

Aprendí a verme a través de sus ojos

María Dávila

Palacio de la Madraza
Universidad de Granada
1 diciembre 2022 - 29 enero 2023

*Desde
dentro*

María
Dávila

Estas imágenes nacen de un encuentro; o, mejor dicho, de una sucesión de encuentros. El primero de ellos fue (re)descubrir el material documental de los primeros años de mi infancia en formato vídeo. A partir de ahí, el transcurso de varios años de trabajo ha ido configurando fases marcadas por experiencias, intuiciones y necesidades diferentes, dotando a su vez a este proyecto de complejas capas de sentido. En tanto que evocación, ir atrás en el tiempo supone siempre un acto de nostalgia, pero también de reconstrucción de los hechos, de las impresiones, ambientes y personajes de esa primera etapa vital; es un intento por resucitar algo dormido, a sabiendas de su carácter de imposibilidad.

Lo que me propongo en las páginas que siguen es hilar algunos aspectos claves de la reflexión que ha acompañado y conformado este proceso de autoanálisis. Desenredar, para mejor ver, cuestiones relativas al proceso mismo de generación de las obras, que podrían dividirse en dos grandes nudos o ejes: aquél del visionado de las imágenes en movimiento –de la imagen al ojo– y aquél de su representación mediante el lenguaje de la mano –del ojo a la imagen. El primero de ellos tiene que ver con el proceso de bucear entre las imágenes de una memoria perdida, la mía; con descubrir y (des)entrañar esos elementos de sustitución del propio recuerdo que tienen su origen en una mirada –indistinguible de la cámara. El segundo, se acerca a ese otro momento en el que la mano resucita en una nueva forma sensible los rastros y reminiscencias de lo vivido de manera similar a como sucede en el sueño; su transformación en un material de condición también inestable, siempre diferente y necesariamente diferida. Hablaré, pues, desde estos dos lados de la imagen a partir de los orígenes del proceso y de mí misma; desde dentro.

La imago primordial

En su breve ensayo «La escena que aguarda» Jesús González Requena sugiere la conexión que se establece, en clave psicoanalítica, entre el primer plano cinematográfico de un rostro femenino y la imago primordial.¹ Esta *identificación* tiene lugar en la experiencia perceptiva del espectador a un nivel subconsciente, lo que dota a dicha experiencia de una mayor potencia punzante, por cuanto viene de un lugar reprimido u olvidado. La «imago primordial» es aquí descrita como la imagen primera, que se correspondería directamente con el primer rostro que vemos al nacer; esto es, el rostro de nuestra madre.

Me gustaría añadir que este rostro-hecho-imagen está dotado de una cualidad si se quiere aún más mágica: la capacidad de mirar(nos), y que es en esta mirada fundadora donde tiene lugar, en gran medida, el origen de nuestra personalidad. Es esa

¹ González Requena, Jesús (2018). La escena que aguarda. Madrid: *Trama y Fondo*, n° 44, pp. 31-79.

primera mirada la que nos hace ser, sentirnos ser; *seres mirados*. «Me veo yo mismo porque *alguien* me ve», dice Jean-Paul Sartre.²

Según la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, durante el «estadio del espejo» tiene lugar la constitución imaginaria del yo en la identificación con su imagen especular; un proceso de proyección en el *otro* –nuestro reflejo, nuestro cuerpo hecho imagen³– dado previamente hacia la figura materna, desde un primario deseo de *fusión*. Veo ahora el primer plano de mi madre el día en que yo nací. Soy lo que miro; soy otra y la misma.

Sucesión de rostros en una imagen siempre indefinida.

Juego de espejos

Si en esta primera etapa de vida nuestra auto-percepción se ve fuertemente condicionada por la presencia del otro –*autrui*–, no puede ser menos clave haber nacido bajo la visión de este ojo artificial datado históricamente. Los primeros años de mi existencia fui mirada, también, por una cámara, detrás de la cual estaba mi padre. Al visionar ahora estas cintas, ocupo su lugar: *me veo* a través de sus ojos. Y al hacer de ellas *mis* imágenes, de alguna manera, le devuelvo la mirada.

Desde el inicio me atrajeron esas escenas donde se produce una mirada a cámara, ya que ésta suponía, justamente, buscar *el encuentro* –con él, con mi padre–; buscar el instante preciso en que, al mirarlo desde la imagen (yo, ella, cualquiera), él se hacía presente. Esta bella coincidencia del gesto entre dos personas que se miran desde ambos lados de la cámara es, a su vez, la respuesta corporal a una llamada, la de aquél que nos mira y nos interpela (nos habla), ahora personificada por la posición del espectador; una mirada que es, pues, origen y destino de la imagen.

Descubrí, del mismo modo, una preferencia instintiva por los rostros a contraluz, donde los rasgos familiares se desdibujan en una silueta de sombra. Quizá como una forma de no mostrar del todo; quizá como manifestación de esa naturaleza velada del rostro tal y como persiste en nuestra memoria y reaparece en nuestros sueños: donde podemos reconocerla, pero nunca verla por completo. Donde la identidad es sólo una estación de paso, mutable e intercambiable por cualquier otra.

Lento, espeso, opaco

Este ojo-cámara se mueve por el espacio; espacios interiores, de la intimidad, de lo cotidiano. Persigue por la casa los andares torpes de un cuerpo que todo lo explora –con ojos que son manos. Más allá de los eventos propios de este tipo de registros –vacaciones, cumpleaños y otros acontecimientos dignos de recordar–, me detengo en aquellos momentos en que su mirada acompaña las largas horas del juego, donde nada pasa; pasa el tiempo. Me fijo en cómo esta temporalidad, más cercana a la duración –*durée*– que teorizó Bergson, ha cambiado radicalmente en nuestro contexto actual.

² Sartre, J. P. *El ser y la nada*, citado en: Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, p. 220.

³ Según Lacan, este proceso de *proyección especular* es posteriormente sustituido por la *introyección* de la prohibición mediante la aparición del lenguaje en la formación de un sujeto sano, que se verá, a partir de entonces, paradójicamente dividido y marcado por un deseo siempre insatisfecho. En: Jay, M., *óp. cit.*, p. 267.

La evolución de los dispositivos ha corrido paralela a una transformación profunda de nuestra relación con el tiempo, registrada en la imagen.

Ahora fotografiamos –y filmamos– todo a cada instante generando un archivo desbordante de memoria para-volver-a-ver. Fragmentos de una vida que consumimos mediante esta aparatología de sustitución de ese rasgo propiamente humano que es la memoria.⁴ En estos vídeos, si hay algo de eso, hay también algo muy diferente, pues a menudo se da una coincidencia absoluta entre el tiempo de la imagen y el tiempo vivenciado: la extensión de la imagen se prolonga tanto como la experiencia misma de la duración.⁵ Poner la cámara mientras el tiempo pasa y nosotras pasamos ante ella; la mirada aquí supone algo más que un recuerdo: es la conmemoración del tiempo *compartido*, *experimentado junto a* los seres queridos.

Fantasmas

¿Quién nos enseñó a utilizar el tiempo?

Un tema que surge, inevitablemente, al contemplar estas imágenes, es su carácter profundamente fantasmagórico. Como bien es sabido, la aparición de la fotografía y del fotograma –en su origen primero, fotoquímico– trajeron consigo toda esta fenomenología del *índex*, de la huella de lo-que-estuvo-allí, delante de la cámara. Estamos acostumbrados a ver fotos de nosotros mismos, o de nuestros allegados, en el pasado; pero el vídeo es algo mucho más perturbador, por cuanto estos cuerpos parecen *vivos*. Hay vida, pues hay movimiento, gestos, voces; pero es una vida condensada, encapsulada en un tiempo que no volverá a repetirse. Suspendo la continuidad de este desfile de luces y sombras sobre algunos primeros planos para contemplar los rasgos de aquellos que conozco bien –o que ya no están– en una época en la que no pude mirarlos como lo hago ahora; de la que no conservo un recuerdo fiel. La muerte como el síntoma de lo que desaparece, de lo que no viví –ese tiempo desconocido para mí–, acompaña el visionado de unas imágenes creadas para ser observadas, precisamente, junto a quienes figuran en ellas.

Me pierdo en este baile de máscaras renovadas sin descanso; lo familiar buscando reposar en alguna parte. La representación me devuelve entonces la posible forma bajo la cual me perciben los demás; una imagen que no me pertenece tanto a mí como a ellos, cuya mirada esculpe y modela mi cuerpo.⁶ Los personajes de esta ficción se intercambian y multiplican: a veces soy yo, a veces tú, a veces ella; transformada y repetida.

El detalle

Como las personas, los espacios. Recorro las estancias de mi primera casa, estructura simbólica de la(s) siguiente(s) y sustrato imaginario de su resonancia onírica.

⁴ Según Paul Virilio, la traducción mecánica de la actividad perceptiva habría alterado nuestra forma natural de imaginar y de vincular la memoria a la experiencia sensorial del espacio y el tiempo vividos. Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 23.

⁵ Una experiencia propia de ese fenómeno que es la espera, donde «la hora es sentida no pensada, padecida no aprovechada». En: Schweizer, H. (2010). *La espera. Melodías de la duración*. Madrid: Ediciones Sequitur, p. 21.

⁶ Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, citado en Jay, Martin, *óp. cit.*, p. 220.

