

# Un paseo por el espejo

Alejandro Varela

*Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo.*

Enrique Vila-Matas: *Kassel no invita a la lógica.*

*Solamente como fenómeno estético están justificados el mundo y la existencia.*

Nietzsche

Que la insuficiencia orgánica de su realidad natural haga que en el hombre prorrumpe un caso particular de la función de la *imago* correspondiente al estadio del espejo, es un hecho conocido.

Que esta *Gestalt* sea capaz de efectos formativos sobre el organismo, proceso verificable por una experimentación biológica, es más conocido aún.

Que sea este estadio lo que permite al niño realizar la experiencia de su unidad corporal, es también un hecho reconocido y generalizado por los psicólogos especialistas en niños.

Que haya una preocupación por el tiempo, cuando gracias a la presentación de un espejo o de un *alter ego* se produce la experiencia de tal unidad, es una consideración generalizada.

Que nos preguntemos por cuál es el tiempo aludido en lo que Lacan no vacila en denominar *drama temporal*, ya no es tan familiar.

Qué sucede en el interior de esta máquina de fantasías, cuyo empuje interno precipita al sujeto desde la insuficiencia a la anticipación, será el motivo de nuestras preocupaciones.

¿Es el estadio del espejo algo *que tiene el sujeto*? ¿Una etapa que tiene que atravesar?

Lo que diferencia el estadio del espejo de Lacan del de los psicólogos mencionados es que “*máquina*” para el sujeto, fabrica cosas que suceden dentro de él, es más, ni siquiera sería posible hablar de sujeto antes del proceso abierto en la dimensión temporal que se verifica en el interior de esa máquina.

Esa maquinación es previa al sujeto y comporta un cierto tiempo. La aparición de tal sujeto y el tiempo en que se produce son efecto de la misma operación.

En *Los complejos familiares*, Lacan señala cómo esa *imago* es el aporte de una forma predominantemente visual, que promueve en el sujeto su identidad.

Por otra parte quien resulta efecto de esa forma, el sujeto, dice allí Lacan, saluda en ella la unidad mental que *le* es inherente.

La unidad mental a la que se saluda: ¿es del sujeto o es de la imagen?

En el texto príncipe del estadio del espejo, Lacan insiste en esa indeterminación: la cría de hombre, o bien el niño, o tal vez el hombrecito en estadio *infans*, o acaso el sujeto mismo, se antepone ante el espejo para verificar una identificación en el sentido pleno que da el análisis.

La iteración de nombres señala que *eso* que se antepone ante el espejo es esencialmente indeterminado.

La máquina necesita de un tiempo. Es alrededor de establecer cuál es ese tiempo que algunas reflexiones en torno al *arte contemporáneo* nos ayudarán, manteniendo siempre aquel propósito de Lacan de no hacer psicoanálisis aplicado, sino por el contrario, tomar del arte lo que nos ofrece para nuestra intelección.

“...podría hablarse de una vida o un instante inolvidables, aun cuando toda la humanidad los hubiese olvidado. Si por ejemplo, su carácter exigiera que no pasase al olvido, dicho predicado no representaría un error, sino sólo una exigencia a la que los hombres no responden, y quizás también la indicación de una esfera capaz de responder a esa exigencia...”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Benjamin, W.: La tarea del traductor. En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010, p. 110.

¿Y esta frase de Walter Benjamin? Le daremos simplemente al modo de Enrique Vila-Matas, el carácter de un *macguffin*.

¿Pero qué es un *macguffin*? Irrelevantes para la trama, especialmente desarrollados en las películas de Hitchcock, los *macguffin* terminan cumpliendo la función de dejarnos atentos a la pantalla el resto de la película, debido a que son presentados durante las primeras escenas, y nada tienen que ver con el desarrollo del film.

¿Nada tienen que ver con el desarrollo del film? Intentaremos responder esta pregunta al cabo de un recorrido que inauguraremos con una afirmación: *el estadio del espejo es la dimensión contemporánea de la clínica*.

