto: la imagen del feminismo y la feminidad.

Una de esas miradas fue la de Cindy Sherman, que en su obra plantea una desavenencia con los roles femeninos expuestos en la pintura, el cine y la fotografía tradicionales, y reutiliza los clichés existentes para resignificarlos con imágenes cruentas, en algunos casos, de otras imágenes conocidas o asimiladas desde la educación visual. Sus obras, hablan tanto de las pinturas clásicas como del papel de la fotografía y el cine en el imaginario de la cultura, encarnando, a su modo, las representaciones de la mujer sacadas de los diferentes medios visuales (Ver imágenes 4 a 6).

Estas imágenes se construyeron dentro del universo ideológico feminista interesado en plantear preguntas sobre la identidad de la mujer y sobre el papel de ésta en su representación. Sus fotografías radicalmente construidas, permiten que, como espectadores, podamos ver una imagen que cuestiona y examina. Los colores fulminantes, los atuendos grotesco, los maquillajes excesivos, las prótesis que falsean su cara y cuerpo, las citas a la historia del arte y las situaciones que ya conocemos pero no reconocemos, nos revelan que no vemos algo auténtico y nos preguntan cuál es la forma en que ha sido representada la mujer y cómo se representaría ella misma.

Cindy Sherman reflexiona sobre la imagen fotográfica y la plantea como un medio artificioso del que se vale para capturar sus personalidades mutables. Usa el medio para revertirlo

reinterpretando lugares comunes del imaginario colectivo; construye otra forma de ver la imagen, desplaza la mirada *hacia* la mujer a la mirada *de* la mujer; se utiliza a sí misma una y otra vez e interpreta numerosas facetas: se convierte en un maniquí que acoge todas las presunciones visuales de lo femenino al tiempo que las reestablece.

Por ejemplo, en la cita a *La Fornarina* de Rafael (ver imagen N. 8), Sherman resignifica la representación de esa imagen femenina al hacer énfasis en elementos específicos que exagera y deforma. En esta pintura, la mujer, sencilla, aparentemente de origen modesto, es representada con una banda que recoge su pelo, el torso desnudo y una delicada tela sobre el vientre sostenida por su mano derecha con la que hace el gesto de cubrir su seno izquierdo. Su cuerpo es iluminado con una luz que viene del exterior y la baña, creando una atmósfera de colores cálidos. La mirada de la *fornarina* dirigida hacia quien la está pintando, no al espectador, hace suponer una relación estrecha entre modelo y pintor, es una desnudes que no está pensada para ese otro que la observa sino para aquel con quien disfruta de su intimidad. Este cuadro refiere, entonces, a la cercanía y afectuosidad de la relación entre los dos sujetos que participan en el cuadro. Por el contrario la fotografía de Sherman *Sin Título # 205* está envuelta en una atmósfera de penumbra en la que sólo resalta la imagen lúgubre de la mujer que se representa. La imagen es recreada casi exactamente -pose y atuendo-, pero los elementos que Sherman emplea para rehacer el retrato de la *fornarina* de Rafael son ásperos y ordinarios: la ropa que la cubre, contrario a la de la pintura, ahora es tosca; utiliza prótesis en cara y pechos caricaturizando a la figura de la mujer retratada. Establece un diálogo directo con el espectador al dirigir su mirada hacia él de tal manera que lo reta, le dice acá estoy yo y te estoy mirando a ti. En esta imagen -y en su obra-, Sherman se vale de una retórica visual extravagante para dilucidar los aspectos que cuestiona de la mirada hacia lo femenino, utiliza elementos escenográficos para ironizar las representaciones dominantes, se vale de atavíos que interfieren y dirigen la lectura que hace el espectador de la imagen. En suma, hace una crítica a las representaciones tradicionales burlándose de los principios que las rigen y convirtiéndolas en ideas grotescas de la mirada hacia a la mujer.

Así, la propuesta visual de Sherman puede ser entendida como un texto de ficción, según Adolfo Vasquez Rocca⁷², que se erige en un *mundo posible*, es decir un mundo comunicable mas no habitable. Así, los mundos posibles del texto de ficción, o de la propuesta artística, son construcciones culturales que se mueven sólo dentro del campo semiótico y que se refieren a construcciones de la imaginación que permiten observar los anhelos, sueños y posibilidades de tal o cual grupo humano. Esclarecen el mundo cotidiano al permitir que sea percibido desde una optica diferente. Así, la construcción de mundos –entre ellos los culturales- es algo intrínsecamente humano, y el placer radica en que libera a lector y creador de las limitaciones como ser dentro de un mundo real.

Así, pues, la narración de ficción constituye un modelo análogo del universo real, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. Se otorga así un valor cognoscitivo a la ficción, de modo tal que todas las posibles connotaciones, no expresadas directamente por el texto, sino –más bien- mostradas implícitamente o implicadas contextualmente en lo dicho por el mismo, iluminan aspectos de la realidad que sin estas extrapolaciones ficcionales permanecería en penumbras.

Al ponerse en el lugar del representado y el que representa, Cindy Sherman propone una postura hacia la imagen que revela una inspección, también, hacia sí misma. Sus autoretratos son construcciones de personajes, representaciones de ideas visuales, teatralizaciones de las escenas de la historia del arte que ella apropia y resignifica. Por medio del disfraz y la escenificación autor y espectador transitan por diferentes momentos del arte, el cine y la publicidad. Sherman puede ser una glamorosa actriz de los 50, la modelo de un pintor renacentista, una mujer exitosa o frustrada. Su obra contiene universos semánticos que son descripciones del mundo real y ese mundo alterno –ficticio- que ella inventa para representarse.

Ahora entonces, éste es tan solo un ejemplo del desplazamientos de la mirada a diferentes lugares sociales, políticos, raciales, etc. Con la aparición de estas distintas miradas hacia la representación se amplía el espectro, lo que permite que otras voces desde otros lugares y posiciones de la esfera social hablen. Es el feminismo el movimiento que inaugura esta

⁷² Adolfo Vasquez Rocca, *El giro estético de la epistemología; La ficción como conocimiento, subjetividad y texto*. [en línea], Revista Aisthesis N.40, PUC, [fecha de consulta: septiembre 7 de 2011], disponible en http://www.puc.cl/estetica/html/revista/indice_rev.html

posibilidad, por eso, al tratar otros temas se llega a diferentes públicos antes no incluidos en lo aludido por el mundo del arte. Así, la aparición de las otras -nuevas- representaciones se deriva de las antes existentes, la oposición a la regla genera nuevas maneras de representar(se) que parten del imaginario colectivo que reinventan.

2.2 Persona e imagen.

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello.

John Berger.



En la construcción visual, artista y espectador son quienes se reconocen como determinantes para la codificación de la representación. Pero, el sujeto representado también participa de manera activa en la realización de la obra al funcionar como espejo que habla a los *otros* sujetos. La cámara fotográfica es elemento mediador en esa acción, modera las relaciones y es dispositivo que detona las diversas correspondencias que se suscitan.

La imagen fotográfica se construye en tres momentos: planificación, toma e interpretación, por tres sujetos diferentes: fotógrafo, sujeto fotografiado (representado) y espectador. Todos los individuos participan -de manera activa o no- en la construcción final, así, el fotógrafo selecciona situación, encuadre, luz, velocidad, etc.; el representado da al fotógrafo lo que supone que él espera ver; y el espectador interpreta discursos que no están en la imagen, resultado de la relación entre los anteriores participantes e inducido por su memoria o conocimiento visual. Esta relación es mediada en su totalidad por la mirada.

La obra es percibida y entendida de manera diferente por cada sujeto que la interpreta, entonces, su construcción se realiza en tres tiempos y a partir de tres individuos. No quiero decir que son únicamente tres sujetos ni tres tiempos específicamente, pueden ser cientos, muchos más, a lo que me refiero es a aquello que responde a las tres posiciones de construcción que mencioné: fotógrafo – representado – espectador.