Percibo nuevamente un claro interés hacia ciertas atmósferas o ambientes particulares, siempre *interiores*; algunos ligados de alguna forma con el mundo de la noche. Los espacios representados se reducen, pues, a unas iluminaciones concretas y su efecto en los cuerpos, así como a contadas apariciones de algunos escenarios y, especialmente, de objetos. La fuerza que éstos adquieren me sugiere el efecto de su persistencia en la memoria: todo objeto se convierte en detonador para el juego y el descubrimiento ante los ojos de un niño, cuya eferescencia perceptiva sitúa esta esfera de lo sensorial en un plano potencialmente simbólico. La fenomenología de las cosas dota entonces a estos elementos «insignificantes» de una inesperada cualidad mágica: «los objetos titubean, se resisten a integrarse en el todo, se vuelven, así, momentáneamente visibles en su sorprendente particularidad».⁷

Surge así un diálogo fortuito con determinados elementos que cobran presencia en el dibujo. Hay algo exploratorio en la decisión que me lleva a incluir o anular algo de la representación final; en esta fase de transmutación en una nueva imagen, me interesa pensar dicha fijación como algo que precede a la voluntad consciente. Señala Hans Bellmer que «una excitación subjetiva o su imagen-recuerdo va por delante de la percepción y la predetermina»,⁸ siendo esa estrecha conexión entre la psique y la realidad exterior un acto cuyo origen incierto se haya inscrito en la memoria afectiva del cuerpo.

El nacimiento de una imagen

En un momento determinado del proceso, tiene lugar una aparición, un nuevo encuentro: la imagen de síntesis dada por la superposición de varios tiempos, que a su vez genera un resultado completamente insólito y complejo. Me gusta referirme a este suceso como un encuentro ya que procede, nuevamente, de una acción en gran medida involuntaria. Y es aquí donde yo misma asisto a lo que considero el nacimiento de una imagen: de una potencia autónoma, fascinante, que surge por sí misma de entre el torbellino de las formas, cuyo desajuste respecto de la imagen *previsible* se asemeja a la metamorfosis propia del universo onírico.

La única acción que controlo es la de apretar el botón y detener la imagen, fijarla; captar un instante donde, a partir de un material previo, se crea una realidad hasta entonces inexistente. Estas inesperadas revelaciones parecen invocar unos ambientes cercanos a la pesadilla poblados por los personajes y lugares de mis primeras impresiones, transfigurados ahora por la labilidad del inconsciente. Podríamos decir que la cámara actúa aquí como un auténtico *inconsciente óptico*; siendo aquello aparentemente insignificante e inadvertido –eso que se introdujo por azar en el registro de la imagen– lo que, sorprendentemente, aparece.⁹

A este primer extrañamiento le sigue otro que tiene que ver con la reproducción pictórica de dicho «efecto»: me refiero a no-saber-qué-es lo que se está representando, lo cual difiere del simple hecho de hacer una abstracción. Con esto quiero decir que mirar-para-copiar –que es *siempre* un proceso de abstracción en tanto que

⁷ Schweizer, H., *óp. cit.*, p. 39.

⁸ Bellmer, Hans. *Anatomía de la imagen*. Ediciones de La Central, 2010, p. 55-56.

⁹ Nos referimos aquí a la acepción que definió originalmente Walter Benjamin en relación a la cámara fotográfica en su *Breve historia de la fotografía*, y que Siegfried Kracauer extiende igualmente a la cinematográfica como esa cualidad de «lo fortuito» introducido en la imagen, en: Kracauer, S (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, pp. 40-43.

desprendimiento del significado o reconocimiento de lo que se ve— se transforma de manera sustancial, ya que al pintar me libero completamente de la esclavitud del parecido, de la proporción, de la forma exacta o coherente. La forma que surge es, una vez más, autónoma, extraña para mí misma, siendo el proceso de pintarla una especie de mediación por la cual aflora algo que escapa a su determinación.

La tarea imposible

La pintura —o el dibujo— surge, de este modo, como un medio de resurrección a varios niveles; del pasado, del inconsciente, de una forma que pugna ella misma por nacer, por manifestarse.

Y la técnica con la que se produce, el pastel, se reviste entonces de un sentido nuevo. Si bien su elección no fue premeditada, resulta inevitable no señalar la frágil poética de este material, pues por más que se fije, su composición es el polvo y su tendencia el desprendimiento. A diferencia de otros, este medio me ha permitido un trabajo dado mediante superposición de capas y, por tanto, mediante adición de tiempo; donde el color se crea en diferentes turnos como mezcla óptica, como condensación de gestos que borran, a su vez, los límites o fronteras entre las formas.

La condición huidiza del pigmento conecta entonces con el origen mismo de estas imágenes. Pues desde el comienzo, como Sísifo, me propongo una tarea inalcanzable: la de recuperar una memoria hecha de fragmentos a través de sustitutos que no pueden —ni deben— coincidir con las propias y verdaderas impresiones visuales; la de la búsqueda de algo que se sabe perdido de antemano: a saber, el origen de una fascinación o la configuración de un carácter. Desde esta *estética de la desaparición* trabajo a sabiendas de que toda percepción recobrada o restituida es siempre una invención basada en el rodeo de un centro que se resiste y que, por ello mismo, invita a la indagación constante.

Para entender la experiencia, a veces, es necesario transformarla en otra cosa. Transformarla, darle forma, por inexacta que resulte. Sacarla fuera para, así, poder mirarla.

Entre el decir y el callar, entre ocultar y revelar, media la imagen. Es la justa distancia.

*Cristal
y azogue*

María
Terrón
Caracuel

Todos tenemos un recuerdo fundacional del «yo». Guardamos en nuestro archivo memorístico un inventario conmemorativo que, entendemos, forma nuestra personalidad. No obstante, los recuerdos se constituyen de imaginación. El cerebro recompone aquellas pequeñas lagunas de la evocación para dotar a las escenas de completitud, como reza el verso de T.S. Eliot: «mezclando memoria y deseo».

Desde el punto de vista psicoanalítico, lo imaginario se aloja en el inconsciente. Definido por Sigmund Freud, se puede entender como un sistema de leyes que rige la dinámica de las representaciones, un lugar donde se agazapan los traumas y las pulsiones que dirigen nuestro comportamiento. Es el tipo de pensamiento más primario. Jacques Lacan añade que el registro de lo imaginario posibilita rumiar la experiencia subjetiva y que ante la incapacidad para explicar lo que no podemos nombrar recurrimos a la metáfora. La neurociencia interpreta el nuevo inconsciente como un espacio de la arquitectura cerebral que, por una cuestión práctica, entraña aquello de lo que el consciente no puede hacerse cargo, pero no necesariamente como un mecanismo de defensa.

Lo que pretendo subrayar es que el contenido del inconsciente, independientemente de las causas que lo sitúen en este, irremediamente, ya ha sido leído. Vamos a convenir que se encuentra presente y ausente simultáneamente y que al revelarse se delata sempiterno. También podemos llamar a este proceso intuición. El pensamiento inconsciente toma el camino de la heurística –del griego *heurískein*, cuya traducción puede ser tanto «hallar» como «inventar»–.

...

*Me diste jacintos por primera vez hace un año;
me llamaron la chica de los jacintos.*

T.S. ELIOT

Como María Dávila aclara en su texto, «Desde dentro», estos trabajos están basados en vídeos familiares que recogen sus primeros años de vida. Asimilamos estas grabaciones como un documento que tiene vocación de veracidad, como una figuración especular a la que debemos otorgar todo el crédito a pesar de que pueda resquebrajar la voluntad del recuerdo.

Desconocemos cuál es la remembranza inaugural de Dávila; podría corresponderse con cualquiera de las piezas que aglutina este catálogo o no. Si nos decidimos a ordenarlas cronológicamente, entendemos *Desdoblamiento* como la «imagen primera»,

que, a su vez, coincide con la *imago primordial*. María existe porque es mirada. El título alude a un sentimiento de escisión de un cuerpo con respecto a otro.

Tomemos el designio cartesiano de que la representación no es un simple reflejo, sino un juicio formulado, para señalar que Dávila quiebra la aparente actitud pasiva del filmado con la intención, suponemos, de completar la información al recoger no solo los afectos del que sostiene la cámara, también los del que está al otro lado. Para ello imprime a la imagen original una reflexión que, necesariamente, ha surgido con posterioridad a su alumbramiento: María es múltiple, de su madre y de la «otra». En «Debajo de las palabras, las piedras» escribe:

la imagen, en esencia, es una cuestión antropológica, que imagen y sujeto caen ambas en ese desdoblamiento irreductible entre un exterior y un interior, una presencia y una ausencia, forma sensible e inmaterialidad inteligible, a través del juego solo aparentemente inocente de la mirada.

Podríamos atribuir ese desdoblamiento a un interés de la autora por lo cinético, aunque para otorgarle un sentido único tendríamos que obviar los títulos de estas piezas y los de su producción previa. Las preocupaciones que se encuentran aquí presentes son una deriva de lo anterior; tal es la insistencia que podemos leerla como una obsesión. Pervive un gusto por dotar a sus creaciones de varias capas de sentido que neutralizan la narración. No es ajena al juego que nos obliga, sino que lo incorpora a su poética; apela a nuestra subjetividad a la vez que nos persuade. No puedo dejar de admirar sus habilidades para mostrar lo íntimo.