¿Qué es lo *contemporáneo*? Pregunta ineludible si nos vamos a apoyar en el así llamado *arte contemporáneo*.

Nietzsche en las *Consideraciones intempestivas* define a lo contemporáneo precisamente como lo *intempestivo*.

El *Diccionario* de la RAE viene en nuestro auxilio: *lo intempestivo es lo que está fuera de punto o sazón*. La sazón es el punto o madurez de las cosas o estado de perfección de sus líneas o también la ocasión, el tiempo oportuno o coyuntura.

Esto es un recorrido, pero no podemos adelantarnos un tanto: el estadio del espejo es inoportuno, desazonado, descoyuntado, y en ello reside su encanto.

La cultura que interpela a Nietzsche está orgullosa de sus obras. Él es anacrónico y sus referencias son la tragedia y los griegos. Frente a su época plantea una desconexión y un desfase.

Se aleja de su época, *único modo de percibirla*. ¿Es una nostalgia por el pasado? Precisamente no: lo contemporáneo *es una relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*.<sup>2</sup>

Este desfase nos permite mantener los ojos bien abiertos en la época.

Un paseo por el espejo es una invitación para pasear por algunas de las numerosas muestras de arte contemporáneo.

<sup>2</sup> Agamben, G.: *¿Qué es lo contemporáneo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2011, p. 18.

De los eventos organizados a su alrededor, la exposición *Documenta* que tiene lugar en la ciudad de Kassel es uno de los más significativos.

Kassel es una ciudad alemana reconstruida culturalmente tras la guerra en 1955. Si Hitler tildó al arte moderno de su tiempo de *arte degenerado*, los ciudadanos de Kassel lo reivindicaron organizando la exposición *Documenta*.

Nos imaginábamos nuestro paseo por el espejo como un recorrido. El escritor catalán Enrique Vila-Matas recorre Kassel en 2012 cuando tiene lugar *Documenta 13*, reuniendo sus observaciones en *Kassel no invita a la lógica*.<sup>3</sup>

Experimenta perplejidad frente a las numerosas instalaciones y describe la atmósfera de vida suspendida con la que se encuentra durante los cien días que dura la exposición.

Como un paseante perdido recorre la muestra que se diferencia del habitual espacio del museo desde su misma organización ya que se despliega en varias ciudades al mismo tiempo como Kabul o El Cairo, lo que hace que no pueda ser recorrida por un solo visitante.

Prevenido acerca de la habitual denostación que padecen los artistas contemporáneos por montar instalaciones carentes de sentido, Vila-Matas concluye su experiencia con la afirmación que *el arte tiene que ver con la vida*.

En ese sentido se encuentra con la *performance* de Tino Shegal, el artista que no quiere que queden restos materiales de sus obras.

Shegal plantea una *performance* en un cuarto en tinieblas en el que se intuye la presencia de jóvenes que comienzan a cantar y bailar en cuanto el espectador se acerca: *This variation*.

Desde ya que el surrealismo, considerado en algún momento como monumento al arte moderno organizaba estas propuestas o similares.

En ese sentido Tino Shegal no es un innovador, pero *¿es función del arte innovar?*

Innova la industria: zapatos, coches, la aeronáutica. El arte hace y *ahí te las compongas*, dice el escritor.

<sup>3</sup> Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral. 2014.

No hay nada más viejo que la eterna repetición de lo nuevo, decía Benjamin. Lo contemporáneo no es eso.

El arte es para *vivirse*. Como saldo de esa afirmación relata la experiencia del roce ocasional que sufriera durante la performance de Tino, y que en ese contexto lo dejase pensando durante todo el día.

En su recorrido por los jardines de Kassel encuentra el palacio neoclásico *Fridericianum* que sirve de escenario principal de la muestra.

La obra con la que se topa allí es *El impuso invisible*, de Ryan Gander, en la que se sorprende a los visitantes con una brisa artificial.