En la imagen final se pierde la persona como en la escritura para Barthes. La fotografía es la destrucción del origen de la mirada inicial, es un lugar indefinido en el que se diluye la identidad del autor. El fotógrafo decide cómo se verá una imagen, elige los factores técnicos e impone sus ideas a lo representado, pero, en cuanto existe la imagen el autor desaparece, la fotografía perdura y revive cada vez que es vista de nuevo. La mirada sobrevive a la imagen, así la del fotógrafo es tan sólo una interpretación más entre muchas otras.

El autor, entonces, se ausenta de la construcción pues deja de ser pieza principal para ser parte del engranaje de la dotación de sentido a la imagen fotográfica. Los distintos tiempos y espacios en los que se concibe la imagen y luego se la interpreta son infinitos, ésta está formada por miradas múltiples, procedentes de diversos lugares, es entonces el resultado de visiones entrelazadas para la interpretación. En el entramado de estas visiones se establece un diálogo entre lo que mira cada uno de los sujetos. En otras palabras, el fotógrafo realiza una acción en la que afecta y se deja afectar por el representado, para posteriormente infectar a quién ve la imagen final, pues ésta le dirá algo de su propia experiencia. Lo fundamental en éstas imágenes no es lo que está, lo que se ve, sino más bien lo que se intuye.

Para Barthes, la fotografía, enfrentada a la mirada del espectador, establece la presencia del haber sido testigo de tal o cual situación, no su de existencia. La fotografía significa el desplazamiento espacio temporal de la imagen, es decir, es la “conjunción ilógica entre el *aquí-ahora* y el *allí-entonces*”⁷³. Así, la foto sobrevive a diferentes tiempos y espacios, pues el sentido último nunca es otorgado.

El sujeto-objeto sobre el que se enfoca la cámara se encuentra en un lugar en el mundo, ya construido, por valores y significados. Pareciera que, en el proceso de percepción, son simples

73 Martin JayOp. Cit., 2007, p 335.

cualidades las que permiten el reconocimiento de lo que está allí dispuesto a la mirada, pero el ajuste aparentemente conciente de formalidades técnicas revela que de ningún modo se está haciendo una copia del representado, es una lectura o percepción construida como imagen según los esquemas aprehendidos⁷⁴. Las fotografías son, en suma, el resultado más alejado de la realidad del personaje que pretenden representar, y más cercano, dicho sea de paso, al contexto de quien hace la imagen.

Entonces, la imagen fotográfica es el resultado de una interpretación individual de un momento específico de la realidad que devela las previas concepciones de aquello que se está ofreciendo al fotógrafo. La importancia de lo retratado radica en que revela pensamientos muy interiorizados de aquel que se para detrás de la lente.

¿Qué se ve en las imágenes o a través de ellas?, ¿la realidad? Ésta, en la fotografía, no es más que un fragmento, enmarcado en los límites de una imagen, en un esquema de representación que sustituye lo real por aquello que el yo piensa que es la interpretación acertada de aquello que ve. Es decir, que, en palabras de Flusser, “el acto de fotografiar parte de considerar que lo "real" es la información y no el significado de ésta”⁷⁵.

En suma, la imagen pregnante es la que dispone el resultado final de la fotografía. El encuentro de miradas entre todos los sujetos participantes en la construcción de la foto y de su interpretación, lleva de una u otra manera a la identificación de aquello que le dice -a cada sujeto- algo de sí mismo a partir del *otro*. Entonces, la imagen pregnante es constructora de sentido en la medida en que otorga valor intrínseco a aquello que el yo ve del *otro*. Tomar, hacer, una fotografía, es el resultado de verse a uno mismo viendo.

Cuando menciono la fotografía como máscara y espejo me refiero a que la imagen resultante de esta acción se deriva del proceso de la mirada en la que el *otro* es espejo de *mi* mismo y además en la que el sujeto representado tanto como el fotógrafo construyen su visión de sí mismos para el *otro*, es decir, su máscara.

74 John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 241.

75 Juan Antonio Molina, *Op. Cit.* 1998-1999,.

La fotografía devela, vela, revela, nombra y disfraza a la realidad, y al *otro* como parte de ella; es una construcción personal (en todos los ámbitos en los que se construye) no autónoma de la materialidad presente en el acto fotográfico. “Mientras el espejo indica la existencia de un más allá espacial, la fotografía anuncia la existencia de un más allá temporal”⁷⁶. El espejo muestra una realidad de la que sólo veo lo que me dice algo, así, cuando fotografío, lo hago a partir de lo que me muestra ese espejo.

La realidad enmarcada, construida, devuelta a la experiencia, eso es la fotografía. Cuando el *yo* se mira al espejo se construye a partir de su memoria involuntaria, así ese *yo* reflejado no soy *yo* mismo, es una construcción de mí. La fotografía, no cabe, duda, ofrece la mayor proximidad a ese doble real que según se cree, nos devuelve el espejo.

Por otra parte, el *otro* como espejo suscita que cada vez que el *yo* lo fotografía se fotografié a sí mismo. Es decir que cada vez que retrata a un *otro* hay un contagio “gestual, psicológico, expresivo”⁷⁷ entre ambos sujetos, que da como resultado la representación del *otro*. Lo que se refleja en la fotografía es, entonces, la relación.

La fotografía es el resultado de una serie de manipulaciones continuas en las que se juega con los efectos de la especularidad. Por su parte, el espejo representa las cosas invertidas en el plano del sentido, es decir, que vemos la realidad contraria a como la percibimos. Los espacios para la representación son espacios de construcción en los que el *otro* está sujeto a mecánicas de significación, el *otro* no se constituye, *yo* lo constituyo, pero lo hago a partir de lo que deja nuestra relación. Así, el retrato fotográfico es la fotografía de una máscara, ya sea impuesta por el fotógrafo o por el retratado.

Las construcciones visuales de los otros se forman a partir de un conjunto de representaciones que constituyen el universo imaginario, producido en nuestras relaciones con el mundo. El retrato es entonces la representación de una realidad escrita previamente y asimilada por y para todas las construcciones visuales. Entonces, mientras que hay un retrato que requiere ser lo más cercano posible al modelo, por ejemplo el de identificación, o el de recuerdo familiar,

76 Ídem.

77 Jana Leo, “Cuerpo al Cuerpo”, en Rafael Doctor Roncero y otros, *El cuerpo y la memoria*, Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, Octubre - diciembre de 2005, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 38.

existe otro que da por hecho esa mimesis y reconstruye al modelo a partir de las expectativas e intereses del fotógrafo.

Parte de la obra de Robert Mapplethorpe me sirve para ejemplificar lo que he venido tratando. He hablado de lo femenino para referirme a la construcción visual del *otro*, y como puerta para la aparición de otras nuevas representaciones. La producción de Mapplethorpe se enmarca en un contexto en el que estas diferentes voces están a haciendo ruido y son oídas.

Para Oliver Debroise, Robert Mapplethorpe “es un producto arquetípico de la contracultura neoyorquina de los años setenta y ochenta; es decir, formó parte de esa vanguardia que, detrás del pop-art y de Andy Warhol, empezó a triturar con salvaje deleite los valores de la sociedad de consumo y los medios americanos de representación”⁷⁸, Mapplethorpe descompuso las representaciones oficiales y las transgredió.