Los humanos aprendemos por imitación, así que no es difícil imaginar el flujo abundante de transferencias que puede darse entre quienes ejercen y reciben cuidados. En relación a esto existe una creencia que subyace en nuestra cultura –tal vez debamos adjudicarle gran parte de la responsabilidad a Freud por haber situado a la figura materna como epicentro del trauma que padecen muchos de los sujetos de análisis y al psicoanálisis, en general– de que las madres trasvasan a sus vástagos sentimientos que oscilan entre la represión y la negatividad. Pienso en el *film* de David Cronenberg, *The Brood*, conocido en España como *Cromosoma 3* pero cuya traducción literal es *La Cría*; o *Carrie*, de Brian De Palma, basada en la novela homónima de Stephen King. En ambas películas las hijas heredan los estigmas de sus progenitoras. Su ira se canaliza a través de la devastación, al tiempo que se convierten en transmisoras para generaciones futuras. Viene de antiguo y se perpetúa.

Sin embargo, lo que contemplamos aquí es a una madre ensimismada mirando –con la distancia justa para tenerla en primer plano– a su(s) sucesora(s). Antes hemos hablado de la heurística, que en psicología designa un proceso mental de toma de decisiones que ahorra recursos mentales, especialmente cuando los datos son insuficientes para realizar un análisis exhaustivo de la situación. La premura en la resolución del problema fuerza al estereotipo. Esto equivale a lo que la Gestalt llama «la pregnancia de la buena forma». Se manifiesta como una mirada fascinada, propia o ajena, que tiende a omitir aquello que impide la perfección a través de lo imaginario, del estereotipo. Para Lacan el estereotipo clausura, ya que la visión fascinante producida por lo imaginario crea una falsa ilusión de conocimiento que elimina o dificulta la posibilidad de dialéctica. Asimismo, la idealización del «yo» o

del «otro» se encuentra en el mismo registro. Carl Jung lo llama *imago* y lo relaciona con lo que hemos comentado anteriormente, un poso ancestral que adquiere una dimensión ecuménica y que influye en nuestro proceso de individuación. Una suerte de presagio cósmico.

El gran «Otro» puede considerarse un lugar donde reside el lenguaje. Trasciende lo imaginario y se inscribe en el orden simbólico. Supone la alteridad más radical con respecto al «yo» y domina nuestra psique. Nos escinde por medio del lenguaje. Dice Julia Kristeva en *Poderes del horror* que cuando un «Otro» se acomoda en el lugar de lo que será el «yo» se experimenta la abyección. «No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que me precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión».

En las primeras etapas infantiles la madre encarna el gran «Otro». El periodo finaliza cuando los infantes acusan que este padece una falta: el falo, lo que desencadena el complejo de castración. En psicoanálisis las mujeres se miden siempre en términos de carencias con respecto al hombre. Igualmente, el sexo femenino es el «Otro»¹.

En el devenir individuo lidiamos con un proceso de homeostasis que se antoja imposible. En *Eclipse*, María recurre a la metáfora visual: rostro de madre e hija se superponen y confunden. En *Balbuceo*, una niña –o aparición– nos mira con fijeza mientras efectúa un movimiento con la mano. Si realizamos el ejercicio de secuenciar la obra con *Condición interrumpida*, descubrimos que el gesto de la niña corresponde a un saludo, idéntico al que realiza el padre. Sabemos que se encuentran en escenarios distintos, y con todo, parecen estar interactuando entre ellos. La percepción se acrecienta por un ligero picado y contrapicado en los planos.

Si asumimos la herencia y sucumbimos sin remedio a las exigencias de la mirada externa del gran «Otro» e incorporamos, además, los rasgos idealizados de los «otros» y los propios en la formación del «yo» –un yo ilusorio–, ¿podemos suponer que esa construcción se asienta sobre una base de origen y a la que, tal vez, reconocemos como la propia, la original, la auténtica? Si así es, ¿podemos vislumbrar o sentir nostalgia hacia eso que «soy» en origen? Dice Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* que «la tristeza quizás sea la señal de un yo primitivo, herido, incompleto, vacío [...] afectado por una falta fundamental, por una carencia congénita». Puede que esa nostalgia nos lleve a pensar en la posibilidad de ser otra.

El asunto del ocularcentrismo es un intrincado debate en el que no podemos detenernos demasiado; no obstante, como hemos visto hasta ahora, ocupa un lugar más que relevante. A este respecto, como Kristeva, Luce Irigaray cuestiona la primacía de la experiencia visual en lo imaginario y se pregunta si no son otros sentidos más efectivos para aprehenderse.

Para Jean-Paul Sartre la hipertrofia de lo visual predispone una versión espuria del yo. En *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Martin Jay cuenta que François George investigó «la mirada absoluta» en *Las palabras*,

¹ Como es lógico, un gran número de teóricas se han opuesto al discurso falocéntrico y han refutado las teorías psicoanalíticas que se apoyan en él, como Luce Irigaray, Julia Kristeva o Judith Butler por citar algunos ejemplos, aunque hay muchos más.

donde Sartre relata su infancia. *Le regard absolu* «era la de un Dios omnisciente capaz de observar y juzgar cualquier conducta humana». Concluyó que tras ese «ojo divino» se encontraba el padre. Justamente una cita del mismo libro de Sartre da título a esta exposición: «Mi verdad, mi carácter y mi nombre estaba en manos de adultos. Aprendí a verme a través de sus ojos [...]».

La primera vez que visité el estudio de María para estudiar las obras que integran esta exposición, advertí que en muchos de los retratados se cobijaba una sombra donde debía haber ojos. No le atribuí un significado complejo, en ese momento pensé que se debía a la iluminación pobre de los vídeos caseros de los que la artista había tomado el fotograma de referencia. Ahora no estoy tan segura. Llamó especialmente mi atención *Precesiones y sonambulismos* porque en la figura que aparece centrada se produce el efecto contrario: la luz que incide sobre la superficie de un trompo metálico que gira ciega a la niña con un destello. «Cuando no estaban presentes, dejaban tras ellos su mirada, y se mezclaba con la luz. Yo corría y saltaba a lo largo y ancho de esa mirada [...]», prosigue la cita de Sartre.

...

Hay el reflejo que arma en el alba un sigiloso teatro.

JORGE LUIS BORGES

En *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Lacan establece que los infantes entre los seis y los dieciocho meses de vida atraviesan una fase del desarrollo psicológico en la que por primera vez reconocen sus hechuras en el espejo, no como un cuerpo fragmentado, como ocurría hasta este momento, sino completo. La reacción del bebé ante el hallazgo es de júbilo, pero este va precedido de una sensación de extrañeza. Para que suceda necesitan una mirada externa de confirmación. La función de ortopedia es fundamental para adquirir las herramientas necesarias que favorecen esa identificación; aquello que a la criatura aún le falta lo coge del semejante. Cuando el narcisismo media en esta función de ortopedia se produce una indiferenciación: «yo soy el otro», que Lacan toma de Jorge Luis Borges.

Es de sobra conocida la fobia que Borges sentía hacia los espejos. Los asociamos a una representación fiel de la realidad, si bien esa fidelidad lo es solo en apariencia, pues nos ofrece una estampa idéntica pero invertida. Es un abismo. Lo especular atraviesa todo su trabajo como un símbolo amenazante, deformador, que en absoluto devuelve una proyección nítida como se puede pensar. Habla, en definitiva, de una incapacidad para reconocerse en los espejos. Sartre dice que el acto de mirarse en el espejo proporciona «una prueba de la falta de sentido de la propia existencia corporal» y pone de manifiesto el error que supone identificarse con la mirada del «otro».

Numerosos escritores han recogido en sus creaciones estas inquietudes con respecto al reflejo especular y los espejos como objeto. Unamuno, crítico con las teorías psicoanalíticas, ofrece, en mi opinión, una interesante interpretación al declarar que «todo es espejo» porque el sujeto es plural. Para dilucidar esto tenemos que recurrir de nuevo a la escisión, en este caso del intelecto. En sus últimos avances sobre el estudio del cerebro, la neurociencia cognitiva ha descubierto que este tiene

la capacidad de organizar experiencias contradictorias en la imaginación mediante la acotación de áreas para que no se comuniquen entre sí. Esto se traduce en que un mismo cerebro puede abrigar, al menos, dos mentes que se desconocen.

Es sencillo equiparar el simulacro lumínico que conjetura la acción de contemplarse en un espejo con el de verse en una fotografía o en un vídeo. A fin de cuentas, todas ellas ubican al propio yo en un lugar que le es ajeno. Sale de un punto para llegar a otro y desconocemos qué opera en el trayecto. Sincroniza ausencia y presencia. Es un juego entre lo interior y lo exterior que desconcierta. Este quehacer de Dávila; el de mirarse «a través de sus ojos» —que, dicho sea de paso, a nosotros, como espectadores, nos viene impuesto— la apremia a admitir lo que es intrínseco a la evocación y que la sitúa en tiempos distintos: el tiempo en el que soy y el tiempo en el que fui.

Precisamente encontramos, de nuevo, ejemplo en el escritor argentino. En su cuento titulado *El Otro*, narra el encuentro entre dos generaciones de una misma persona. En ese cruce de caminos el viejo Borges le relata, con enorme cariño y ternura, al joven Borges cómo será su vida.

...

¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?