Una corriente de aire simplemente, a la manera del resquicio de la puerta por la que Goethe encarnado en Werther, entrevé a Carlota y llega al suicidio como paroxismo amoroso, asocia Vila-Matas.

De *instante estético* cataloga Vila-Matas a esa experiencia de la que puede llegar a evocar: *el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la pequeña luz propia*.<sup>4</sup>

Es desde esa pequeña luz despertada que se nos lleva en última instancia no a ir a un mundo ignoto sino a descubrir el propio.

Desde ese claro, desde ese abrirse en lo que hay, la experiencia de lo contemporáneo tiene sentido.

Adelantando nuestras conclusiones observemos, como ha señalado Virilio siguiendo a Merleau-Ponty, que la experiencia del estadio del espejo *destaca en la tarjeta del 'yo puedo'*.

Cuando constatamos que la velocidad en la transmisión de las imágenes es inversa a la posibilidad de su adquisición, verificamos la relativización del *'yo puedo'* apuntada.

El empuje interno del estadio del espejo es un movimiento paradójico, ya que detiene ese flujo al modo de ese claro que abre la instalación de Gander con un simple ventilador y que Vila-Matas destaca.

Recorriendo el *Fridericianum* el catalán queda interpelado por *El cerebro*, una suerte de puzzle en el que conviven imágenes de las botellas de Morandi pintadas en la Italia fascista, con objetos dañados en

<sup>4</sup> Vila-Matas, E.: Op. cit., p. 67.

Afganistán por los talibanes, o el último frasco de perfume utilizado por Eva Braun y encontrado en Múnich.

¿Cuál es el sentido de tamaño eclecticismo? ¿Es acaso la metáfora del mundo en que vivimos? ¿O se tratará de la aparición del sentimiento de culpa alemán que Vila-Matas echa de menos en su España natal?

Es en compañía de quien lo invitara, cuando caminando por Kassell, Vila-Matas se preocupa por la coexistencia del frasco de perfume nazi con las producciones de artistas contemporáneos. ¿No es así de lo que se trata en nuestra época? ¿Qué es lo decididamente contemporáneo en la muestra?

¿Qué diferenciaría la muestra de cualquier amontonamiento ecléctico de los *shoppings* de la sociedad del espectáculo?

**Colapso y recuperación** fue la consigna de *Documenta 13*, y es en ese sentido que la coexistencia adquiere sentido. Colapso y recuperación en la ciudad alemana absolutamente destruida por los bombardeos aliados de 1943, ya que era una ciudad especializada en la fabricación de armas, lo que la convirtió en un blanco preferido.

El paseo continúa hasta el final del andén diez de la vieja estación central de la que salían los judíos deportados durante la guerra.

Es en ese espacio ferroviario instalado por Susan Philipsz, donde por altavoces se repetía cada media hora un concierto de violín de Pavel Haas, deportado a Theresienstadt primero y muerto en Auschwitz.

La música era una música compuesta por Haas durante su estancia en Theresienstadt y era en ese encuentro *fortuito* de los visitantes donde se producía un efecto absolutamente distinto de lo que se ve por televisión.

La obsesión por el frasco de perfume en sintonía con el arte contemporáneo comienza a diluirse en Vila-Matas.

La naturalidad del efecto matiza la afirmación de la necesidad de un catálogo explicativo para las obras del arte contemporáneo: están hechas para vivirse.

Kassel interpreta aquello que alguna vez le dijese Mallarmé a Manet: *no pinte el objeto en sí, sino el efecto que produce*. Tal es el logro de elevar el concepto a un lugar preferente.

Todavía más: en Kassel se asiste al imposible divorcio entre obra y teoría.

¿Cuál sería –se pregunta Vila-Matas– el espíritu del arte contemporáneo en esta época donde muchos entendidos lo tildan de ocupar o provocar una especie de tiempo muerto?

Contra los agoreros que lo denuestan, el autor rescata la fuerte propuesta de una poesía de la individualidad.

Una experiencia contingente y única es la idea que se va haciendo el autor a propósito de su encuentro en Kassell con un arte que mira a la vida.

