

(E)MOCIÓN LENTA.  
EL ARTE DEL REFLEJO  
SEGÚN TACITA DEAN

ELISABETH LEBOVICI

«Toda obra es el espejo de otra»: esta afirmación, que servía de preámbulo al artículo «Art and Reflection»<sup>1</sup> publicado en 1913 por un tal Lester K. Nowak, parece acompañar de manera persistente el trabajo de Tacita Dean; tal vez porque da idea de hasta qué punto la artista inscribe, de entrada, su singular deriva en una memoria cultural.

Así, en la mayoría de sus obras se encuentra el reflejo de otras. Eso fue lo que más me atrajo cuando vi por primera vez, en la muestra colectiva *Il tempo del Postino* en Manchester (2007), su film *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007*. Vuelvo a ver a Merce Cunningham en su estudio, sentado en una silla, en silencio, completamente inmóvil. Y en la inmovilidad se produce un acontecimiento, una coreografía

<sup>1</sup> Georges Perec, «Un cabinet d'amateur» (1979), en *Romans et Récits*, París, Librairie Générale Française, «la Pochothèque», 2002, p. 1381. [Ed. Cast.: Georges Perec, *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, trad. Menene Gras Balaguer, Barcelona, Anagrama, 1989].

de la que cobramos conciencia por el gran espejo que refleja el film: mientras Cunningham se relaja para cambiar de posición y recomponerse de inmediato, el reflejo de un hombre aparece en el espejo. Es Trevor Carlson, el director de la compañía, que a su vez cambia de posición. Intercambian una señal que puede verse a través del espejo. Gracias a este desdoblamiento del otro, que es asimismo el despliegue de dos generaciones (la de Cunningham y la de Carlson), se produce la circulación contemporánea de la composición de John Cage. «En la corriente de las amistades, de los amores, los sueños no aguardan el diván del analista: circulan como regalos», escribió Julia Kristeva.<sup>2</sup>

En la Abadía de Santo Domingo de Silos, esta cita puede aplicarse a *El garabato del fraile* (*The Friar's Doodle*), proyección continua de un film de 16mm, que tiene menos que ver con el dibujo que con el reflejo del dibujo, o incluso con el acto de dibujar sobre un dibujo. Para reverberar en el entorno monacal, la obra de la artista precisa más de un desdoblamiento. En primer lugar, este film, *El garabato del fraile*, es menos una reacción que una línea de convergencia con la visita de la artista al monasterio benedictino durante el invierno de 2009-2010. Guiada por lo que los surrealistas llamaban un «azar objetivo» –una noción que la acompaña desde su participación en la exposición *Mise en Scène*, en 1994, con Claude Cahun y Virginia Nimarkoh–,<sup>3</sup> su memoria evoca un regalo: un dibujo fascinante que le dio,

<sup>2</sup> Julia Kristeva, «Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire», *Communications*, n° 25, «Psychanalyse et cinéma», París, Seuil, 1975, p. 76.

<sup>3</sup> Véase: *Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh, Mise en Scène* [Cat. Exp.], Londres, ICA, 1995. Las comisarias, Emma Dexter y Kate Bush, en su introducción, hacen referencia al surrealismo, que, «con su fe en el azar objetivo, el mito y el erotismo como fuentes de inspiración proporciona una genealogía para *Mise en Scène*» (p. 3).

cuando ella era una joven estudiante, un franciscano de Canterbury, su ciudad natal. La artista lo había conservado durante todos esos años y lo encontró entre las páginas de un libro. Surgió como un punto de libro, no como un fantasma del pasado sino más bien como algo desaparecido que toma forma. ¿Acaso la invención del dibujo no se halla asociada a la figuración en el mito original (el de finales del siglo XVIII en Occidente) de Dibutade, la hija del alfarero, que al partir su amante intenta fijar los contornos de aquel que ya no es más que una sombra que se ha desvanecido de pronto?