T.S. ELIOT

Lacan introduce una cuestión significativa en la materia que nos ocupa con el tema del doble. Tiene lugar cuando finaliza la fase del estadio del espejo, coyuntura que fija en el momento en el que la *imago* especular nos remite a la fragmentación y sucumbimos a las exigencias del «otro» en plena búsqueda del «yo ideal». Nuestra subjetividad se atenúa hasta la desaparición al convertirnos en objeto de deseo del «Otro»; nos arroja de una versión más «auténtica» de nosotros mismos. Una diferencia esencial se encuentra en el ámbito de lo perceptivo: el duplo ya no es una proyección —esa manía que la imagen tiene por la simultaneidad—, ahora se trata de una amenaza que se encuentra en el afuera; una representación que, estando en otro lugar, usurpa la imagen.

La tradición nórdica y germánica recoge su existencia en la leyenda del *Doppelgänger*, que significa literalmente «doble errante», aunque suele traducirse como «el que camina al lado». Este ser fantasmagórico anuncia la muerte de aquel que tenga la mala fortuna de contemplar/lo/se. Por lo tanto, como Freud, la tradición lo liga a la pulsión de muerte. Lacan, por su parte, añade que en el preciso instante en el que nos devolvemos la mirada en el espejo, además de inaugurarse la subjetividad, se produce una toma de conciencia de nuestros límites y finitud. Es una presencia que augura una ausencia. Si esta se delata en otra parte, si advertimos con angustia que algo aparece en un lugar que debería estar vacío, promueve en nosotros un efecto de inquietante extrañeza, dice.

Durante el Romanticismo, la figura del doble adquiere una nueva dimensión y pasa a percibirse como una fuerza que se manifiesta en el interior y no en el exterior, como ocurría con el *Doppelgänger*. Es a través del famoso personaje literario creado

por Robert L. Steveson, donde dos entidades conviven en un mismo cuerpo. El «extraño pasajero» se entrega por completo a los placeres que el «original» reprime o, simplemente, no contempla. Subyace aquí la idea polarizada del bien y el mal. El ser «otro» no responde a normas sociales, es salvaje, carece de moral o tiene otra, por lo que terminará imponiéndose. Con respecto a la lacaniana, esta teoría resulta curiosa. Si entendemos que la otredad puede provenir del sentimiento de no correspondencia del individuo con las exigencias y proyecciones del gran «Otro», ese ente de carácter indómito sería «el bueno», puesto que el sujeto se mide a sí mismo en términos de carencias o no correspondencias. Entonces, de esas dos «presencias», ¿cuál es la «original»?

Stevenson tomó la idea del brebaje que convierte a quien lo ingiere en una versión maligna de sí mismo de *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffmann. Dicho título, junto a *El hombre de arena*, serán esenciales en el desarrollo de la teoría de lo siniestro que formuló Freud, a pesar de pertenecer al campo de la estética. El padre del psicoanálisis parte de una cita de Schelling: «Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado». La paradoja lingüística que encierra el término en alemán *unheimlich* explica esta definición, pues se relaciona con dos campos de palabras que, pese a ser antagónicos, se reúnen en una misma representación. Así, *heimlich* es lo familiar, lo confortable, lo hogareño, lo íntimo, lo confidencial; mientras que el prefijo *un* le otorga un sentido contrario: lo secreto, lo oculto, lo ajeno, lo impenetrable. Muy *grosso modo* podemos decir que lo siniestro aparece cuando lo familiar se convierte en extraño o lo extraño se torna familiar. En la enumeración de motivos que desencadena lo siniestro encontramos lo que hemos venido desarrollando:

Estos temas están todos relacionados con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble (lo que nosotros llamaríamos telepatía), de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo.

SIGMUND FREUD. *Lo siniestro*.

Freud se desliza hacia lo ominoso en una búsqueda por desenmarañar la angustia que nos despierta aquello que, debiendo permanecer en la sombra, ha salido a la luz. Vamos a señalar que mientras Lacan vincula lo siniestro a la presencia, Freud lo interpreta desde la pérdida. Lo siniestro late entre el acto de olvidar y el acto de recordar; está presente y ausente y en lo que media se encuentra lo siniestro. Incluso con todas las justificaciones que ofrece, el propio psicoanalista declara: «estamos autorizados a agregar que nada de ese contenido podría explicar el empeño defensivo que lo proyecta fuera del yo como algo ajeno». Algo que viene de dentro y que al salir a la superficie nos resulta extraño. Es condición *sine qua non* que eso que emerge ya haya sido leído. Podemos recorrer el camino a la inversa, pero no dejará de estar dentro y fuera a la par. Siempre linda a un lado u otro de nuestra piel, que es límite.

...

*No tengo ninguna teoría
de por qué estamos aquí
ni de qué seremos signos.*

ANNE CARSON

Desconocemos si la sensación de ser «otra» es intrínseca al humano o si se trata de una suerte de desafío no superado que se ha generado en algún punto de nuestro recorrido vital. No importa si, ante el simulacro de la autenticidad, cedemos a la nostalgia de ser uno; o si entendemos el cuerpo como memoria ajena que, al mismo tiempo, pugna por deshacerse de ella. Lo que todo esto evidencia es su existencia misma y, sin embargo, no tiene un nombre.

María Dávila ha desarrollado, intuitivamente y desde sus afectos, una poética que nos interpela con estrategias que, estoy convencida, no son puramente plásticas –viene de dentro y deja huella donde se posa. El trayecto que realiza es un misterio–. Las imágenes que nos brinda aquí orbitan un núcleo que es inaprensible. Ante ellas los globos oculares se abisman hacia la cavidad craneal provocando una especie de sublime inverso –por las obras pululan vivas masas rosáceas como entrañas–. Nos muestra su intimidad para traslucir la nuestra.

En una de las charlas que mantuve con María, a propósito de esta exposición, le pregunté por qué había escogido la técnica del pastel. La respuesta fue que la elección no fue tal, sino que el gusto por la experimentación con los materiales la había llevado a la fragilidad del polvo –cuya naturaleza es la tendencia a desprenderse de la matriz– y que al comenzar a trabajar con él le interesó la posibilidad de crear capas –lo explica en su texto–. Sentada frente a ella en aquel café, donde tuvo lugar esta conversación, pensé que bien habría podido ser cristal y azogue.