Su obra subvierte y reflexiona sobre la representación misma, sugiere una nueva manera de ver a los *otros*, sus imágenes resultan sexuales, vernáculas, elegantes e íntimas. Mapplethorpe hace uso de la fotografía para hablar de su historia personal, de sus prácticas e intereses sexuales, así como de sus más cercanos aliados, su fotografía es sumamente autobiográfica. “Yo me encargo del sujeto, voy con él, reflejo en él mi personalidad, yo no fotografío cosas que no han estado de alguna manera relacionadas conmigo”.⁷⁹

Uno de los aspectos más sugerentes de sus imágenes es el factor sexual (ver imágenes 7 y 8), constante en su producción. Éste tema marca toda su serie fotográfica, algunos retratos y naturalezas muertas están cargadas de un alto contenido erótico y sexual. Este tema es abordado de manera directa develando los atributos sexuales de sus retratados, presentando escenas de sus juegos eróticos, o insinuando la sexualidad con imágenes que evocan lo fálico o que lo refieren directamente.

Cuestiona la representación masculina oficial al extraer de su mundo situaciones particulares que hablan, no sólo de sus modelos, sino de la imagen que tiene él de ellos o ellas.

78 Olivier Debroise, “Becher, Mapplethorpe, Sherman”, en Museo de Monterrey, *Becher, Mapplethorpe, Sherman*, Monterrey, Museo de Monterrey, 1992, p. 12.

79 Robert Mapplethorpe: “I submit to the subject. I go with it, relating my personality to the one I’m photographing... I don’t photograph things I’ve not been involved with myself”, en Celant Germano, “Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints”, en *Mapplethorpe versus Rodin*, Milan, Electa, 1992, S.N.

En los retratos de la fisicoculturista Lisa Lyon (ver imagen N.9), sobresalen rasgos de la agresividad masculina encarnada en una feminidad a ultranza que la lleva a parecer un travesti. Con los modelos negros (ver imagen N.10), constantes en su producción, encara lo visualmente institucionalizado en la cultura norte americana. Retrata cuerpos, caras, posiciones, erotiza la raza negra a un punto casi obsesivo.

En suma, la obra de Mapplethorpe es el espejo que él utiliza para hablar de sus propias experiencias e intereses, sus construcciones son hechas a partir de diversas puestas en escena que marcan las etapas de su fotografía: como autor, Mapplethorpe se define y redefine constantemente en el plano de lo simbólico.

Las construcciones visuales en el arte son concebidas como reflejo de las intenciones del artista, utilizando como mediadores a *otros* diferentes sujetos que participan de la representación. Si bien, en el caso de la obra de Mapplethorpe, las imágenes son construidas por él y las puestas en escenas ideadas igualmente, sus colaboradores, es decir, los retratados, juegan un papel fundamental en la imagen final. Lo que quiero decir es que a pesar de la presunta autoría del artista, estas imágenes únicamente pueden lograrse gracias a las participaciones externas. De lo que habla la obra es apoyado por lo que se logra con los sujetos retratados, quienes, a su vez, construyen sus propias máscaras para ser objetos de representación. Esa construcción de personalidades fingidas e irreales suscita una falsa relación entre fotógrafo y fotografiado en la que los valores se transgreden y “todo” es permitido.

Las puestas en escena revelan el universo forzado del ambiente que se construye para la toma de la imagen. La cámara, como espejo, refleja una realidad aparentemente inexistente que sólo tiene lugar en un espacio-tiempo dilatado, perdido en el registro de la acción y de las construcciones visuales que evidencian el tipo de relación existente entre el fotógrafo y el representado. El *yo* y el *otro* se vinculan constantemente para la construcción de sentido, Mapplethorpe habla de su vida y experiencias, deseos e ideología. Ayudado por modelos, ropas, cadenas, juguetes sexuales y maquillajes devela, en sus imágenes, el universo que existe en su interior.

Así, la imagen fotográfica es producto de una construcción de tres vías en la que todos los

implicados aportan para el resultado de la imagen final. Es decir que el reflejo del fotógrafo plasmado en la fotografía se construye gracias a la elaboración que realiza junto con el sujeto retratado, que para el caso de Mapplethorpe funciona como cómplice. Así, el *otro* aporta para la consecución del reflejo en el espejo.

2.3 La máscara en el espejo.

Quiero hablar ahora de la obra *Role Exchange* de Marina Abramovic. Para realizar este performance Abramovic buscó una mujer que llevara trabajando como profesional en la prostitución diez años, mismo tiempo que tenía ella en su trabajo como artista. Cuando la encontró, le propuso que cambiaran de roles a lo que la mujer aceptó. El performance consistía en que la prostituta remplazara a la artista en la inauguración en *De Appel Gallery* en Amsterdam, a su vez, la artista remplazaría a la prostituta en su puesto en la ventana de *Red Light District* también en Amsterdam. Ambas tenían la responsabilidad de cumplir con el rol de la otra durante 4 horas⁸⁰ (ver imágenes 11 y 12).

Cito este performance porque plantea el cambio de roles entre dos personas que se encuentran en distintos lados de la representación: la artista que representa, y la *otra* que es representada. Esta obra se ubica en un importante momento del arte contemporáneo en el que el *otro* empieza a ser parte activa de la construcción sentido. Lo que me interesa es, entonces, el hecho de que al intercambiar los papeles la construcción de la obra se hace a partir de las experiencias de ambos lados pues es lo que da paso a lo que quiero abordar a continuación.

Cuando se plantean obras en las que se establece una relación con el sujeto-objeto de representación de tal manera que éste tenga un papel activo en la construcción, ese *otro* sale al encuentro del *yo* y así entran en relación inmediata. La relación significa ser elegido y elegir, es un intercambio de dos vías, en el que se erige una conversación. Las contestaciones vienen, entonces, de lado y lado.

Para Martin Buber, nada se revela mas que por medio de la acción recíproca con un interlocutor, es decir que nada es elemento clave de la experiencia por si sólo. Las relaciones sólo

80 Marina Abramovic, *Artist Body. Performances 1969 – 1998*, Milan, Charta, 1998, p. 114 – 117.

pueden ser tales al tener como pieza clave a cada uno de los sujetos implicados en el proceso. Una obra, como la de Abramovic, no podría tener sentido alguno de no ser por la aceptación de la otra mujer a participar, y además, del público receptivo a la acción.

Pero, ¿qué sucede si el intercambio de papeles no concibe al *otro* como *otro* sino como uno mismo? Es decir, cuando el artista ya no busca a un *otro* para representarlo, ni le cambia de lugar para que lo represente, sino se pone de un lado y otro de la construcción, siendo a la vez sujeto que representa y sujeto-objeto representado?

Jana Leo menciona que, aun conociendo la alteridad de la representación, el fotógrafo fotografía para “descubrir el aspecto de esa extranjería, de esa animalidad, de ese *otro*, (que) le hacer crecer la emoción ante un reflejo, quizás mentiroso, espectador”⁸¹. El fotógrafo fotografía, entonces a ese *otro* con la intención de conocer ese lugar y de ver, un poco, el exotismo del ser diferente.

El sí mismo existe por el efecto de *sus* percepciones, de lo que cree que es *su* cuerpo, de cómo reacciona frente a determinadas acciones. Pero, el sí mismo es, sobretodo, la idea que el *yo* tiene de las imágenes que los otros hacen de él. Entonces, a partir de esto, ¿cuál es la construcción que el *yo* hace de sí mismo en la imagen fotográfica?

Para Barthes, “el significado que Lacan otorga a lo *imaginaire* (...) se encuentra íntimamente vinculado con la analogía entre imágenes”⁸². Entonces la imagen es registro de la identificación en otra imagen a partir de un significante y un significado. Se trata de la representación y la figuración de aquello que se ve en los modelos.

La fotografía posibilita al sujeto la unión de fragmentos dispersos de diferentes experiencias, la apropiación de los distintos trozos del mundo y especialmente de lo que ve en los *otros*. La autorepresentación existe en el momento en que el *yo* cambia el esquema y se ubica del otro lado, al ponerse frente al espejo se autoevalúa y se presenta para los otros en sus distintas facetas.