Singular efecto le provoca al catalán el tropiezo con la instalación *Untilled* (Sin cultivar) del francés Pierre Huyghe.

Plantada en los jardines de la *Orangerie*, esta instalación es un estercolero para la fabricación de humus.

Es el humo que emana de esa fábrica lo que le llama la atención a Vila-Matas: humo proveniente del sistema de producción donde se obtiene de forma artificial el humus a través de la descomposición bioquímica de residuos orgánicos en caliente.

Como parte de la instalación, una escultura con una cabeza de mujer rodeada de abejas complementa el ambiente caótico, reverso de los afrancesados jardines del palacio donde la mencionada instalación se instala.

Como recuerdo posmoderno de los efectos edulcorados de la Ilustración, queda un perro con una pata pintada de rosa, que se pasea orondo en el estiércol formado.

De caos programado tilda Vila-Matas la instalación, ausencia absoluta de sistema, impugnación definitiva de nuestra idea de progreso.

El hervidero mental de la mujer con las abejas le hace pensar al catalán que, como reverso cruel de la pasada y alborozada Ilustración, se estaba ante la perdición de Europa.

Acerca de los alcances del arte contemporáneo constituye esencialmente la preocupación de Vila-Matas.

*¿Será un retorno a la prehistoria del arte?*, se pregunta, *¿no expresará la necesidad de quedarse aparte?* De intempestivo tildábamos la función de lo contemporáneo.

Un quedarse aparte que destaca un viaje hacia un afuera del afuera: *literalmente hacia nada*.

Para Vila-Matas uno de los acontecimientos singulares con los que se topa en su paseo por Kassell es el encuentro con la instalación de Janet Cardiff y Georges Bures Miller.

Tremendo encuentro en el parque de *Karlsaue* con unos altavoces que reproducen para cuarenta personas sentadas en troncos talados, los ensordecedores sonidos de la guerra que sobrecogen a los asistentes.

Tras ellos, se reproduce música clásica. *Colapso y recuperación*, tal como se destacaba en la consigna de la muestra.

*Forest for a thousand years* es el nombre de la instalación, en la que los mil años remitían a la ilusión del Führer que el Tercer Reich duraría mil años, y también la antigüedad de Kassell cuando el bombardeo británico la destruyese completamente.

Nunca tan clara la reunión de arte con memoria histórica.

*Viaje de invierno* de Schubert es la composición que se escucha: de peregrinaje cataloga Vila-Matas a la experiencia que le toca vivir con el arte contemporáneo.

Un peregrinaje a través de un arte que no es para colgar en los museos, un arte de la intemperie, nos dice, un arte de las afueras, agrega.

Podríamos seguir acompañando al catalán en su visita a Kassel, pero nos alcanza lo descripto, para subrayar los efectos de *qué es lo contemporáneo*.

Veamos este fenómeno intempestivo más de cerca. Decíamos que lo intempestivo en Nietzsche era un ajuste de cuentas con el orgullo de las obras de su época.

Podemos decir que es ver la oscuridad en aquello que brilla.

Contemporáneo es aquel que puede ver la oscuridad en las luces de su época aunque solamente se refiera a dicha oscuridad como el soplo de una brisa, o altoparlantes que reproducen la música de un deportado o una colección absurda o un estercolero artificial con un perro deambulando con una pata pintada de rosa.

Para la inmersión en la oscuridad una explicación de la astrofísica viene en nuestra ayuda: ¿por qué percibimos la oscuridad en medio de la noche si estamos rodeados de un número infinito de galaxias y de cuerpos luminosos?

Ocurre que en un universo en expansión, la mayoría de las ga-



laxias huyen a una velocidad superior a la de la luz y no podemos captarlas, aunque esa luz nos persiga.

Como dice Agamben, la contemporaneidad es afrontar esa luz que huye. Es percibir no solamente la oscuridad sino identificar esa luz en la mencionada oscuridad, lo que le está reservado a unos pocos, tal como en su momento Hanna Arendt señalase: *Hombres en tiempo de oscuridad*.