Imago

Imago

2018-20

Pastel sobre papel

Pastel on paper

65 x 50 cm



Ni tú ni yo
Neither you nor I

2018
Pastel sobre papel
montado sobre cartón
Pastel on paper
mounted on cardboard
120 x 80 cm



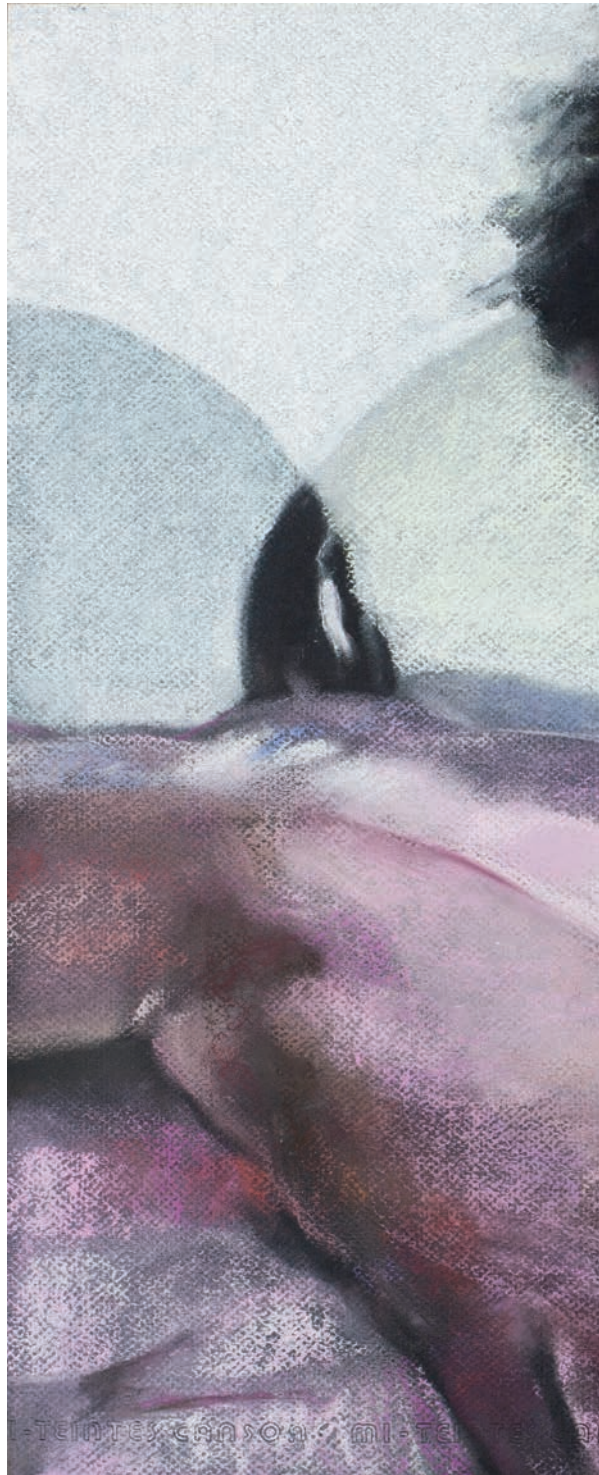


Balbuceo
Babbling

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
70 x 50 cm

Desdoblamiento
Unfolding

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
65 x 50 cm





© M. T. CARSON / M. T. CARSON / M. T. CARSON



Psicastenia
Psychasthenia

2022
Pastel sobre papel
Pastel on paper
50 x 35 cm

Condición interrumpida
Interrupted condition

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
65 x 50 cm





Óbice y proyección
Obstacle and projection

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
120 x 80 cm



Parpadeo
Blinking

2020
Pastel sobre papel
Pastel on paper
65 x 50 cm





Desajuste

Maladjustment

2020

Pastel sobre papel

Pastel on paper

32,5 x 25 cm

Eclipse
Eclipse

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
150 x 114 cm







Introyecto

Introject

2020

Pastel sobre papel

Pastel on paper

32,5 x 25 cm

Al otro lado del espejo
On the other side of the mirror

2020
Pastel sobre papel
Pastel on paper
120 x 80 cm





El encantamiento
The enchantment

2022
Pastel sobre papel
Pastel on paper
162 x 114 cm

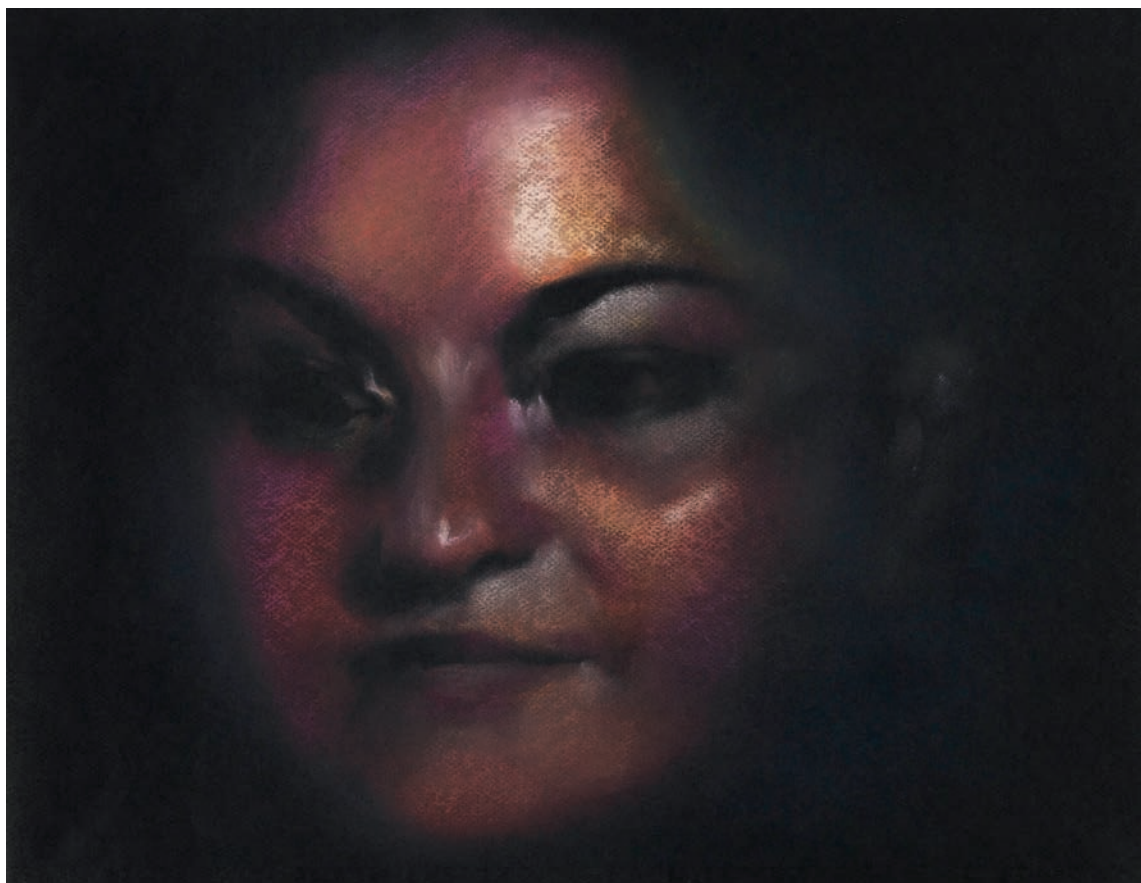


Precesiones y sonambulismos
Precession and Sleepwalking

2021
Pastel sobre papel
montado sobre cartón
Pastel on paper
mounted on cardboard
120 x 80 cm







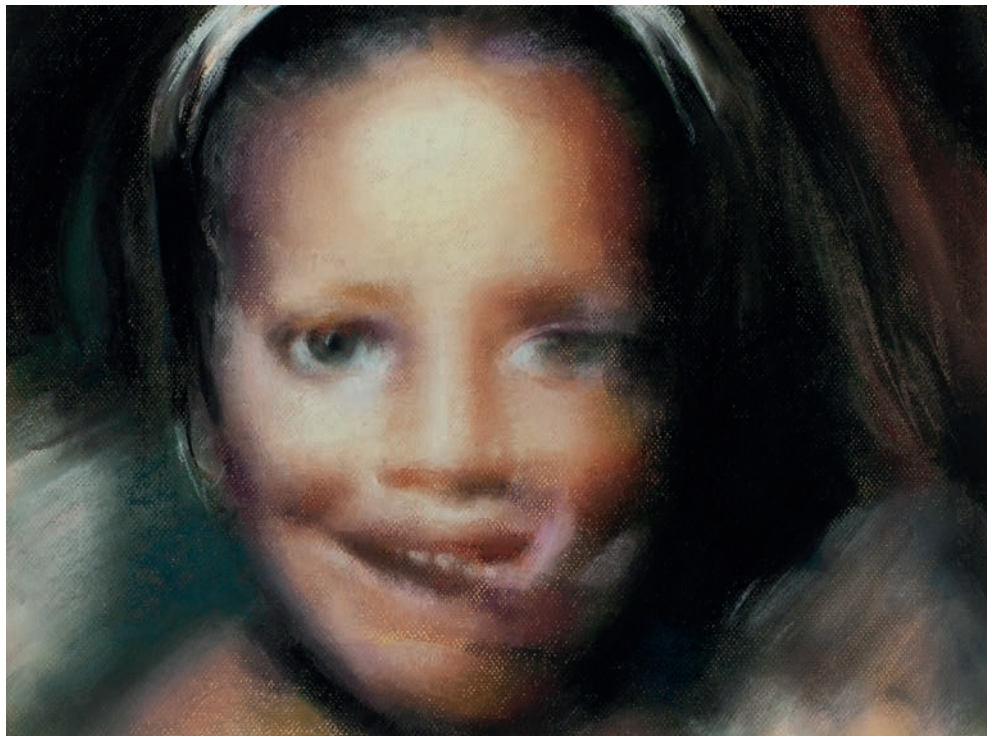
Amuleto
Amulet

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
50 x 35 cm

Desvío y fuga
Detour and leak

2021
Pastel sobre papel
Pastel on paper
65 x 50 cm





Tragar rascar morder

Swallow scratch bite

2021

Pastel sobre papel

Pastel on paper

50 x 35 cm





El punto ciego
The blind spot

2020
Pastel sobre papel
Pastel on paper
65 x 50 cm





Condensación y desplazamiento
Condensation and displacement

2022
Pastel sobre papel
Pastel on paper
162 x 114 cm

Conservación
Conservation

2020
Pastel sobre papel
Pastel on paper
32,5 x 25 cm





Images represent the gaze and not reality

BERNARD NOËL. *Journal du regard*

These images are born of an encounter; or, rather, a series of encounters. The first of these was the (re)discovery of documentary materials from the first years of my childhood in video format. From then on, the course of several years of work has steadily shaped the phases marked by different experiences, intuitions, and needs, so imbuing this project with complex layers of meaning. As regards evocation, to delve backwards in time always implies an act of nostalgia, but also the reconstruction of the facts, of the impressions, the moods, and the characters in that first stage of one's life. It is an attempt to reawaken something dormant, conscious all the while of its impossibility.

What I propose in the following pages is to thread together some key aspects of the reflection which has accompanied and shaped this process of self-analysis; to disentangle, in order to better see, issues which relate to the same process as the creation of works, and which can be divided into two main knots or axes: that of the viewing of the images in motion – from the image to the eye – and then that of their representation by means of the language of the hand – from the eye to the image. The first of these relates to the process of diving among the images of a lost memory, my own; and with discovering and (un)ravelling those elements that stand in for the memory and whose origin lies in a gaze, one that is indistinguishable from the camera. The second approaches that other moment in which the hand revives in a new and nuanced form the faces and reminiscences of one's life in a similar way to what happens in our dreams: its transformation into a material of an also unstable condition, always different and necessarily pre-recorded. I will speak, therefore, from these two sides of the image, starting from the origins of the process and of I myself: from within.

The primordial imago

In his short essay “*La escena que aguarda*” [“The scene that awaits”], Jesús González Requena suggests the connection that, in psychoanalytical terms, is established between the cinematographic foreground of a female face and the primordial imago¹. This *identification* occurs at a subconscious level in the perceptive experience of the spectator and is what endows said experience with a sharper focus, all the more so since it comes from a place which is repressed or forgotten. The “primordial imago” is here described as the first image, which would correspond directly with the first face that we see when we are born, that is, the face of one's mother.

I would like to add that this face-fact-image is imbued with a quality which is if anything even more magical: the ability to observe (us), and that it is in this founding gaze that, in large measure, our personality has its origin. It is this first gaze that makes us exist, feel that we exist, as *observed beings*. “I see *myself* because *someone* sees me”, as Jean-Paul Sartre² says.