81 Leo, *op. cit.*, p. 34.

82 Jay, *op. cit.*, p. 337.

La mirada como acción agarra; satisface como acto o movimiento⁸³. La fotografía se sobrepasa en una duración infinita de la mirada, entonces, mantiene siempre abierta la posibilidad de nuevas y diferentes percepciones de lo representado. Así cuando la representación es hacia el yo mismo, la mirada descubre la continuidad de la vida una interior.

El retrato, como signo, tiene la finalidad tanto de la descripción del individuo como la inscripción de su identidad social⁸⁴. El autorretrato, entonces, rompe con la jerarquía del observador y el observado, se convierte en el modo perfecto de introyección. En él “dialogan constantemente la hiperrealidad del sujeto y la identidad convulsa, el narcisismo (...), el artificio, el juego de disfraces, referencias y citas, y el angustioso preguntarse quién soy yo”⁸⁵. El retrato alude siempre a un modelo ausente cuya presencia debe ser evocada en la imagen. El autorretrato, en cambio, devela el interior del fotógrafo, sujeto y objeto de la representación, pero más que eso, objeto de una íntima exploración en la que valen los juegos y las máscaras reveladoras de verdades interiores.

En el retrato la fisonomía y personalidad del representado deben ser evidentes y rápidamente identificables. En el autorretrato el yo se diluye, se confunde, se camufla en una búsqueda de su identidad visual y de su más profunda intimidad. El retrato evoca una presencia, el autorretrato la construye.

No es el rostro lo que caracteriza a la persona autorretratada, son las huellas que dejan en ella los acontecimientos, las reflexiones conseguidas, los imaginarios contruidos. El yo intenta descubrirse más que describirse, pretende plasmar en la imagen el universo interno, develar sus cuestionamientos en lo referente a su imagen, a la construcción que hace de sí mismo a partir de lo que los demás le dicen de él.

El fotógrafo que se autoretrata establece un diálogo con la cámara en la que ésta funciona como espejo que le devuelve su propia imagen. Cada elemento que utiliza significa, crea máscaras de representación que tienen como objetivo revelar su interioridad. Aparecer en el

83 Juan David Nasio, *Op. Cit.*, 1992, p, 24.

84 Tagg, *op. cit.*, p. 53.

85 Maite Barrera, “Habeas Corpus”, en Rafael Doctor Roncero y otros, *El cuerpo y la memoria*, Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, Octubre - diciembre de 2005, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 27.

retrato como uno mismo es a la vez necesitar de la sensación de la otredad para definirse.

La presencia del artista frente al lente descubre el *voyeur* que todo fotógrafo es. Esta personalidad que embiste y posee la intimidad de las personas que retrata, en el autorretrato toma distancia del *yo* para hacer la propia construcción de un entorno ficticio, mostrando únicamente aquellas cualidades de las que busca alguna respuesta. El *yo* es así o de tal manera, pero diferente a como se ve en la realidad.

El autorretrato no pretende ser realista, implica una puesta en escena, el uso de un disfraz o enmascaramiento. Es decir, el autorretrato es la construcción del *yo* como personaje. Entonces, se puede decir que el retrato presenta la presencia de alguien frente al lente, a la vez que el autorretrato simula una presencia dispuesta a la inspección de la cámara y el espectador.

La imagen diferida que encarna la fotografía se muestra como el espejo de las diversas construcciones del *yo*. Las máscaras que dispone para su propia representación responden al imaginario que se ha ido construyendo a partir de su relación con los *otros*, pero al volcar la mirada hacia sí mismo. El autorretrato es un espejo narcisista.

En la obra de Claude Cahun (ver imagen N. 13) la construcción de su imagen da cuenta de lo imposible, de la multiplicidad de *yoes* que es capaz de sacar la cámara que funciona como espejo. Sus autorretratos invocan y refutan a la vez las asociaciones tradicionales de lo femenino con la autorreflexión. La construcción de máscaras, atuendos y escenarios para la representación revela la búsqueda constante por las diferentes facetas del *yo*. No evoca ni espectaculariza su imagen, sólo hace una búsqueda de sí misma a partir de su ser polifacético construido de múltiples disfraces. Su exploración permanente tiene que ver con el reflejo, con sus muchas personalidades, con las diversas maneras de autoconstrucción. Su obra inspecciona su *yo* en una existencia simulada (ver imágenes N. 14 a 16), explora y reescribe los significados y las “nociones opresivas de la creatividad artística, la feminidad y sexualidad asociadas al mito de Narciso y al discurso del narcisismo en general”⁸⁶.

La fotografía de Cahun en el espejo no es una sencilla imagen narcisista de la auto-

86 “The many oppressive notions about artistic creativity, femininity and sexuality associated with the myth of Narcissus and the discourse of narcissism more generally.”, Jennifer Shaw, “Narcissus and the magic mirror”, en Louise Downie (Editora), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 35.

mirada, de hecho, se refiere más bien a las disyuntivas en la construcción de la imagen-reflejo (ver imagen N. 20). Se contrasta el yo con el reflejo en el espejo capturado por alguien que, como espectador, observa la introspección de una mirada frente a la cámara, inconciente, aparentemente perdida en la contemplación⁸⁷. El espejo, utilizado ininidad de veces como símbolo de la vanidad de la mujer entrevé una actitud moralizante y evaluadora de la mirada hacia lo femenino. Una pintura que representa a una mujer desnuda mirándose en el espejo es hecha para el placer masculino, mientras que el autorretrato femenino frente al espejo cuestiona el modo en que las miradas son dirigidas hacia las mujeres.

Las fotografías de Cahun revelan no sólo su relación con el medio, además, la manera en que ella construye universos de significación para indagar acerca de su representación. Las exploraciones visuales de Cahun dejan ver su universo personal: ideología, aceptación, contexto, educación visual. Sus imágenes son construcciones que hace de sí misma a partir de una experiencia y relación con el *otro* y con el mundo.

Sus imágenes, salidas a luz hace apenas unas décadas y catalogadas como surrealistas, muestran la visión de vanguardia que ya ella tenía de la representación femenina. Este tema, tratado hasta el cansancio y no por eso agotado, presenta múltiples interpretaciones desde su propio lado de la historia, se cuestiona constantemente el papel de lo femenino en la imagen fotográfica.

Estas fotografías permiten ver que la mirada crítica hacia la representación femenina no existe sólo desde la década de los 70, aunque es en ese momento histórico que cobran gran fuerza y visibilidad. Cahun, quien sostenía una relación amorosa con otra mujer se presenta a sí misma como un ser no femenino, no masculino. Su obra, está más cerca del teatro que de cualquier otra manifestación artística, y sus autorretratos son construcciones concensuadas entre ella y su pareja. Se presenta una visión de la mujer lesbiana (amorosa, dulce, tierna, sensual, masculina, incómoda, enojada, trasgénero, etc-) que ellas quería transmitir.

87 Ídem.

En este capítulo hice un recorrido por diferentes instancias de la representación que me ayudaron a establecer el papel del representado en el proceso de construcción de la imagen. Comencé con las pinturas de la Magdalena e hice referencia al performance de Marina Abramovic para ejemplificar el lugar que tenía y adquiriría el *otro* en la representación. Este sujeto, aparentemente inmóvil, está directamente ligado al resultado final de la imagen o proceso artístico. Las aprehensiones hechas del *otro* lo legitiman como tal y le dan su lugar: la experiencia visual es guía para establecer la otredad.

Pero, al ser la fotografía el medio que me interesa considerar me encaminé por indagaciones que la utilizan como soporte. En la fotografía, el proceso de representación está mediado por la cámara como dispositivo que incide directamente en la relación entre ambos sujetos, lo que conlleva a que se establezca un vínculo con el *otro* diferente que en otros medios artísticos.

En este medio el papel del representado como espejo es muy importante puesto que es vehículo para llegar a las profundas indagaciones que hace el *yo* con respecto a su relación con el *otro* y a su propia existencia. El fotógrafo realiza una *acción* usando como medio la cámara; el fotografiado lo *afecta*, de tal manera que se construye cierto tipo de imagen a partir del reflejo *yo-otro* que se consigue. Y por último, la imagen final *infecta* al espectador, testigo ocular de esta relación (ver Gráfico N. 3).