Por eso es que si incluimos las sombras en nuestro presente, la luz que escapa en ella hace que verdaderamente no lo alcancemos jamás.

No se trata del presente cronológico, sino lo que urge en él. Es esa urgencia lo intempestivo, lo inoportuno, lo que hace que en relación al mencionado presente siempre estemos demasiado tarde, o que todavía no hayamos llegado.

Un nuevo adelanto en nuestro recorrido: lo descoyuntado del estadio del espejo es su no completamiento. Siempre hay un exceso que lo vuelve inalcanzable y que su salida no sea solamente efectuada a través de la rivalidad envidiosa, que el empirismo del texto de 1949 parece decirnos.

¿Será por eso que el esquema óptico, ese sucedáneo del estadio del espejo, fue planteado por Lacan a través de ese dispositivo inherente al arte contemporáneo que es la instalación?

No nos adelantemos tanto.

La urgencia que lo intempestivo provoca en el presente, hace que en ese proceso se pueda *citar* al pasado.

La reunión contingente del grupo de personas que asisten a *Forest for a thousand years* citan ese pasado ahora presente, no reabsorbido en la cultura del museo que lo hace presente como tiempo exclusivamente ya pasado, reprimiendo lo que en verdad se arma como un nuevo origen.

El presente se vuelve entonces un no vivido en lo vivido, y *ser contemporáneo significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Agamben, G.: Op. cit., p. 27.

¿Y nuestro *macguffin*? Nos vamos apropiando de la exigencia que lo Inolvidable nos plantea.

Si pensáramos lo *Inolvidable* como aquello digno de ser recordado, nos tropezaríamos inmediatamente con los límites de la memoria humana.

Una historia pensada así lo que ofrece es en realidad un olvido: es la lógica inherente a la constitución de las obras de arte como conmemorativas o de los monumentos.

La exigencia a la que remite Benjamin es de otro orden: es la irrupción de un *no man's land*, de un *no man's time*, como la contingencia de los reunidos en la instalación de Cardiff y Miller exhiben.

Cuando reducimos lo *Inolvidable* a lo digno de ser recordado, lo mutilamos, lo hacemos pasar a la historia.

No se trata solamente de una maniobra hecha desde el presente en la que la supresión voluntaria del pasado tiene como propósito no reconocer las señas de su propia validación.

La resistencia de lo *Inolvidable* debe su existencia a lo que el mismo Benjamin alude como *preterición de lo sido*, entendida como pérdida, como extravío.

Por lo tanto, la exigencia de lo *Inolvidable* no es solamente habérsela con lo que voluntaria y conscientemente ha sido desplazado y reclama restitución.

Es una exigencia que proviene de lo que *habiendo tenido lugar no lo tuvo nunca* en la esfera de la conciencia humana y cuya exclusión no responde a un puro acto de la voluntad.

“Es la exigencia de algo que jamás llegó ni pudo haber llegado —esto es, ni siquiera antes de haber sido olvidado— a verse representado, a ser recogido como una representación que pudiera luego desecharse.”<sup>6</sup>

Proféticamente en *La muralla y los libros*, Borges define el hecho estético como *la inminencia de una revelación que no se produce*.

El ‘haber tenido lugar’ no es para nada un hecho bruto, sino una inminencia cuya revelación habrá de producirse, si es que se produce póstumamente.

<sup>6</sup> Collingwood Selby, E.: *El filo fotográfico de la historia*. Santiago de Chile: Metales pesados. 2009, p. 25.

Lo contemporáneo del arte es afrontar esto, y en ello estriba su dignidad como anticipábamos en el epígrafe de Nietzsche: “solamente a través del hecho estético se le hace justicia al mundo y la existencia”.

El estadio del espejo tiene su *Inolvidable*: es memoria y exigencia. Solamente a través de su ampliación a través de las sucesivas elaboraciones del esquema óptico alcanzamos tal dimensión.