According to the psychoanalytical theory of Jacques Lacan, it is during the “mirror stage” that the creation of the imaginary self occurs in the identification with one's mirror image. This process is a projection of the *other* – our reflection, our body made image – which was previously towards the maternal figure, stemming from a primitive desire for *fusion*³. I now see the foreground of my mother the day on which I was born. I am that which observes, at once the other and the same.

¹ González Requena, Jesús (2018). *The scene that awaits*. Madrid: Trama y Fondo, No. 44, p. 31-79

² Sartre, J.P. *Being and Nothingness*, quoted in: Jay, M. (2007) *Downcast Eyes. The denigration of vision in French thinking of the 20th century*. Madrid: Akal, p.220.

³ According to Lacan, this process of *mirror projection* is later replaced by the *introjection* of prohibition through the appearance of language in the education of a sane person, who from then on will be paradoxically divided and marked by an always unsatisfied desire. En: Jay, M., *óp. cit.*, p. 267.

A succession of faces in an always undefined image.

Game of mirrors

If in this first stage of life our self-perception is strongly conditioned by the presence of the other – *autrui* – it cannot be of any less relevance the fact of having been born under the watch of this historically dated artificial eye. In the first years of my existence, I was also viewed by a camera, behind which was my father. In watching these tapes now, I take his place: I *see myself* through his eyes. And in making of these tapes *my own* images I, in some way, return his gaze.

From the beginning I was attracted to these scenes which show a gaze towards the camera, as this precisely supposes searching for *the meeting* – with him, with my father – searching for the exact moment in which, by (I, she, whoever) watching him from the image, he became present. This beautiful coincidence in a gesture between two persons who regard one another from opposite sides of a camera is, at the same time, the physical response to a call from the person who watches us, who interprets us (speaks to us), now personified by the position of the spectator; a gaze which is thus both the origin and the destination of the image.

I discovered, in the same way, an instinctive preference for backlit faces, where the familiar features are blurred in a shadowy silhouette. Perhaps this is a way of not showing everything; perhaps as a demonstration of that veiled nature of the face as it exists in our memory and reappears in our dreams, where we can recognise it but never see it completely, and in which identity is but a staging post, mutable and interchangeable with any other.

Slow, dense, opaque

This camera-eye moves through space, interior spaces, those of intimacy and of the everyday. It follows through the house the clumsy steps of a body that explores everything, with its

eyes that are hands. As well as the events that fill this type of record – holidays, birthdays, and other happenings worthy of recording – I find myself detained by those moments in which his gaze accompanies the long hours of the game, where nothing happens other than the passing of time. I am struck by how this transient state, closer to the duration – *durée* – as Bergson theorised, has radically changed in the world of today. The evolution of devices has run parallel to a profound transformation in our relationship to time as registered in the image.

Nowadays we are constantly shooting and filming everything, creating an overflowing archive of the memory to go-back-to-view; fragments of a life which we consume through this apparatus which substitutes the essentially human trait of memory⁴. In these videos, although there is something of this, there is also something quite different, as often there is an absolute coincidence between the time of the image and the time of the experience: the range of the image is as extensive as the very experience of the duration⁵. The camera is placed while time passes and we pass before it: here the gaze means something more than just a recollection – it is the commemoration of times *shared, experienced together*, with our loved ones.

Ghosts

Who teaches us to use time?

A theme which inevitably arises when we contemplate these images is their profoundly ghost-like character. As is well known, the

⁴ According to Paul Virilio, the mechanical translation of the perceptive faculty may have altered our natural way of imagining and of linking our memories to the sensorial experience of the space and time in which we live. Virilio, P. (1998). *The vision machine*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 23.

⁵ Waiting is an experience which belongs to this phenomenon, where “the hour is felt but not thought, suffered but not enjoyed.” In: Schweizer, H. (2010). *On waiting. (Thinking in action)*. Madrid: Ediciones Sequitur, p. 21.

appearance of the photograph and the frame – in its very origins photochemical – brought with them all this phenomenology of the *index*, of the fingerprint of who-was-there in front of the camera. We are accustomed to seeing photos of ourselves from the past, or of our close friends and family; but video is altogether more unsettling, since those bodies seem to be *alive*. There is life, since there are movements, gestures, voices; but it is a condensed life, encapsulated in a time that will never come around again. I detain the constant procession of lights and shadows on foregrounds so as to take in the features of those I know well – or those who are no longer here - in a time in which I could not regard them as I do now, and of which I do not conserve a reliable memory. Death, as the symptom of that which disappears, of that not lived by me – that time unknown by me – accompanies my viewing of these images which were created, precisely, to be observed together with those who appear in them.

I lose myself in this dance of constantly changing masks, with the familiar seeking to settle in some place. And so, this representation gives back to me the possible form by which I can perceive these others; an image which belongs less to me than to them, whose gaze sculpts and models my own body⁶. The characters in this fiction interchange and multiply: sometimes I am myself, sometimes you, sometimes her; transformed and repeated.

The detail

As with persons, so with spaces. I wander the rooms of my first house, the symbolic structure of the next one(s) and the imaginary seedbed of its resonance in my dreams.

I detect once again a distinct interest in certain atmospheres and particular environments, always *interior* ones, some of which are linked in a certain way with the world of the night. The spaces represented are reduced, in fact, to a few concrete illuminations and their effect

on the bodies, as well as a few apparitions of certain scenes and, especially, objects. The force that these objects take on suggests to me the effect of their persistence in the memory: each one becoming the impulse for the game and for the discovery before the eyes of a child, whose perceptive effervescence places this sphere of the sensorial on a potentially symbolic plane. The phenomenology of things gives these “insignificant” elements an unexpected magical quality: “the objects hesitate, resisting their integration into the whole, and thus momentarily once again become visible for their surprising distinctiveness”⁷.

And thus arises a chance dialogue with certain elements that take on a presence in the sketch. There is something exploratory in the decision that leads me to include or eliminate something from the final representation. In this phase of transmutation in a new image I find it interesting to think of this fixation as something which precedes the conscious will. As Hans Bellmer points out, “a subjective excitement or its image-memory goes before perception and predetermines it”⁸, with this close connection between the psyche and external reality being an act whose uncertain origin has been inscribed on the affective memory of the body.

The birth of an image

At a certain moment in the process, an apparition occurs, a new encounter: the image of the synthesis made by the overlay of various times, which at once creates a result which is entirely unusual and complex. I like to refer to this happening as “an encounter”, since it comes about, once more, from an action which is in large measure involuntary. And it is here where I come in, at what I consider to be the birth of an image: the birth of an independent, fascinating force, which itself arises from amid the whirlwind of the shapes, whose disjuncture with regard to the foreseeable image looks like the

⁷ Schweizer, H., *op. cit.*, p. 39.

⁸ Bellmer, Hans. *Anatomy of the image*. Ediciones de La Central, 2010, p. 55-56.

⁶ Jean-Paul Sartre in *Being and Nothingness*, quoted in Jay, Martin, *op. cit.*, p. 220.

metamorphosis which belongs to the universe of dreams.

The only action which I control is that of squeezing the shutter and capturing the image, focussing on it; capturing an instant where, based on pre-existing material, a reality previously inexistent is created. These surprise revelations seem to invoke atmospheres that come close to nightmares, filled with the characters and places of my first memories, now transfigured by the lability of the subconscious. One can say that the camera acts here as a true *unconscious optician*; being that which surprisingly appears⁹, despite being apparently insignificant and unnoticed, as if it were something introduced by chance into the making of the image.

This first exile is followed by another, which has to do with the pictorial representation of said “effect”: I mean by this the not-knowing-what-it-is that is being portrayed, and which differs from the simple fact of making an abstraction. With this, I wish to say that viewing-to-copy – which is *always* a process of abstraction alongside the breaking down of the meaning or the recognition of what is seen – changes in a substantial way, since when I paint I free myself completely from the slavery of likeness, of proportion, of the exact or coherent form. The form that arises is, once more, autonomous, strange for me, with the process of painting it being a type of mediation from which appears something which evades being fixed.

The impossible task

Painting – or drawing – appears, in this way, as a means of resurrection at various levels; of the past, of the unconscious, of a shape that fights with itself to be born, to show itself.

And the technique in which it is done, pastels, then acquires a new meaning. Even

though its selection was not premeditated, it is impossible not to highlight the fragile poetry of this material, since no matter how it is fixed, it is made of dust and tends to disintegrate. In contrast to other media, this one has enabled me to work by means of superimposing layers and, as such, through the addition of time; where the colour is mixed in different batches like an optical mix, like a condensation of gestures that in turn erase the limits or frontiers between the forms.

The elusive nature of the pigment links, then, to the very origin of these images, since from the beginning, like Sisyphus, I have given myself a task which is unachievable: that of recovering a memory made up of fragments by means of replacements that cannot, and should not, coincide with the true and correct visual impressions, and which is a search for something already known to be lost: namely, the origin of a fascination or the moulding of a character. From this *aesthetics of the disappearance*, I work in the knowledge that any perceptions that I can recover or reinstate are always an invention rooted in going around a centre which resists and which, in its very self, invites a constant indignation.

To understand the experience at times it is necessary to transform it into something else. Trans-form it, give it form, no matter how inexact the result may be. Bring it out, in order to see it better.

Between saying and falling silent, between hiding and revealing, the image mediates. It is just the right distance.

