



**OBJECTS IN  
MIRROR ARE  
CLOSER THAN  
THEY APPEAR**

# OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

DANIEL SILVO

En primer lugar me gustaría hablar de este acercamiento paradójico al problema de la mirada, de lo retiniano, diríamos. Una paradoja que se expresa en el mismo nombre de la exposición: **Los objetos en el espejo están más cerca de lo que aparentan**. Recuerdo que cuando leía esa advertencia en los retrovisores de los carros en los años 90 no entendía del todo qué quería decir. Ya entonces el sentido de ese lema me resultaba ambiguo. ¿Quería decir eso que los objetos EN el espejo están (¿dónde? ¿en el reflejo? ¿en la realidad?) más cerca de lo que aparentan? (¿dónde lo aparentan? ¿en el reflejo, en la realidad?). Y lo que es peor: ¿no era peligroso pararse a pensar en todas esas ambigüedades semánticas mientras uno iba al volante? ¿No se corría el riesgo de chocar con algo que, en efecto, estuviera más cerca de lo que pudiera aparentar en el espejo? ¿No se corría, en últimas, el riesgo de chocarse directamente con algo real mientras uno se devanaba los sesos con la proximidad o lejanía de su representación? Me acuerdo de una secuencia de la primera película de Jurassic Park: un tipo intenta huir del tiranosaurio a bordo de una camioneta, mira por el retrovisor y ve reflejada la horrible cabeza del monstruo encima de la frase de marras. Allí están, me parece, todas estas paradojas de las que hablaba antes: por un lado se plantea una cierta desconfianza en la mirada y al mismo tiempo se hace una petición de renovar la mirada, de volver a mirar; es una desconfianza que no cancela del todo la mirada sino que pareciera arrojarla en otra dirección.

Recordar esa escena de Jurassic Park me ha parecido un muy buen acercamiento al tema. Pero yo no hablaría de una desconfianza en la mirada, sino de la desconfianza en la herramienta que nos permite mirar. Y el espejo, como el mismo ojo, son herramientas de las que se debe dudar. Es el propio espejo el que nos avisa, ese pequeño espejito cartesiano, aunque a veces, como bien dices, no lo podamos comprender del todo. Me ha hecho mucha gracia que te refieras a la incapacidad de preguntarte por el sentido del texto mientras estás haciendo uso del objeto al que se refiere, porque precisamente he experimentado eso hace más horas: en el largo recorrido desde mi hotel hasta el aeropuerto de México DF. Durante la prolongada charla con el taxista, éste sacó a colación su ignorancia con respecto al significado de nuestro famoso texto en inglés, escrito en el espejo retrovisor derecho. Llevaba años frente a él, usándolo cada día, pero desconocía absolutamente que ese espejo presentara una leve curvatura que hacía, precisamente, que los objetos que en él aparecen se vieran más pequeños de lo normal. Tuvo que ser alguien ajeno a la conducción, en este caso yo, quien le explicara brevemente el funcionamiento, sentido y utilidad de este espejo convexo. Encontramos también el caso del conductor humeano, que gira su cabeza cada vez que quiere ver lo que sucede atrás, y tiene los retrovisores como un bonito elemento decorativo. Para él, toda esta discusión carece de sentido, y cómo se vean los objetos en el espejo le importa más bien poco.

Creo que no hay una distinción entre lo que yo llamo mirada y tú llamas herramienta. No existe una mirada pura, más allá de la herramienta. La mirada es un dispositivo. Lo que se mira está siempre ya construido por ese dispositivo, para mayor gloria del propio dispositivo, que es siempre un entramado social del deseo. Hasta el conductor humeano, el que no se fía del espejo, está sujeto al dispositivo. Y me parece que es en una crítica a ese dispositivo donde los objetos de esta exposición resultan muy pertinentes. Creo que se trata de una exposición donde la dimensión conceptual no instrumentaliza las cosas, sino que aquella está como encauzada a problematizar lo que vemos y cómo lo vemos. La advertencia del título nos invita a no dar por sentados ni nuestros marcos perceptuales ni la neutralidad de los enunciados, de cualquier enunciado. En ese sentido, me gustaría que habláramos de la elección de las piezas.