La forma que emerge del proceso del espejo es definida como constituyente en el texto príncipes de 1949.

Es una dimensión narcisista que funciona como matriz de identificaciones; es imagen pero no es representación.

Los desarrollos del esquema óptico entendidos como sucedáneos del estadio del espejo, otorgan una comprensión del proceso del espejo con una salida de ese narcisismo, concebida desde el comienzo de su existencia.

En el texto del 49 es por medio de la rivalidad celosa, no demasiado diferente de la época de *Los complejos familiares* cuando Lacan hace referencia a su estadio por primera vez.

La consideración del espejo bajo los tres registros que Lacan viene considerando desde 1953 permite la descripción completa del esquema óptico en los *Escritos* en la Observación sobre el informe de Lagache.

El modelo del esquema óptico, al que nos animamos a nombrar como instalación, apunta a esclarecer fundamentalmente las funciones diferentes del “yo ideal” y del “Ideal del yo”.

Vamos a describirlo someramente a los efectos de situar lo que nos interesa: la inclusión del objeto *a*, lo descompleta desde el origen y en su inconmensurabilidad radica el tratamiento de lo *Inolvidable* que nuestro *macguffin* anticipaba y que lo contemporáneo en el arte indicaba.

Lo primero a destacar es la inversión de lo que aparece oculto en el famoso esquema de Bouasse para la formación de la imagen real frente al espejo esférico.

Ocultar el florero en vez de las flores como era en el esquema clásico le sirve a Lacan para metaforizar el cuerpo.

Un cuerpo reflejado en la imagen real que para ser visto exige que haya un *ojo* ubicado en determinado lugar. Visto como imagen, ya que como objeto real es inaccesible a la mirada.

Rápidamente resumamos que este ojo asimilado al lugar del sujeto solamente tiene del objeto real, el florero, una captación imaginaria: su imagen real.

Para ubicar la correcta posición del sujeto es que Lacan reintroduce el *estadio del espejo*.

El artefacto montado por Lacan, eso que nos atrevemos a calificar como instalación, ubica tres cosas frente al espejo: el ojo simbolizando al sujeto; las flores reales, como instintos y deseos y el florero simbolizando la forma imaginaria y unitaria del cuerpo.

Sabemos que el ojo no se refleja en el espejo, sino que el espejo remite a un punto relativamente preciso del espacio virtual creado por ese mismo espejo.

Lo que se puede predicar de este espejo plano, la voz del Otro, etc., es sumamente conocido, del mismo modo que su homologación al Ideal del yo para diferenciarlo de lo que sí se refleja que corresponde al yo ideal.

En los *Escritos técnicos*, Lacan coloca las flores reales colocadas en el cuello del jarrón imaginario con el nombre de la letra *a*.

Sabemos de las complicaciones que acarrea que los objetos del deseo se capten de modo directo en lugar de su contingencia.

Habrá que esperar al Seminario *La angustia*, para que en el cuello del jarrón reflejado como imagen real en la imagen virtual, aparezca un blanco, una **X**, que a diferencia del ramo considerado anteriormente no ofrece fácilmente su imagen al espejo.

Hubo que pasar por el *agalma* de *La transferencia* o el *ocho interior* de *La identificación* para definir al objeto *a* como no afectado por la imagen especular.

Lo que nos interesa aquí es señalar que en el espejo, estos objetos, extraídos del cuerpo que no se reflejan ya desplazan el hecho de ser solamente objeto de la rivalidad.

Si bien esta dimensión del objeto *a* como no susceptible de estar frente al espejo no está desarrollado en *Observaciones sobre el infor-*

*me*, en este escrito, fundamental porque se expone el modelo óptico en toda su extensión, hay un señalamiento indispensable.

Tras destacar el lugar de los pequeños objetos como parciales, Lacan aclara “que no son solamente parte, pieza separada, del dispositivo que imagina aquí el cuerpo, sino elementos de la estructura desde el origen”.<sup>7</sup>

Lacan precisa que *son exponentes de una función*, y afirma que tal función es, una vez restituidos al campo del Otro, la de ser exponentes de su deseo.