Así pues, el dibujo dio lugar a un film que, sin embargo, nunca lo muestra completamente. Como ocurre en otras obras de Tacita Dean, no se trata de restaurar sino más bien de renunciar al fantasma de la totalización: por ejemplo, en *Boots* –una instalación de 2003, integrada por tres filmes en alemán, inglés y francés, de veinte minutos cada uno– los itinerarios de *Boots*, el personaje que oficia de narrador y de guía en una villa desierta de Portugal, jamás brindan la comprensión integral de la arquitectura del lugar. Del mismo modo, en *El garabato del fraile* se diría que se ha «visitado» el dibujo mediante la imagen que pasa o planea por encima de él en una serie de tomas. El espectador se desplaza por los distintos planos, que se suceden lentamente. La visión en movimiento siempre está descentrada, guardando así la misma distancia, que también significa la misma proximidad. A diferencia del efecto del zoom, la superficie se encuentra aquí protegida, de un modo parecido a lo que ocurre en el cine mudo de Andy Warhol: se trata del intercambio entre dos pieles. El grano del papel se roza con la textura fílmica. Recuerda a *Mario Merz*, un film de 2002, que me conmueve especialmente

porque abole la violencia caricaturesca del monstruo sagrado que suele definir la personalidad social del artista: en general, el encuadre de Tacita Dean establece siempre algún estado de intimidad, de tal modo que, volviendo a *El garabato del fraile*, la imagen nunca deja de encontrarse circunscrita en el perímetro del dibujo, nunca muestra el exterior. Evita toda fuga más allá del encuadre, toda huida, todo resumen de la situación: todo desenlace. Los signos en blanco y negro, las curvas superpuestas que evocan la posibilidad de una lectura tridimensional que, no obstante, se deja a la subjetividad del espectador: ¿son orificios? ¿O tal vez ilusiones a la manera de Escher? ¿O más bien una especie de cañerías volumétricas? Así, las rayas, los rombos, los puntos, las zonas abigarradas o despejadas, los blancos moteados, las líneas, configuran un laberinto. Aunque se observe cada palmo del dibujo con precisión, siempre hay algo que se pierde, que desaparece en esas superficies desprovistas de toda forma o desvinculadas de toda diégesis identificable.

Y es en este punto, que el film refleja, donde el dibujo se torna «doodle» («garabato»). Sea cual sea su sentido o su no-sentido, que jamás conoceremos, en la proyección de Tacita Dean éste se transforma, gracias al título escogido por la artista, en un ejercicio o en una práctica que se encuentra en los límites del verbo y de la imagen. La artista se toma la libertad de reproducir y de trasladar el dibujo al modo operativo del «doodle» (un término que en francés se traduce brutalmente por «gribouillage»):<sup>4</sup> la lengua francesa toma parte por la violencia mientras que la inglesa parece inscribirse más bien en el registro

<sup>4</sup> El texto original ha sido escrito en francés. (N. del E.)

del juego); es decir, de liberarlo de toda finalidad, incluida la estética. Un dibujo se transforma en un proceso que a su vez se convierte en un film. *El garabato del fraile* se expande. No abarca más que un pequeño rectángulo de la pantalla, el que ocupa la luz reflejada de un aparato de proyección anticuado y ruidoso. Pero el tiempo despliega y descentra perezosamente un rizoma de caminos trazados que no llevan a ninguna parte.

San Agustín escribió: «Aunque ande en imagen el hombre, en vano se inquieta». <sup>5</sup> ¿Cómo traducir la triangulación del dibujo si no mediante una instalación, un dispositivo que garantice esa operación? El uso de una cámara rostrum, un bonito nombre marítimo para un dispositivo elemental y antiguo (en comparación con la sofisticación del material digital actual) que se utilizaba para las mesas de animación, permite filmar desde arriba y en perpendicular. En este film la cámara permanece fija mientras que el plano horizontal se desplaza suavemente, manteniendo una escala similar entre una imagen y otra. Un desdoblamiento suplementario se opera también en la misma proyección, y hace «emerger» el film ante el espectador gracias a la utilización de un sistema que requiere un espejo y que deja la pantalla en suspenso, despegada de la pared. De ahí el «no lugar» que encierra la continuidad filmica –que se proyecta, según las indicaciones de la artista, en una esquina oscura del espacio de exposición y frente a una silla baja y solitaria– asociada así a un enclave imponente, el de la Abadía de Silos, célebre tanto por su canto