⁹ We refer here to the meaning originally coined by Walter Benjamin in relation to the photographic camera in his *Brief history of photography*, and which Siegfried Kracauer extends equally to cinematography, as being that quality of “the fortuitous” introduced into the image, in Kracauer, S (2001). *Theory of cinema. The liberation of the physical reality*. Barcelona: Paidós, p. 40-43.

We all have a foundational recollection of “I”. We keep in the archives of our memory a commemorative inventory which, as we understand, shapes our personality. Nevertheless, memories are based on the imagination. The brain reconfigures those little lapses of recall in order to lend completeness to the scenes it evokes – in the words of T.S. Eliot’s verse “mixing memory and desire”.

From the perspective of psychoanalysis, the imaginary is lodged in the subconscious. As defined by Sigmund Freud, it can be understood as a system of rules which governs the dynamics of symbols, a place wherein lurk the traumas and the impulses that drive our behaviour. It is the most basic type of thought. Jacques Lacan adds that the register of the imaginary allows one to ruminate on the subjective experience and that faced with the inability to explain that which we cannot name we fall back on the use of metaphor. Neuroscience sees this new subconscious as an area of the cerebral architecture which, for practical reasons, absorbs that which conscious thought cannot deal with, although not necessarily as a defence mechanism.

What I seek to emphasise is that the contents of the subconscious, independently of the reasons that place them here, have, inevitably, already been read. We shall agree that they are simultaneously present and absent and that when revealed they forever betray. We can also call this process intuition. The subconscious thought follows the path of heuristics – which comes from the Greek *heurískein* and whose translation could be either “find” or “invent”.

...

*You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.*

T.S. ELIOT

As María Dávila makes clear in her text *From within*, these works are based on family video tapes which recount the first years of her life.

We assimilate these recordings as a document with a vocation for veracity, as a figure of a mirror image to which we must give all credit - in spite of the risk that it may undermine the role of the memory.

We do not know which is the first memory of Dávila; it may or may not be one of the pieces that fill this catalogue. If we decide to order them chronologically, we understand *Unfolding* as the “first image” which, in turn, coincides with the primordial *imago*. María exists because she is seen. The title alludes to a feeling of excision of one body with respect to another.

Let us take the Cartesian premise that says that the symbol is not a simple reflection, but instead a formed opinion, in order to show that Dávila breaks the apparently passive attitude of the person being filmed in an attempt, we suppose, to complete the information by recording not only the affections of the person behind the camera, but also those of their subject. Due to this, she gives to the original image a reflection which, necessarily, has arisen after its recording: María is multiple, she is of her mother and of the “other”. In *Beneath the words*, the stones she writes:

the image, in essence, is an anthropological question; image and subject both fall in that irreducible splitting between an exterior and an interior, a presence and an absence, a sensitive form and comprehensible immateriality, by means of the game of the apparently innocent gaze.

We could attribute this splitting to an interest of the author for the kinetic, although to give it a single meaning we would need to ignore the titles of these works and those of her prior production. The concerns that one finds present here are the driftwood of that which has gone before, with such insistence that they can be seen as almost an obsession. There is an enduring wish to endow her works with multiple layers of meaning which neutralise the narrative. She is not alien to the game that forces us, but rather incorporates it

into her poetry; it appeals to our subjectivity at the same time as it persuades us. I never cease to admire her ability to show us the most intimate things.

Humans learn by copying, so it is not difficult to imagine the abundant exchange of ideas that takes place between those who give and receive care. In relation to this, there is a belief which underpins our culture – for which we should perhaps attribute a large measure of responsibility to Freud for having placed the figure of the mother at the epicentre of the trauma suffered by many his subjects of analysis and of psychoanalysis in general – that says that mothers transmit to their offspring feelings that range between repression and negativity. I think of the film of David Cronenberg, *The Brood*, known in Spain as *Cromosoma 3*, but whose title literally translated means “The Offspring”; or of *Carrie*, by Brian De Palma, based on the novel of the same title by Stephen King. In both films the daughters inherit the stigma of their progenitors. Their rage is vented by destruction, at the same time becoming themselves transmitters of this rage to future generations. A rage which is ancient and perpetual.

However, what we contemplate here is a self-absorbed mother looking –with just the right distance to have her in the foreground– at her successor(s). We have previously talked about heuristics, known in psychology as the mental process by which decisions which save upon mental resources are taken, especially those where there exist insufficient details to conduct an exhaustive analysis of the situation. The haste to resolve the problem reinforces the stereotype and is equivalent to what Gestalt calls “the visual allure of the good shape”. It manifests itself as a fascinated gaze, one’s own or another’s, which tends to omit that which hinders the seeing of perfection, through the imaginary, of the stereotype. For Lacan the stereotype inhibits, since the fascinating vision thrown up by the imaginary creates a false impression

of knowledge which eliminates or makes difficult the possibility of reasoning. In the same way, the idealisation of “I” or of “the other” is similarly found in the same register. Carl Jung called it the *imago* and related it to that which we have previously mentioned, some sort of ancestral deposit which acquires an ecumenical dimension, and which shapes our process of self-identification, in a type of cosmic portent.

The great “Other” can be considered as a space where language resides. It transcends the imaginary and is inscribed in the symbolic order. It supposes the most radical otherness as regards the “I” and dominates our psyche, splitting us by means of language. Julia Kristeva says in *Powers of Horror* that when an “Other” becomes accustomed to the place that will be the “I” it experiences abomination. “Not an other with whom I identify and incorporate, but an Other who precedes me and possesses me, and who makes me exist by virtue of said possession”. In the first stages of infancy the mother embodies this great “Other”. The period ends when the infants accuse this “Other” of suffering from a lack: the phallus, which triggers the castration complex. In psychoanalysis women are always measured in terms of deficiencies with respect to men. Similarly, the female sex is seen as the “Other”¹.

In becoming an individual, we come up against a process of homeostasis which feels impossible. In *Eclipse*, María resorts to visual metaphor: the face of mother and child are superimposed and confused. In *Babbling*, a girl – or an apparition – stares at us while making a movement with her hand. If we undertake the exercise of sequencing the work with *Interrupted Condition*, we discover

¹ As is logical, a great number of theories have opposed this phallogocentric discourse and have denied the psycho-analytical ideas that flow from it. Among the proponents of these counter-theories are Luce Irigaray, Julia Kristeva and Judith Butler, to mention but a few.

that the girl's gesture corresponds to a greeting, identical to the one that the father makes. We know that they are in different scenarios, and yet they seem to be interacting with one another. This perception increases due to a subtle use of both high-angle and low-angle shots.

If we assume the inheritance and completely succumb to the demands of the external gaze of the great "Other" and incorporate, in addition, the idealised features of "others" as well as our own in the shaping of the "I" – an illusory "I" – can we claim that this construction rests upon a base of origins which, perhaps, we recognise as our own, original, and authentic? If it is so, can we glimpse or feel nostalgia towards that which I "am" originally? As Julia Kristeva says in *The Black Sun: Depression and Melancholia* "sadness may be the sign of a primitive, wounded, incomplete, empty self - affected by a fundamental fault, a congenital deficiency". It may be that this nostalgia leads us to think of the possibility of being other.

The subject of ocularcentrism is a complex debate in which we cannot detain ourselves too much; nevertheless, as we have already seen, it occupies a place of considerable relevance. In this regard, both Kristeva and Luce Irigaray question the primacy of the visual experience in the imaginary and whether in fact the other senses are not more effective in understanding ourselves.

For Jean-Paul Sartre the proliferation of the visual tends to create a spurious version of "I". In *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Martin Jay relates how François George investigated "the absolute gaze" in *The Words*, where Sartre recounts his childhood, saying that le regard absolu "was that of an omniscient God capable of observing and judging any human behaviour" and concluding that behind that "divine eye" the father was to be found. Indeed, a quotation from the same book of Sartre lends the title to this exhibition: "My truth, my character, and my name were in the hands of adults. I learned to see myself through their eyes [...]". The first time I visited María's studio to

study the works that make up this exhibition, I noticed that in many of those portrayed a shadow was sheltered where there should have been eyes. I did not attribute a complex meaning to it, at the time I thought it was due to the poor lighting of the home videos from which the artist had taken the reference frame. Now I am not so sure. Precession and Sleepwalking especially caught my attention because in the figure that appears centred the opposite effect is produced: the light falling on the surface of a metal spinning top blinds the girl with a flash. "When they were not present, they left their gaze behind them, and it blended with the light. I ran and jumped far and wide in that gaze [...]", continues the quote from Sartre.

...

There's the reflection plotted at dawn by a secretive play-acting.

JORGE LUIS BORGES

In *The Mirror Stage* as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience, Lacan establishes that infants between the ages of six and eighteen months go through a phase of psychological development in which for the first time they recognise their appearance in the mirror, not as a fragmented body, as was the case up till now, but as a complete body. The baby's reaction to the discovery is jubilation, but this is preceded by a feeling of strangeness. For it to happen they need an external look of confirmation. The orthopaedic function is essential to acquire the necessary tools that favour this identification; what the child still lacks, it takes from its fellow man. When narcissism mediates in this orthopaedic function, a lack of differentiation occurs: «I am the other», which Lacan borrows from Jorge Luis Borges.