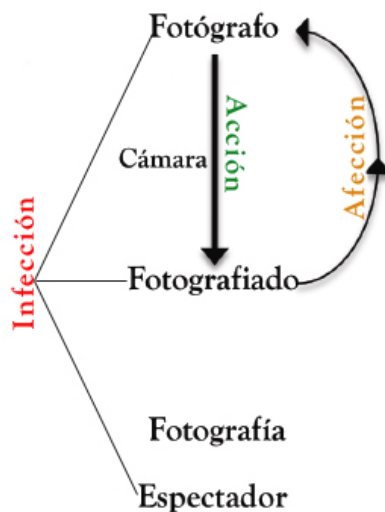


Gráfico N. 3

Así, finalmente, la representación se obtiene en un proceso de intercambio en el que todos los sujetos implicados en el proceso aportan su mirada a la interpretación y realización de la imagen. El sujeto representado cumple un papel significativo en el curso de la creación de sentido puesto que es espejo del fotógrafo, refleja aquello que se busca revelar en la imagen.



Parte 3

La construcción visual como mecanismo de autorepresentación.

"Te seduce ser el destino del otro, el doble del otro, el doble de su camino, que, para él, tiene significado, pero que repetido, ya no lo tiene. Es como si alguien tras él supiera que no va a ningún sitio..."

Jean Baudrillard

Después de analizar la mirada como acto de relación entre el *yo-otro* mediada por el espejo y la construcción de la máscara; de entender cómo el artista hace una representación de sí mismo y del *otro* a partir de la aprehensión que hace de sus experiencias; y de hallar el papel de los sujetos involucrados en el proceso artístico a través de la mirada y de las construcciones que ésta permite, ahora voy a abordar el tema de la representación en mi propuesta plástica. Es decir, el tema de mi representación.

Las representaciones fotográficas son atribuidas a las influencias ideológicas, culturales e históricas de aquel que representa, la forma en que un *otro* es mirado responde al imaginario del

fotógrafo. Todos miramos de determinada manera según nuestros contextos y situaciones.

Culturalmente, tenemos una serie de códigos representacionales los cuales funcionan para ubicarnos dentro de algunos lugares sociales y a su vez para encasillar al *otro*. Son códigos que operan desde el interior de los imaginarios sociales y que están enraizados en la cultura. La mirada interior, como llamaré a esas influencias aparentemente invisibles, aparece en todas las representaciones que el *yo* realiza. El propio cuerpo, materia de representación, es analizado en apariencia y significado por medio de procesos internos que lleva a cabo el fotógrafo. Las fotografías se presentan como un intento de ver a través de ellas la realidad de la manera en que es comprendida por el sujeto.

El lugar en el mundo de cada uno es establecido por la mirada y explicado con palabras e imágenes, ese lugar se dilucida al hacer una introducción al universo privado de los sujetos, es decir, a su intimidad. El *yo* trabaja, para construir su representación sobre el ambiente cotidiano, sobre sus deseos, miedos, intuiciones y máscaras. La identidad de la representación se crea, entonces, desde lo íntimo.

“Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida”⁸⁸ y que se conserva en la memoria involuntaria como parte del conjunto de imágenes que fundan al ser humano. Para construir la fotografía, es decir, una representación, el fotógrafo escoge entre infinidad de imágenes que evoca, así que una manera de mirar la realidad es, simplemente, la escogencia de un modo entre infinidades posibles.

Cómo el *yo* se apropia de la realidad para construir las imágenes refleja la manera en que ve. La percepción y consideración de la imagen está determinada por el propio modo de ver de quien la observa, entonces, todas las construcciones y lecturas de lo visual están permeadas por miradas ya aprehendidas. El fotógrafo elije entre un sinnúmero de imágenes que evoca, así que una manera de mirar la realidad es, simplemente, la escogencia de un modo entre infinidades posibles que evidencian la educación visual y las intenciones. Por su parte, el representado crea una imagen de sí mismo que le permite relacionarse de cierta manera con su entorno. Se trata de establecer el lugar desde el que se desea hablar y mirar, utilizando ciertos aditamentos como

88 John Berger, *Op. Cit.* 2002, p. 16.

fuentes de expresión.

En los procesos de construcción de sentido el mensaje se estructura y se enuncia por medio de recursos visuales que expresan aquello que el yo pretende dilucidar. La presencia de la mujer en la imagen expresa una actitud frente a lo femenino desde aquel que elaboro la fotografía. Si es una mujer, también, la que se encuentra detrás de la lente, entonces manifiesta su propia actitud hacia sí misma.

El cuerpo femenino es percibido siempre dentro de modelos culturales de representación de lo bello, lo feo, lo sano, lo débil, lo fuerte, etc., apropiados por la cultura visual. El propio cuerpo se convierte en una carga heredada y parcialmente inevitable para el actor que lo encarna.

El inicio de toda construcción de sentido está condicionado por la información que atribuyen los individuos a sus cuerpos, posturas y gestos, bien sea generando expresiones, ocultando caracteres fisonómicos, o creando universos ficticios para la representación. Los aditamentos utilizados por el yo para significar se pueden constituir, en algunos casos, como máscaras creadoras de identidad, definatorias de la psique.

La cámara como espejo de todos los sujetos implicados en la fotografía posibilita el juego de miradas y roles que se evidencia en mi propuesta plástica. Los retratos a reflejos en espejos aluden a la relación *yo-otro* propiciada por la mirada y presente en todas las imágenes fotográficas. El espejo y la cámara son utilizados como elementos que afirman el vínculo entre miradas, y la ida y vuelta que hace la mirada en la que parte de un lugar para retornar al mismo.

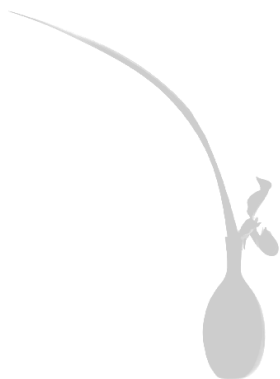
La *inmersión periscópica*, a la que alude Sartre, mencionada en la primera parte de este texto, se refiere a la inmersión en el abismo que es mirarse en el espejo. Fotografiarse, entonces, frente al espejo, suscita un sumergimiento profundo en la contemplación de la intimidad dispuesta a revelarse. Esta conjunción de fotografía y espejo indica también una conjunción de tiempos y espacios, se busca, entonces una presencia relacionada a una imagen que evoca una presencia ideal e imaginaria, construida en un espacio arquetípico en el que hay cabida para todo.

El espejo muestra una realidad trastocada, permite la construcción del cuerpo con máscaras y signos. El reflejo en el espejo es fotografiado, aparece entonces el abismo en relación

con la realidad. La máscara es cualquier artefacto que cumple el propósito de ocultar o cubrir, aquello que permite la transformación de tal o cual aspecto del yo. La máscara sustituye a tal punto que transforma, encubre a la vez que controla.

De acuerdo a lo trabajado en las secciones anteriores de esta investigación, lo que continúa ahora es relacionar la producción artística con la conceptualización teórica. La indagación plástica que realicé fue resultado tanto de vivencias como cuestionamientos personales que me llevaron por los caminos del *otro* y de la mirada como reflejo. No se trata, en ningún momento, de ligar teoría y práctica como un acuerdo deliberado, es, simplemente, la manera de proceder en mi quehacer artístico desde la cual fusiono experiencias y especulaciones para, a partir de las prácticas y hallazgos de otros, poder establecer mi propia posición y proposición del tema. Lo siguiente es la propuesta de análisis de mi obra.