<sup>5</sup> San Agustín, *La Trinidad*, Libro XIV, Cap. XIV, 696, 19. Accesible en: <http://www.doctrinacristiana.org/doctrina/apocrifos/sanagustin/trinitate2.htm> [consulta: 15 octubre 2010].

gregoriano como por el estilo hispano-árabe de los capiteles de su claustro, y también por su Beato, un códice que tiene más de 900 años de antigüedad. He aquí una de las abadías benedictinas más célebres de España, que enarbola su condición de monumento histórico, turístico y religioso, y que se refleja en las circunvoluciones de un dibujo hecho por un aficionado y entregado a una chiquilla de Kent. Tacita Dean recuerda que una de las impresiones que la embargó en su primera visita no fue visual sino más bien sonora: el ruido regular de los pasos de un monje que andaba por el claustro.<sup>6</sup> Ella oía su deambular, su rítmico ir y venir, mientras entreveía brevemente su silueta al pasar y desaparecer de su vista; era imposible saber si se trataba de un ejercicio gimnástico o místico, al menos para la artista, tan alejada de ese universo masculino vedado a las mujeres. Pero ese ir y volver constantemente sobre los propios pasos parecía evidenciar la decisión interior del monje: una elección de vida y una elección por una vida que, según la norma monástica, consiste en enclaustrarse, en separarse del mundo, en aislarse en un retiro.

Del claustro al enclaustramiento: como en un espejo, la monumentalidad autoritaria de un lugar remite aquí a un dibujo privado, íntimo, que proyecta sobre una pequeña pantalla singular la materialidad cotidiana, el tejido, la «tesitura» de una vida. Tacita Dean señala que ésa es la razón por la que escogió una visión singular que, aunque estuviera efectivamente en movimiento, se mantiene en el lado de la interioridad.<sup>7</sup> Se entrevé un poco mejor hasta qué punto el planteamiento de la artista desplaza y condensa

<sup>6</sup> Entrevista a Tacita Dean, 13 de abril de 2010.

<sup>7</sup> *Ibídem.*

el lugar (volviendo a la idea mencionada del sueño como «regalo»). Para calificar el proceso mediante el que Tacita Dean da cuenta no sólo de la vida íntima de quienes se dan a sí mismos un «marco» como regla de vida, sino también del trayecto de esa interiorización misma, el vocabulario del psicoanálisis ofrece, a mi juicio, una palabra más adecuada: la introyección. El término denomina el paso fantasmático desde fuera hacia adentro, un viaje que no sólo pone en juego el interior del cuerpo sino también el del aparato psíquico. Alude pues al espacio mental. En el idioma analítico, la introyección está «en contraste con la proyección».<sup>8</sup> Evidentemente, ambos términos, y la relación de alternancia que los vincula, no son insignificantes para entender la obra de Tacita Dean, su tan señalado apego al material de la película de 16mm y a la fotografía analógica en un momento en que los usos sociales de tales tecnologías del siglo xx están en fase de extinción. Asimismo, hay algo de un «estadio oral» del cine que Tacita Dean designa en la actividad del proyector que permanentemente se traga el espectáculo que acabamos de observar. Podríamos examinar aquí el conocido paralelismo entre la invención del cinematógrafo y el nacimiento del psicoanálisis, aunque Freud nunca hiciera referencia alguna al film, ni siquiera para describir algún que otro mecanismo de manera didáctica. Pero volviendo a la instalación de Tacita Dean en Silos, así como en otros lugares, nos gustaría observar lo que ocurre entre la seducción especular de la pantalla y la observación de las condiciones de proyección,

<sup>8</sup> El psicoanalista Sándor Ferenczi fue el primero que definió la introyección en su obra *Introjection und Übertragung* (1909). También Freud, en 1915, opone con la misma claridad la introyección y la proyección.

como el ruido del aparato en el silencio. La artista propone un desdoblamiento, una doble lectura que permite percibir simultáneamente el enunciado y las condiciones de enunciación. La «vocación», el acto de fe captado por la luz del film y de la pantalla también se desplaza y se condensa: del mismo modo que la situación complica el relato, el cine no es una iglesia. Es aquí donde intervienen, como documentación provisional en la instalación de Silos, las fotografías donde Tacita Dean recoge las inscripciones enigmáticas y profanas grabadas en las piedras del edificio. Rosetones, monogramas, pictogramas, juegos gráficos, inscripciones u otras marcas más innombrables, salen a la superficie de la imagen, atestiguando el constante interés de la artista por esas formas híbridas que surgen a la vez del signo y de una marca personal, por esas firmas del mundo.