The phobia that Borges felt towards mirrors is well known. We associate them with a faithful representation of reality, although this fidelity is only apparent, since it offers us an identical but inverted image. It is an abyss. The specular runs through all his work as a threatening, deforming symbol, which in no way returns a clear projection as one might

think. It speaks, in short, of an inability to recognise oneself in mirrors. Sartre says that the act of looking in the mirror provides “proof of the meaninglessness of one’s own bodily existence” and reveals the error of identifying oneself with the gaze of the “other.”

Numerous writers have reflected in their creations these concerns regarding the mirror image and mirrors as objects. Unamuno, critical of psychoanalytic theories, offers, in my opinion, an interesting interpretation when he declares that “everything is a mirror” because the subject is plural. To elucidate this, we again have to resort to the split, in this case of the intellect. In the latest advances in the study of the brain, cognitive neuroscience has discovered that it has the ability to organise contradictory experiences in the imagination by limiting areas so that they do not communicate with each other. This means that the same brain can house at least two minds that are unknown to each other.

It is easy to equate the simulacrum of light that conjectures the action of contemplating oneself in a mirror with that of seeing oneself in a photograph or video. After all, all of them place the self in a place that is foreign to it. It leaves from one point to reach another and we do not know what operates along the way. Synchronise absence and presence. It is a game between the interior and the exterior that disconcerts. This task of Dávila, that of looking at herself “through her eyes” – which, by the way, is imposed on us, as spectators – urges her to admit what is intrinsic to the evocation and what places it in different times: the time in which I am and the time in which I was.

Precisely we find, again, an example in the Argentine writer, Borges. In his story entitled *The Other*, he narrates the encounter between two generations of the same person. At that crossroads, old Borges tells the young Borges, with great affection and tenderness, what his life will be like.

...

*Who is that third who walks always
beside you?*

T.S. ELIOT

Lacan introduces a significant issue in the matter at hand with the theme of the double. It takes place when the phase of the mirror stage ends, a juncture that happens when the specular imago refers us to fragmentation, and we succumb to the demands of the “other” in full search of the “ideal self”. Our subjectivity dims to the point where it almost disappears as we become the object of desire of the “Other”; it throws us off a more “authentic” version of ourselves. An essential difference is found in the sphere of perception: the double is no longer a projection – that mania that the image has for simultaneity – now it is a threat that is found on the outside, a representation that, being in another place, usurps the image.

The Nordic and Germanic tradition places its existence in the legend of the *Doppelgänger*, which literally means “wandering double”, although it is usually translated as “the one who walks beside”. This phantasmagorical being announces the death of whoever has the misfortune to contemplate it. Therefore, as per Freud, this tradition is linked to the death drive. Lacan, for his part, adds that at the precise moment in which we look back at ourselves in the mirror, in addition to the first discovery of subjectivity, there is an awareness of our limits and finitude. It is a presence that predicts an absence. If it betrays itself elsewhere, if we notice with anguish that something appears in a place that should be empty, and provokes in us a disturbing strangeness, he says.

During Romanticism, the figure of the double acquired a new dimension and began to be perceived as a force that manifested itself on the inside and not outside, as was the case with the *Doppelgänger*. In the famous literary character created by Robert L. Stevenson, where two entities coexist in the same body, the “passing stranger” gives himself over completely to the pleasures that the “original” represses or simply does not contemplate. At root here is the polarised idea of good and evil. Being “other” does not respond to

social norms, is seen as wild, lacking morality, or possessed by another which will end up imposing itself. With respect to the theories of Lacan, this idea seems curious. If we understand that otherness can come from the individual's feeling of non-correspondence with the demands and projections of the great "Other", that entity of indomitable character would be "the good one", since the subject measures himself in terms of deficiencies or non-correspondences. So, of these two "presences", which is the "original"?

Stevenson took the idea of a concoction that turns he who ingests it into an evil version of himself from *The Devil's Elixirs* by E.T.A. Hoffmann. This work, together with *The Sandman*, would later be essential in the development of the theory of the sinister; or "uncanny", formulated by Freud, despite being derived from the field of Aesthetics. The father of psychoanalysis starts from a quote by Schelling: "The sinister is that which, having to remain hidden, has been revealed". The linguistic paradox contained in the German term *unheimlich* explains this definition, since it is related to two fields of words that, despite being antagonistic, come together in the same representation. Thus, *heimlich* is the familiar, the comfortable, the homely, the intimate, the confidential; but the prefix *un* gives it an opposite meaning: the secret, the hidden, the alien, the impenetrable. Very roughly we can say that the sinister, the "uncanny", appears when the familiar becomes strange or the strange becomes familiar. In the enumeration of reasons that trigger the sinister we find what we have already been developing:

These themes are all concerned with the idea of a "double" in every shape and degree, with persons, therefore, who are to be considered identical by reason of looking alike; with the accentuation of this relation by transferring mental processes from the one person to the other—what we should call telepathy—so that the one possesses knowledge, feeling and experience in common with the other, identifies himself with another person, so that his self becomes confounded, or the foreign self is substituted for his own—in other words, by doubling, dividing and interchanging the self.
Sigmund Freud. *The Uncanny*.

Freud slides towards the ominous in an attempt to unravel the anguish that is awakened in us by that which should remain in the shadows, but which has instead come to light. We will point out that while Lacan links the sinister to the idea of presence, Freud interprets it from the perspective of loss. The sinister lurks between the act of forgetting and the act of remembering; it is present and absent, and in what mediates between them we find the sinister. Even with all the justifications that he offers, the psychoanalyst himself declares: "we are justified in adding that none of that content could explain the defensive effort that projects it outside of the ego as something alien." Something that comes from within and which, when it comes to the surface, seems strange to us. It is a *sine qua non* condition that that which emerges has already been read. We can go the other way, but it will not stop being inside and outside at the same time. Always pretty on one or other side of our skin, which is the limit.

...

*I have no theory as to why we are here
nor of what we may be signs.*

ANNE CARSON

We do not know if the feeling of being "other" is intrinsic to humans or if it is a kind of unmet challenge that has been generated at some point in our life's journey. It does not matter if, faced with the simulacrum of authenticity, we give in to the nostalgia of being one; or if we understand the body as a foreign memory that, at the same time, struggles to be rid of it. What all this demonstrates is its very existence and, yet, that it does not have a name.

María Dávila has developed, intuitively and from her own affections, a poetic style that challenges us with strategies that, I am convinced, are not purely plastic – a style that comes from within and leaves a mark wherever it lands. The path it takes is a mystery. The images that it offers to us orbit a nucleus that is elusive. Faced by them, the eyeballs plunge towards the cranial cavity,

provoking a kind of inverse sublime - living pinkish masses like entrails swarm through the works-. She shows us her intimacy to reveal our own.

In one of the talks I had with María regarding this exhibition, I asked her why she had chosen the pastel technique. Her answer was that it was not a matter of a choice, but rather that her taste for experimentation with materials had led her to the fragility of the powder - whose nature is the tendency to detach from the matrix - and that when starting to work with it she became interested in the possibility of creating layers, as she explains in her text. Sitting opposite her in that cafe where this conversation took place, I thought it might as well have been glass and quicksilver.

Esta publicación ha sido editada con motivo de la exposición «Aprendí a verme a través de sus ojos» de María Dávila, presentada en la Sala de Exposiciones del Palacio de la Madraza del 1 de diciembre de 2022 al 29 de enero de 2023.

La exposición y la publicación han sido realizadas gracias al “Programa de Ayudas de Extensión Universitaria del Plan Propio de la Universidad de Granada 2021”.

This publication is edited in conjunction with the exhibition “I learned to see myself through their eyes” by María Dávila, presented at the exhibition hall of Palacio de la Madraza from December 1th 2022 to January 29th 2023.

The exhibition and catalogue have been made possible thanks to the “Programa de Ayudas de Extensión Universitaria del Plan Propio de la Universidad de Granada 2021”.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora
Rector
Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión
Universitaria y Patrimonio
Vice-Rector for Outreach and Heritage
Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza.
Centro de Cultura Contemporanea
Director of "La Madraza" Centre for
Contemporary Culture of the UGR
Ricardo Anguita Cantero

Director del Área de Promoción
Cultural y Artes Visuales
Director for Cultural Promotion
and Visual Arts
Antonio Collados Alcaide

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Coordinación
Coordination
Antonio Collados Alcaide

Coordinación museográfica
Coordination of the museography
Manuel Rubio Hidalgo

Asistencia en montaje
Instalation Assistance
Juanjo Estévez Almendros
Judit Fernández Maqueda
Martina Garrido Fernández de Vera
Paula Quintana Rodríguez
Isabel Vidal Sola
Carmen Zamora González

Diseño y coordinación gráfica
Graphic Coordination
Patricia Garzón Martínez

Montaje expositivo
Exhibition Display
Equipo de mantenimiento.
Universidad de Granada

CATÁLOGO CATALOGUE

Edita
Editor
Editorial Universidad de Granada

Dirección editorial
Managing Editor
Antonio Collados Alcaide

Diseño Gráfico
Graphic Design
Patricia Garzón Martínez

Textos
Texts
María Dávila Guerra
María Terrón Caracuel

Traducción
Translation
Errata Traducciones
Timothy Anderson

Impresión
Printing
Imprenta Comercial Motril

Fotografías
Photographies
José Carlos Dávila Cansino
María Dávila Guerra

ISBN: 978-84-338-7064-3
DL: Gr. 1720-2022
© De la presente edición,
Universidad de Granada.
© De los textos, los autores.
© De las imágenes, los autores.