3.1 Quién soy delante y detrás de la cámara. *Serie Los ojos detrás de los ojos.*



El instrumento designa el entorno, la imagen designa la situación, el texto designa el mundo de las imágenes y la imagen técnica designa el mundo conceptual.

Vilém Flusser.

No, no he descrito el espejo; yo he sido él. Y las palabras son ellas mismas, sin tono ni discurso.

Clarice Lispector. Agua Viva.

La fuerza de la fotografía radica en su capacidad de tergiversar la realidad sobreponiendo planos y resignificando momentos, entornos, personalidades; desvanece la frontera entre lo verdadero y lo ficticio, entre la puesta en escena y lo fehaciente. La realidad y la representación son a la vez contrarias y complementarias, ninguna podría existir sin la otra, en la primera existimos, a partir de la segunda nos encontramos.

La fotografía se constituye como un juego de miradas, revela la información que pasa por la lente y es filtrada por la mirada interior del fotógrafo, para el caso de esta serie, sujeto y objeto de representación. La imagen, resultado de tal interiorización, es una elaboración de aquello que veo en *mi* a través de *mi* propio reflejo, lo que permite que la cámara funcione como espejo: el *yo* fotógrafo observa su reflejo en el *yo* fotografiado, es decir, se observa la observación del sí mismo en el espejo. El autorretrato es, entonces, mi imagen como propio espejo, es decir, es la imagen de mi misma como un *otro*.

La serie *Los ojos detrás de los ojos* (ver imágenes 17 a 23) plantea una reflexión a cerca de la mirada del fotógrafo, el sujeto de representación, y el espectador. Cuestiona la manera en que la imagen es tomada del mundo real para convertirse en la representación de ese espacio-tiempo-sujeto, y la lectura que se le puede dar desde el lugar del espectador. Está construida a partir autorretratos acompañados de fragmentos de algunos discursos en los que se objeta quién está frente al objetivo, detrás de él apuntando a la cámara, y frente a la imagen fotográfica haciendo una interpretación de la misma. Trata de un juego de posiciones en el que la cámara fotográfica se encarga de fijar las identidades a partir de reflejos y modos de apropiación de la imagen

Este proyecto comienza como una búsqueda de la imagen femenina a través del maquillaje. En los inicios de la indagación plástica, tomaba fotografías a mujeres mientras se maquillaban. Me interesaba la construcción visual la mujer que se maquilla con el objetivo de atraer las miradas. Buscaba encontrar quién era cada una de las mujeres que retrataba antes y después del maquillaje, entendiéndolo a este como la puesta en escena de su *yo* ideal.

Después comencé a fotografiarme a mí misma encarnando lo que había quedado en mí de aquellas mujeres retratadas anteriormente. Me vestía y maquillaba no para verme como eran ellas sino como *yo* las percibía. Cree varios sets en los que no existía ningún tiempo ni espacio, era *yo* frente a la cámara dispuesta frente a ella, así como lo habían hecho ellas para mí.

Pero, las indagaciones conceptuales me llevaron a construir mi propia representación con una máscara que me permitía esconder mi *yo* verdadero para ser retratada desde una mirada ficticia. Me fotografié, para esta serie, frente a un espejo, así, mi imagen siempre fue tergiversada por la profundidad del espejismo. No fotografié mi realidad, capturé, más bien, el reflejo de ella.

Los textos aparecen en este proceso como guías para direccionar la mirada. Si bien, los autoretratos fueron hechos pensando en los textos, en el momento de conjuntar las imágenes fueron los autoretratos los que prevalecieron en la lectura.

Mi yo fotógrafo toma de mi yo representado todo aquello que le significa. Para construir la imagen se vale de lo que le habla desde su mirada interior a la vez que de diversos elementos simbólicos que funcionan en la construcción de la máscara de representación. En estos autorretratos yo soy el otro que es mi reflejo, y así mismo la fotografía es lo que vi en mi reflejo de mí.

Los escenarios contruidos para la toma fotográfica funcionan como una máscara del yo representado, es decir, el espejo en el que me reflejo para verme y así tomar mi imagen no es más que un elemento que dialoga dentro de la imagen, que refuerza la idea de la autorepresentación. Una de las condiciones del yo que se ve reforzada en esta serie es el hecho de que él mismo nunca se ve más que por medio de imágenes de sí: “no ves nunca tus ojos, como no sea cuando se embotan en la mirada que lanzan contra el espejo o el objetivo”⁸⁹, el yo está sentenciado al repertorio de sus imágenes.

Utilizo los textos como mediadores entre la imagen y mi mirada para dirigir la interpretación del espectador. Mediante ellos sugiero el cause que llevará la “lectura” de la fotografía. El significado de una imagen se altera según lo que hay a su lado, antes o inmediatamente después, así que esta serie se vale de tal propiedad para condicionar la mirada del espectador. “Las palabras sirven de forma instrumental para llevar a cabo ciertas acciones, pero no son en sí mismas las acciones que contribuyen a realizar”⁹⁰, así que el vínculo imagen-palabra en las composiciones fotográficas de esta serie se expande a la vez que reduce el margen de sentido.

En la fotografía como proceso y mecanismo de representación existe un diálogo de miradas en el que se sugiere la conciencia de la presencia del artista y la influencia directa del representado en la construcción de la imagen: el sujeto de representación se transforma en sujeto que se representa a sí mismo. El reflejo del fotógrafo en la imagen evoca la relación y el momento

89 Martin Jay. *Op. Cit.* 2007, p. 339.

90 Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Sintesis, 1997, p. 80.

de construcción del acontecimiento, nos recuerda que cuando ellos se miran existe la mirada, el uno significa para el otro: el *otro*, como pantalla, el *otro* que me enseña quien soy. En esta serie el *yo* gira su mirada hacia sí mismo, se identifica, crea su propia representación.

La imagen-texto es preponderante es mi obra gráfica. Utilizo las fotografías de textos para, de cierta manera, guiar la lectura de mis imágenes. Me seduce la idea de crear abismos de interpretación al conjuntar la imagen y es texto. Si bien la fotografía, fue concebida para el recuerdo y su soporte era el álbum (libro), el uso del texto la regresa a un lugar en del que fue sacada en el momento en que se coló en las paredes del museo.

La serie se divide, entonces, en producción y toma fotográfica. Cada una de las imágenes se compone de dos procesos de construcción que se realizaron por separado, así las fotografías a mi reflejo y los textos fotografiados hacen parte de dos desarrollos por separado. Los textos son citas de fuentes teóricas que fueron colocados en diferentes lugares de la ciudad de Madrid en un recorrido trazado por un famoso paseo de bares, tiendas de ropa y restaurantes. Las leyendas fueron dejadas en sitios aleatorios y posteriormente fotografiadas. El soporte de los textos fue un papel a manera de nota, de recordatorio. Simulé el uso de la máquina de escribir para evocar una presencia en cada texto dejado en las paredes de la ciudad. La pregunta podría ser quién y por qué dejó los textos avandonados, la razón es la plasticidad de la fotografía en un entorno acostumbrado a la invasión del espacio y a la direccionalidad de las lecturas. Por otra parte, las fotografías a mi reflejo fueron tomadas en distintos lugares públicos o privados que aludía directamente a una intimidad descompuesta por los espacios y enmarcada por los límites de la mirada, del reflejo, es decir, del espejo.

En esta serie cuestiona la representación como tal y a su vez, los parámetros que guían la representación femenina. Hago una búsqueda de mi *yo* a partir de mi imagen y de la idea que tengo de mi misma, parto desde mi condición de *otro* como migrante y me afianzo en ella frente al espejo. Me pongo en ambos lugares a la vez: soy un *otro* y me fotografío como tal. Me comporto frente al objetivo a partir de lo que mi mirada como fotógrafa me indica, es decir que entro en un juego de roles en el que soy aquella que creo ser, aquella que deseo que crean que soy y aquella que los demás creen que soy.