El artículo de Lester K. Nowak, donde se afirmaba que «muchos cuadros sólo cobran auténtico significado en función de obras anteriores que están en ellos de algún modo, bien reproducidas integral o parcialmente, o bien de un modo alusivo, cifradas», es un claro reflejo de un relato del escritor Georges Perec titulado «Un cabinet d'amateur». De hecho, salvo en el libro de Perec, no es posible verificar la referencia al texto –publicado, según se dice en el relato, en el Boletín de la Escuela de Artes de Ohio–, aunque sí ha generado otros artículos que parecen ratificar su existencia, como si se tratara de una ficción que forma parte de lo real tanto como lo real. Aquí, el goce se debe a un entrelazamiento de hecho y ficción que, en el caso de «Un cabinet d'amateur», inserta en la urdimbre de una narración el lenguaje de la historia del arte y sus taxonomías. Así ocurre con la expresión que le da título, la

tradición pictórica de los *cabinet d'amateur*, un género de pinturas que representaba colecciones de cuadros y a sus espectadores, y que «fundaba el acto de pintar en una dinámica reflexiva que extraía sus fuerzas de la pintura de otros». <sup>9</sup> Así es como yo entiendo las obras fílmicas de la artista que surgen de otros, a menudo mayores, ya sea de Mario Merz, de Merce Cunningham, de Giorgio Morandi, de Marcel Broodthaers, de Michael Hamburger, de todas las «M» masculinas de los nombres o los apellidos que Tacita Dean ha filmado. M, la letra del medio, de la masculinidad y de la madre, ¿y acaso también del *miroir* (el espejo)? Sin duda, el trabajo de Tacita Dean no se parece en absoluto a las pinturas cargadas de cuadros, que se consagran a la abundancia de la enumeración ofreciendo un espectáculo que satura la superficie pintada. Sin embargo, sí es posible reconocer en él la misma pulsión cuya seducción evoca Perec: «La idea de un cuadro que es a su vez un museo, que es la imagen, la representación de una serie de cuadros –y a veces en esos cuadros había otro cuadro que era un cuadro que representaba una serie de cuadros, etcétera– la sucesión de cajas chinas, es algo que me gustaba mucho». <sup>10</sup> Esta figura formó parte del método creativo del escritor y podría aplicarse, al menos hipotéticamente, al trabajo de narración que conduce a Tacita Dean de una historia a otra, de Crowhurst a *The Uncles*, de Michael Hamburger a W. G. Sebald, de Twombly a Byron y,

<sup>9</sup> Georges Perec, «Un cabinet d'amateur», *op. cit.*, p. 1582.

<sup>10</sup> Entrevista radiofónica de Georges Perec con Gérard-Julien Salvy, 12 de enero de 1980, citada por Manet van Montfrans en «Georges Perec: Copier/Créer. D'un cabinet d'amateur à l'autre», en *Georges Perec et l'histoire*. Actas del coloquio internacional *Études Romanes* 46 de la Universidad de Copenhague, 1998. Copenhague, Museum Tusulanum Press – Universidad de Copenhague, 2000.

por qué no, a aquel franciscano que le entregó el dibujo y a quien ella habría intentado volver a encontrar en vano. Con cada uno de los relatos, cuya oralidad Tacita Dean traduce en el dispositivo de sus instalaciones, parece manifestar el deseo de no despedirse definitivamente de los otros.