Como bien dices, la selección de las obras trata de pensar sobre lo mediado que está nuestro entendimiento al acercarnos a la

realidad, y más concretamente, a la realidad de la obra de arte. Y me refiero al entendimiento antes que a la visión, porque aun sin ver, nuestro acercamiento al mundo necesita de un dispositivo. Navid Nuur nos lo recuerda en esta exposición: "Vision needs no eyes to see". Esta frase, marcada con fuerza sobre la pared blanca deja una huella táctil que, no obstante, seguimos percibiendo con la mirada. Pero es una mirada que se transforma en dedos, lo que el cineasta Val del Omar llamaría "Táctil-visión". Aquí se deposita la primera reflexión sobre los dispositivos de la percepción.

Una segunda pregunta la lanza David Peña: ¿realmente los objetos están en contacto los unos con los otros por la fuerza de la gravedad? Esta pregunta creo que nos la hemos hecho todos de pequeños cuando nos explicaban en clase la composición del átomo. Si los átomos se presentan como una serie de elementos (electrones) que giran en cierto espacio alrededor de un núcleo, ¿dónde acaba un objeto y dónde empieza otro? ¿No debería haber un espacio que permitiese el movimiento a esos pequeños electrones? Esa simpleza perceptiva de la mirada del niño aparece aquí representada por unos maderos apoyados en la pared. Si ponemos atención, veremos cómo los listones no están en contacto directo con el muro, sino que algo invisible está mediando entre estos dos objetos.

En la exposición no sólo encontramos fallas en la percepción visual y táctil, sino también en la sonora. Karmelo Bermejo inutiliza el trabajo de un violinista haciendo que interprete Eine Kleine Nacht Musik de Mozart en medio de una transitada calle de Hamburgo en hora punta. *Objects in Mirror are*, también, *Louder Than They Sound*. Cristina Garrido hace desaparecer las obras de arte de las postales de las tiendas de museo, Marlon de Azambuja modifica un material de papelería tan cotidiano como las etiquetas adhesivas de colores, y Nicolás Consuegra transforma las rejas de las casas a través de palabras tan sencillas como Noche y Día. Y el día, en términos de luz, es precisamente el que realiza las modificaciones en los materiales que Miguel Ángel Tórner propone en su serie *Fotophobia*. Todos estos sutiles cambios, sencillas desviaciones, nos hablan del poder (aunque escaso, poder al fin y al cabo) de transformación del artista, aquel que logra que, los objetos mirados a través de su espejo, estén más cerca de lo que parecen.

Me parece que este asunto de las diversas formas de la cercanía óptica (por sustracción, por ausencia, por asedio, por superposición) es clave en la cultura contemporánea. Y entiendo que la muestra alude, en definitiva, a la cuestión del contacto y a su imposibilidad, al movimiento en espiral entre la abstracción y lo concreto, a la potencia de la imagen dialéctica que se distancia de las asociaciones inmediatas mientras, simultáneamente, hace surgir otra constelación histórica de relaciones en virtud de eso que Walter Benjamin llamaba el inconsciente óptico. Como recordarás, para Benjamin ese inconsciente óptico vendría a ser algo así como un sustrato de memorias y experiencias de los tiempos primitivos en los que el hombre poseía una poderosísima facultad mimética que le servía como instrumento de conocimiento. La modernidad, según Benjamin, habría proporcionado las condiciones para que ese sustrato resurgiera en la vida cotidiana, en especial gracias a los dispositivos ópticos modernos como la publicidad, el cine o la fotografía. Resulta cuando menos extraño que ese resurgimiento del contacto haya coincidido en el tiempo con los primeros antecedentes de lo que más tarde se convertirá en el conceptualismo y en la mentada desmaterialización del objeto artístico. Es decir que, por un lado, se privilegia lo visual, la mimesis de la dinámica material, y por otro, se rechaza esa visualidad para hacer énfasis en lo conceptual, generando en el camino un montón de falsas dicotomías. Estas tensiones y malentendidos, como no podía ser de otro modo, atraviesan toda la historia reciente de las prácticas artísticas y la exposición se presenta como una manera de tomarles el pulso a los problemas vigentes que se derivan de dichas tensiones.