El espejo y los textos son elementos externos que me sirven para crear el escenario de representación en el que quiero posicionarme, la cámara como testigo principal es cómplice y voyeur de mi presencia frente al espejo. Lo que busco conseguir, entonces, es verme a mi misma viendo, establecer el diálogo con el espectador desde el lugar concreto de mi misma como *otro*. Me elaboro a partir de mi mirada, hago uso de lo que he aprendido de las construcciones visuales del *yo* para representarme. Los textos funcionan como imágenes preñadas evidentes, es decir que cada texto presenta una reflexión de aquello que me lleva a construirme de tal o cual manera.

La fotografía es el medio que me permite establecer este tipo de relación tanto de intimidad como de diálogo desde un lado y otro de la representación. La búsqueda que he realizado en esta serie responde directamente a mis cuestionamientos internos y pretende develar la idea que tengo de mi misma posterior a ciertas experiencias como un *otro*. Las construcciones visuales del *yo*, los aditamentos que se utilizan para ellas, los parámetros que rigen las ideas de representación, han sido revelados por el espejo.

Redundo en el tema de la mirada y del reflejo en el doble reflejo que pretende ser la serie *Los ojos detrás de los ojos*: es reflejo de mi misma en el espejo y reflejo de mi reflejo a través de la lente. Por último, los textos delatan mi posición frente a la representación y mis cuestionamientos a cerca de lo que significa construirse para los *otros*.

Resolución y conclusiones

Eres el único que nunca puede verte salvo por medio de una imagen; no ves nunca tus ojos, como no sea cuando se embotan en la mirada que lanzan contra el espejo o el objetivo (...) incluso y sobretodo en lo que respecta a tu propio cuerpo, estás condenado al repertorio de sus imágenes.
R. Barthes.

En la representación cada uno de los sujetos que participan en la construcción de sentido es pieza clave para determinar la mirada a la imagen final. Yo veo al otro, me veo reflejada en él; el otro me mira y ve su reflejo en mí. La fotografía es entonces el resultado del encuentro de miradas para la posterior observación de la imagen, ya constituida como tal, es decir, como fragmento de la realidad y abstraído de ella.

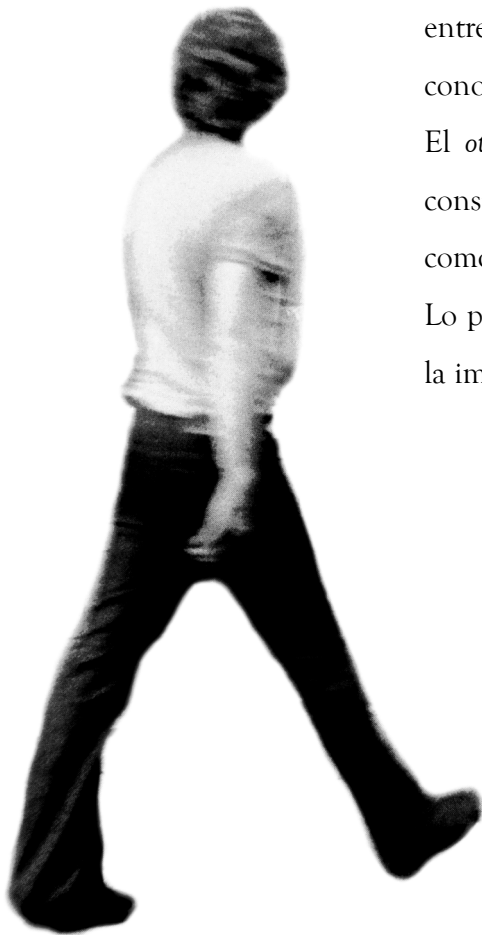
La cámara, funciona como mediador de las miradas, las regula y determina su curso. El fotógrafo mira a través de ella y se relaciona de cierta manera con el sujeto-objeto de representación. Los detalles de quien se observa son dados a partir de la experiencia, de la relación con el mundo. El yo observa para observar lo que ve reflejado de él.

Las miradas, condicionadas por diversos factores se apropian de la imagen -real o construida- dotándola de interpretaciones aparentemente personales, pero que son reflejo de la aprehensión que cada sujeto tiene de su experiencia dentro de un colectivo. Así, las imágenes son construidas a partir de esas capturas y percepciones de la realidad. Los universos visuales de cada fotógrafo y la interpretación que se puede hacer de ellos, están guiados por determinados preceptos.

El sujeto representado cumple un papel importante dentro del proceso de representación, funciona como espejo que refleja al fotógrafo las imágenes que lo condicionan para la construcción de la fotografía. Cuando quien representa y es representado es uno mismo, las encarnaciones visuales se hacen a partir de construcciones de universos individuales que tienen

como fin crear significados de la psiquis del autor. Las exploraciones son más profundas, van más allá de la simple fachada, a partir de ellas se definen.

En la obra de arte, entendida como proceso de relación entre diferentes sujetos, se establecen una serie de flujos que responden a las estrategias de representación. Mi propuesta conceptual refiere a un espacio de (re)significación que abre puertas hacia la reflexión de una intimidad que aborda el espacio tiempo del autor, el representado y el espectador. Ahora, en el momento en que la representación es autoconstrucción de la imagen a esa intimidad se le confiere un carácter de ensimismamiento y teatralidad.



El discurso visual, como estrategia de significación y representación, es el resultado de la experiencia del encuentro entre el *yo* y el *otro*. La mirada en ese otro permite un conocimiento de sí mismo a partir de la relación y el intercambio. El *otro* funciona como espejo de tal manera que aporta para la construcción de su representación. Los autorretratos funcionan como narrativa de una escena privada en el ámbito de lo público. Lo privado es la relación con la cámara, lo público es el resultado: la imagen fotográfica.

Las propuestas fotográficas de los artistas mencionados en este texto no sólo me permitieron hablar de mis influencias, además hacer un esbozo de una fotografía que recibe, envuelve y captura. En el medio fotográfico la relación que se establece con el modelo es muy distinta a la de la pintura, por ejemplo. Si bien quien tiene la cámara siempre tiene ventaja por el retratado, mi propuesta menciona la influencia directa de este sujeto de representación en la imagen final.

La imagen pregnante, concepto que mencioné a lo largo de esta indagación, es el vehículo de la representación. En mi propuesta plástica, sugiero este concepto por medio de los textos que acompañan a las fotografías. Así, la imagen texto no sólo está representando, además, devela las reflexiones que me llevaron a construir esas imágenes.

La fotografía como destrucción del origen de la mirada inicial, diluye la identidad del autor. Así, son los espectadores quienes reviven una y otra vez la imagen. El autor desaparece, el texto cobra sentido junto a la imagen y la constituyen en imagen texto.

Finalmente, en el proceso fotográfico el yo se ve a sí mismo viendo, a su vez, el *otro* es sujeto que observa y objeto observado. La mirada describe la condición del sujeto autónomo al observar la observación de sí mismo en el espejo, y ese espejo no es más que el *otro*. Así, aprehender al *otro* es la posibilidad de ser visto por él. En la acción fotográfica, el yo -fotógrafo- toma del *otro* aquello que significa para sí mismo, es decir, que la representación del *otro* es el reflejo de aquello que el yo logró ver de sí mismo a través de su prójimo. El *otro* es mi reflejo y la fotografía es lo que vi en el *otro* de mí. Esta investigación parte de preguntarme, qué sucede, en el proceso fotográfico cuando miro al *otro*, cuando el *otro* me mira, y cuando somos mirados por un *otro*.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMOVIC, Marina, *7 easy pieces*, Milan, Charta, 2007.

Artist Body, Performances 1969 – 1998, Milan, Charta, 1998.

ALIAGA, Juan Vicente (Comisario exposición), *Barbara Ess*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1994.

ANZALDUA, Gloria y otras, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Colección Mapas, 2004.

AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

BARTHES, Roland, *La cámara lucida*, Editorial Gustavo Gili, 1980.

BÉJAR, Helena, *La cultura del yo*, Madrid, Alianza, 1993.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

El sentido de la vista, Madrid, Editorial Alianza, 1997.

BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BREITWIESER, Sabine (Editora), *Double Life. Identity and transformation in contemporary arts*, Viena, Generali Foundation, 2001.

BUBER, Martin, *Yo y tu*, Madrid, Caparrós Editores, 1993.

BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997.

CELANT, Germano, *Mapplethorpe versus Rodin*, Milan. Electa, 1992.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006.

DOCTOR RONCERO, Rafael y otros, *El cuerpo y la memoria*, Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, Octubre - diciembre. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2005.

DOWNIE, Louise (Editora), *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Londres, Tate Publishing, 2006.

ESS, Barbara. *Barbara Ess*, Madrid, Galería La Máquina Española, 1990.

Barbara Ess : I Am Not This Body, New York, Crut Marcus Gallery, 1991.

FERNANDEZ POLANCO, Aurora (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

FONTCUBERTA, Joan, ZABALBEASCOA, Anaxtu, *Màscara i Mirall (Máscara y Espejo)*, Barcelona, MACBA, Lunwerg Editores, 1997.

FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*, México, Kairos, 1988.

El retorno de lo real, Madrid, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990.

FREUND, Giselle, *La Fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gilli, 1976.

GARCÍA LEAL, José, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002.

GERMANO, Celant, *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004.

GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.

GONZÁLES ALCANTUD, José Antonio, *La Extraña Seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*, Granada, Universidad de Granada-España, 1993.

HEIDEGGER, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.

JAY, Martin, *Ojos Abatidos. La denigración de a visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

El inconciente óptico, Madrid, Tecnos, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Feminismos, 2000.

Extranjeros para nosotros mismos, Barcelona:,Plaza y Janes, 1991.

MAFFESOLI, Michel, *En el crisol de las apariencias*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

MICHAUD, Yves, *El Arte en Estado Gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español J-Z*, Tercera edición, Madrid, Gredos, 2007.

MOORE, Henrietta, *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra, 2004.

MORRISROE, Patricia, *Robert Mapplethorpe. Una biografía*, Barcelona, Cirse, 1996.

MUÑOZ CARRIÓN, Antonio, *Los códigos de la comunicación instituida*, Reis, 57: 61-74, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

MUSEO DE MONTERREY, *Bercher, Mapplethorpe, Sherman*, Monterrey, Museo de Monterrey, 1992.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Claude Cahun. Photographie. 1894-1954*. Paris, Paris Musées, Jean Michel Place, 1995.

NASIO, Juan David, *La mirada en psicoanálisis*, Barcelona, Gedisa, 1992.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

ROSLER, Martha, *Imágenes públicas, la función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. México, Santillana, 2006.

Ante el dolor de los demás. Madrid, Alfaguara, 2003.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, *Cindy Sherman. Retrospective*, Los Angeles, Chicago, Germany, Thames & Hudson, 1998.

TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.

La vida en común, Madrid, Taurus, 1995.

Memoria del mal, tentación del bien, Barcelona, Península, 2002.

Cruce de culturas y mestizaje cultural, Barcelona, Júcar, 1988.

El miedo a los bárbaros, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

ZIGA, Itziar, *Devenir Perra*, Barcelona, Melisuna, 2009.

En línea

BARTHES Roland, *La muerte del autor* [en línea], Ignoria, 23 de noviembre de 2009 por Isaías Garde [fecha de consulta: diciembre 7 de 2009], disponible en <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2009/11/roland-barthes-la-muerte-del-autor.html>

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor* [en línea]: Teoría crítica y filosofía de la cultura, Traducciones. 2004 [fecha de consulta: 13 de mayo de 2009]. http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html

DANTO, Arthur. *El final del Arte* [en línea]. Ideasapiens [fecha de consulta: septiembre 7 de 2009]. <http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/finalarte.htm>

LACAN Jacques, *El estadio en el espejo como formador de la función del yo* [en línea]: El Ortiba [fecha de consulta: mayo 27 de 2009]. Disponible en <http://www.elortiba.org/lacan5.html>

MOLINA, Juan Antonio. *El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana postrevolucionaria*. Encuentro de la cultura cubana. No. 11. Invierno de 1998-1999. [fecha de consulta: noviembre 2 de 2009]. <http://static.scribd.com/docs/26q6gl1thbcpn.pdf>

VASQUEZ ROCCA, Adolfo, *El giro estético de la epistemología; La ficción como conocimiento, subjetividad y texto*. [en línea], Revista Aisthesis N.40, PUC, [fecha de consulta: septiembre 7 de 20011], disponible en http://www.puc.cl/estetica/html/revista/indice_rev.html

Listado de imágenes

Imagen N.1. Fray Juan Bautista Maíno, *La Magdalena penitente en la gruta de Sainte-Baume*, 1612 - 1614, óleo sobre tabla, 60,6 x 154,8 cm. Colección Museo del Prado, Madrid.

Imagen N. 2. Paolo Veronese, *Magdalena Penitente*, 1583, óleo sobre lienzo, 115,4 x 91,5 cm. Colección Museo del Prado, Madrid.

Imagen N. 3. Guercino, *Magdalena Penitente*, 1645 - 1649, óleo sobre liezo, medidas 119,8 x 101,2 cm. Colección Museo del Prado, Madrid.

Imagen N. 4. Cindy Sherman, *Untitled # 198*, 1989, fotografía en color, 42 x 28´´, Colección The Eli Broad Family and foundation.

Imagen N. 5 Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 16*, 1978, fotografía blanco y negro, 8x10´´, Colección Eli and Edythe L. Broad.

Imagen N. 6. Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989, fotografía en color, 53.5 x 43.5´´, Colección The Eli Broad Family and foundation.

Imagen N. 7. Robert Mapplethorpe, *Joe*, 1978, fotografía en gelatina de plata, 16x20´´ (tamaño del papel), Robert Miller Gallery, NY.

Imagen N. 8. Robert Mapplethorpe, *Jim, Sausalito*, 1977 fotografía en gelatina de plata, 16x20´´ (tamaño del papel), Robert Miller Gallery, NY.

Imagen N. 9. Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1982, fotografía en gelatina de plata, 16x20´´ (tamaño del papel), Robert Miller Gallery, NY.

Imagen N. 10. Robert Mapplethorpe, *Schedric*, 1980, fotografía en gelatina de plata, 16x20´´ (tamaño del papel), Robert Miller Gallery, NY.

Imagen N. 11. Marina Abramovic, *Role Exchange*, 1975, imagen registro de performance. Amsterdam (De Appel Galery and Red Ligth District).

Imagen N. 12. Marina Abramovic, *Role Exchange*, 1975, imagen registro de performance. Amsterdam (De Appel Galery and Red Ligth District).

Imagen N. 13. Claude Cahun, *Autoportrait c*, 1915, fotografía blanco y negro, 178 x 236 mm, National

Art Collections Found.

Imagen N. 14. Claude Cahun, C, 1927, negativo 35mm, National Art Collections Found.

Imagen N. 15. Claude Cahun, *Claude Cahun as Elle in Barbe bleue*, 1929, fotografía blanco y negro, 215 x 126mm, National Art Collections Found.

Imagen N. 16. Claude Cahun, *Autoportrait c*, 1928, fotografía blanco y negro, 179 x 237mm, National Art Collections Found.

Imagen N. 17. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo., propiedad de la artista.

Imagen N. 18. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

Imagen N. 19. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

Imagen N. 20. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

Imagen N. 21. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

Imagen N. 22. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

Imagen N. 23. Melissa Valenzuela, *Sin Título*, de la serie *Los ojos detrás de los ojos*, 2010 - 2011, impresión digital en papel de algodón a partir de positivo. propiedad de la artista.