Dos observaciones pretendemos hacer a esta altura: la primera de ellas es qué relación hay entre el dispositivo artístico de la instalación, el deseo del Otro y este objeto que se sustrae al espejo, y en segundo lugar, qué relación es posible intuir alrededor de la instalación y el lugar del asentimiento.

Es precisamente en las *Observaciones*, donde Lacan señala cómo “en el gesto por el que el niño en el espejo, volviéndose hacia aquel que lo lleva, apela con la mirada al testigo que decanta, por verificarlo, el reconocimiento de la imagen del jubiloso asumir donde ciertamente estaba ya”.<sup>8</sup>

Podemos interpretar empíricamente esta frase o ser consecuentes con el énfasis puesto por Lacan cuando introduce el espejo plano sobre el hecho que subraya que el sujeto no se refleja en el espejo, sino que lo utiliza para posicionarse adecuadamente en el campo virtual.

A menos que le demos un origen trascendental tiene que haber un objeto que a este sujeto se le oponga o se refiera.

Volvemos al blanco, a la X del cuello del jarrón. Es con la inclusión de esta doble falta, del sujeto y del objeto en la imagen que tenemos que plantearnos la cuestión del asentimiento.

Con esta dimensión es que Lacan vuelve a pensar la cuestión del asentimiento:

“...hay que dar toda su importancia a este gesto de la cabeza del niño que, incluso después de haber quedado cautivado por los

<sup>7</sup> Lacan, J.: Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad. En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003, p. 662.

<sup>8</sup> Lacan J.: *Observaciones...* Op. cit., p. 658.

primeros esbozos de juego que hace ante su propia imagen, se vuelve hacia el adulto que lo sostiene, sin que se pueda decir con certeza qué espera de ello, si es del orden de una conformidad o de un testimonio...”<sup>9</sup>

Poco antes Lacan había afirmado que esto al adulto le debe divertir, lo que es sumamente importante: no hay júbilo sin alegría del adulto.

¿Qué viene del adulto frente a la demanda de asentimiento? Junto a Guy Le Gaufey decimos que no puede llegarle sino el *signo imagen de a*, esa imagen especular, deseable y destructiva al mismo tiempo, efectivamente deseada o no: el prolegómeno del rasgo unario.

Lacan duda, dice Guy Le Gaufey en *El lazo especular*, entre acuerdo o testimonio: habría que desplegar las variantes clínicas de estas posibilidades y por qué no las estéticas.

En todo caso desde el Otro lo que va a venir es una decisión que se produce en el interior de esa tensión irreductible entre la imagen en el espejo y *lo* que se asume en el espejo, donde está la imagen y donde está lo que no es imagen.

Esos objetos que no son parte, sino elementos estructurales desde el origen, organizan el movimiento desde su falta de completamiento mismo.

Lo inconmensurable de tales objetos exige la demanda de asentimiento y esto fragmenta la imagen, y ello es desde el origen de la experiencia.

Lo que entendemos como la paradoja que se verifica en la tensión entre mirada y visión es que en el interior del estadio del espejo no hay imagen reconocible sin un agujero en la imagen misma.

No hay reconocimiento sin desconocimiento. Es por ello que las *selfies* no son repetición de la identidad, sino demanda fracasada.

El deseo del Otro marca un límite en la experiencia del propio espejo, del mismo modo en que la instalación marca un límite en la prodigalidad moderna de las imágenes.

¿Cuál es el contexto en que pensamos la instalación? Tal como decíamos al principio tendríamos que considerarlo como una forma señera del arte contemporáneo.

<sup>9</sup> Lacan, J.: *El Seminario. Libro 8. La transferencia*. Op. cit., p. 392.

La idea de arte contemporáneo no es la coincidencia temporal sino la decisión de pensarse a sí mismo en un cierto presente.