La intertextualidad también es un modo de resistirse a la transparencia: aquélla que en el arte de las naturalezas muertas, por ejemplo, hizo que la preocupación de los pintores por el realismo abrazara la hipótesis de disolver las fronteras entre el mundo real y la representación. ¿Qué vemos cuando Tacita Dean nos presenta la filmación de una pera dentro de un jarrón de cristal (*Prisoner Pair*, 2008, 16mm, 11')? En primer lugar una materia blanca moteada con manchas marrones: moho, un sedimento en una superficie, que a su vez sube hacia la superficie. Los niveles de representación, que engendran un dédalo de reflejos, se mueven desde la redondez de la piel del fruto a la de la pared del recipiente que la conserva (un frasco donde se lee «alsace» [«alsacia»]) y, finalmente, hasta la película de celuloide, desmaterializada en la proyección. Lo que se transporta en el movimiento del film, cuya variación de fuentes luminosas también escribe el relato, es una serie de huellas –¿la sal marina, el zumo de fruta, la distorsión de un reflejo lunar?– que muestra y se regodea en la descomposición al mismo tiempo que se insubordina ante ella.

En *Day for Night* (2009, 16mm, 10') Tacita Dean vuelve a esa naturaleza muerta que Giorgio Morandi transfiguró obsesivamente en elemento único de su universo pictórico. Al rechazar los *apriori* académicos de un género considerado como el escalón más bajo en la jerarquía social

de las bellas artes, Morandi se concentró en la representación sin estridencias cromáticas de utensilios humildes, insignificantes, como vía de acceso al arte en cuanto exploración sistemática de un arte que, precisamente, ofrece la oportunidad de comprender aquello que distingue el mundo y el arte.<sup>11</sup> Así, al filmar los instrumentos de culto tal como se encontraban en el taller que el pintor ocupó monacalmente durante más de cincuenta años, éstos aparecen abandonados a su anonimato, desprovistos de su transformación pictórica, de su rigurosa inscripción en el cuadro, de su imagen. Una botella de cerámica blanca, un frasco pintado con Blanco de España, un jarrón de flores bastante feo... Objetos relativos a la actividad del pintor, tales como jarras, jarrones, botes, ménsulas, una cafetera, frascos y cajas desfilan por la imagen en primer plano, colocados sobre un soporte horizontal en el que se advierten muchísimas líneas (y que también se encuentra en otro film titulado *Still Life*, de 2009). Los recipientes aparecen en grupos e imágenes sucesivas, a diferentes distancias y en diferentes planos, a menudo cortados por el encuadre de la imagen. De modo que la referencia –en la narración clásica los objetos del taller del pintor sirven de modelo a las ficciones que se encuentran en los cuadros– se convierte en una representación perdida, la de la ausencia de los cuadros. Al mismo tiempo, el film descompone la poética pictórica del pintor, esa forma fantasmática agazapada en el vacío de las botellas apretadas unas contra otras, que se torna espacio psíquico donde la representación da paso a la inscripción.

<sup>11</sup> Hervé Gauville, «Les huiles essentielles de Morandi», *Libération*, París, 13 de octubre de 2001.

*Still Life* pone de relieve en forma plástica el desafío de Nabokov, que consistía en desarrollar una ficción a partir de lugares tan poco novelescos como podrían serlo una introducción, un comentario o un índice. En este caso, tal lugar es la superficie de una mesa, que tan bien señala los «fondos», pues las marcas que en ella han dejado los distintos recipientes se convierten en indicios. *Still Life* reúne las mil y una marcas inscritas en hojas de papel que Morandi dejó bajo sus objetos y que le sirvieron para componer sus cuadros de un modo matemático, al menos según las reglas de perfección comprensibles para él, aunque no para nosotros. En el encuadre del film también desfila, sin que podamos comprender su lógica, todo el proceso de sus composiciones, en forma de trazos a lápiz: arcos, formas trilobuladas, letras y números, ángulos, cruces, intersecciones, ejes de simetría que atraviesan la hoja. Recuerdan a los dibujos de Roni Horn, un proceso lento que esta artista compara «con aquel proceso de aprendizaje de una lengua»<sup>12</sup> cuya apariencia de complejidad marca el ritmo del tiempo real a los ojos de quienes observan inmóviles. Como en la instalación *El garabato del fraile*, no es posible comprenderlos, no porque carezcan de sentido sino porque el sentido excede el marco en el que aparecen. En el gabinete del aficionado, el espectador se encuentra en el interior y se convierte así en un personaje.

<sup>12</sup> Entrevista a Roni Horn, «Intenses dessins», *Libération*, París, 29 de noviembre de 2003.