Habría una paradoja en el arte desde la modernidad como ha señalado el crítico Boris Groys.

Por un lado los artistas de la vanguardia del siglo XX como Picaso o Duchamp atacaban la idea clásica de representación y fundaban un nuevo código despojado de cualquier ornamentación.

De todos modos elegían el museo lo que no los hacía modificar el contexto tradicional.

La coincidencia del proyecto moderno con el colonialismo trajo la reacción posmoderna de los estudios multiculturales a través de los cuales se desarrollaba la idea benjaminiana de la infinita reproducibilidad de un original, concretado en una copia: no se modificaba la obra pero sí el contexto.

La reproducibilidad técnica ha sido una forma de cuestionamiento al original que Benjamin señalaba como dotado de un aura.

En ese sentido, el problema para Benjamin era la tendencia a *reauratizar* esa copia por ejemplo en el culto que emana de la propaganda.

Lo que Groys es destaca que tal efecto es propio de la idea de un contexto homogéneo. Hoy con el auge de los diversos medios de reproducción la copia circula de un contexto a otro y no es más la misma copia.

Pensemos en los films intervenidos y reproducidos en las redes sociales o reproducidos por otros medios: ¿es la misma copia?, ¿cuál es el original?, ¿el primero y por qué no el segundo si el contexto es distinto?

Es en ese panorama en el que se despliega la instalación.

No hay una imagen –copia– de nada en la instalación. Todos los objetos son originales, aun cuando circulen como copias por fuera de la instalación.

La dislocación que implica la instalación, descentra la *i(a)* y redefine el *a*, con ese efecto mínimo que *hace que yo me localice en otra parte, para arrastrarme fuera del campo cónico de visibilidad* (Lacan).

Este arrastre horada la iteración de las *i(a)* y señala la posibilidad de la emergencia de una *i(a)* distinta.

La originalidad no es un acuerdo de una obra con su propia forma, sino su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, y Groys añade: por medio de su inscripción topológica.

La instalación se puede hacer en cualquier parte: es sumamente modesta en cuanto a la prescripción de los materiales.

Que no dependa de algún material en particular no la hace inmaterial, por el contrario es absolutamente material, lo que ocurre es que su material es el *espacio*.

Es efímera, pero absolutamente material y además nos coloca en una situación indecible: ¿qué hacemos con una película que se exhibe en una instalación, la vemos o seguimos con el resto?

El gesto es decididamente iconoclasta, pero además contemporáneo: se piensa a sí mismo y además hace justicia a lo Inolvidable, ya que la memoria en la obra tenida por original no solamente acepta el olvido, sino que se abre a lo intempestivo.

Podemos pensar el estadio del espejo desde la estética: finalmente es un reparto de lo visible, como diría Rancière, y en ese sentido la instalación que nos preparó Lacan es un gesto contemporáneo.

Cada vez que en la clínica se despliega la ocasión para una identidad, se la excede, se la desmesura, se la descoyunta.

El estadio del espejo no fue: es permanentemente, como agujero en la selfie demanda el asentimiento.

Lacan abogaba contra una mirada impresionista para el psicoanálisis y desplegó una estética anamórfica para situar el sujeto del deseo.

Finalicemos nuestro paseo por el espejo con una pregunta: en la época de la sociedad del espectáculo: ¿por qué no podríamos pensar el dispositivo analítico, como una instalación?

## Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2008): *¿Qué es lo contemporáneo?*  
BENJAMIN, W. (1967): La tarea del traductor, en *Ensayos escogidos*.  
COLLINGWOOD SELBY, E. (2009): *El filo fotográfico de la historia*.  
LACAN, J. (1953-1954): *Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*.  
——— (1956): *Escritos I*.



UN PASEO POR EL ESPEJO

——— (1960): Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache.

——— (1960-1961): *Seminario VIII: La transferencia.*

LE GAUFÉY, G. (1998): *El lazo especular.*

VILA-MATAS, E. (2014): *Kassel no invita a la lógica.*