

## ESPELLOS

*Non temos necesidade doutros mundos. O que necesitamos é espellos.*  
Dr. Snaut

### 1

Considérase a miúdo que o espello, xunto co labirinto, simboliza o infinito, a suplantación e a ilusión. Por medio do espello, o espectador percibe un reflexo doutro espazo e outro tempo, un reflexo que difire do seu punto de referencia "presente". Ao introducir a súa identidade en diversas áreas do proceso artístico, o espello evoluciona sen cesar cara a novos contextos e estados metamórficos, alimentado por unha cultura á que seduce co atractivo visual e sensorial inherente á súa natureza.

O título da exposición está inspirado en "Espello, espelliño"<sup>1</sup>, un episodio da clásica serie de ciencia ficción *Star Trek*. Este célebre episodio presenta a realidade alternativa coñecida como "Universo Espello", un dos universos paralelos que existen no canon da serie en cantidade potencialmente infinita. A grandes riscos, os personaxes do Universo Espello son os mesmos que os da continuidade "normal" de *Star Trek*, pero en xeral as súas personalidades son moito máis agresivas, desconfiadas e oportunistas. Mentres que o universo de *Star Trek* adoita representar o futuro como unha visión optimista que valora a paz e a tolerancia, os episodios ambientados no Universo Espello mostran unha versión distópica. A estratexia da serie depende en boa medida da súa expansión do episodio orixinal en múltiples variacións da historia. Os propios inicios de *Star Trek* fan referencia á tradición da serie B. Esta *mise en abyme* narrativa pódese describir como unha reconfiguración dos canons barrocos típicos<sup>2</sup>, xa que a serialidade sucumbe a unha forma neobarroca que complica a harmonía dos sistemas clásicos. Favorécese un sistema policéntrico que proporcione a capacidade de expandir indefinidamente os escenarios narrativos. O policentrismo da serialidade persiste, pero neste caso son as propias alusións intertextuais as que enredan seductoramente á audiencia nunha serie de pasadizos labirínticos, que obrigan o espectador a poñer o caos en orde mediante a súa propia interpretación.

De xeito similar ao que acontece coa estrutura monádica proposta polo filósofo barroco Gottfried Leibniz e coas "dobras"<sup>3</sup> barrocas descritas por Gilles Deleuze, cada unidade, que neste caso se presenta en forma de episodio, depende doutras mónadas: unha serie prégase noutra e aínda noutra máis. Unha alusión leva a un sendeiro alternativo fóra do contexto determinado e atopa o camiño de volta para afectar á interpretación. A serie de mónadas constitúe unha unidade, e a serie de dobras constrúe un intricado labirinto que a audiencia se ve tentada a explorar. O cinema de ciencia ficción depende de espectáculos visuais que encarnan en si mesmos as posibilidades da "ciencia nova". A

---

<sup>1</sup> "Espello, espelliño" emitíuse por primeira vez o 6 de outubro de 1967, na cadea estadounidense NBC. Foi escrito por Jerome Bixby e dirixido por Marc Daniels.

<sup>2</sup> Heinrich Wölfflin esbozou o dualismo formalista entre o clásico e o barroco, en particular na súa *Conceptos fundamentais para a historia da arte* (Título orixinal: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, primeira edición: 1915). Segundo Wölfflin, as cinco oposicións que diferencian o clásico do barroco son lineal fronte a pictórico, superficial fronte a profundo, forma pechada fronte a forma aberta, forma recargada fronte a forma liviá e unidade fronte a pluralidade.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, 1988. Traducido ao inglés por Tom Conley [Mineápolis: University of Minneapolis Press], 1993, p. 41.

súa natureza reside en parte nunha maxia que se transforma en "presenza espiritual": unha presenza representada mediante ilusións creadas científica e tecnoloxicamente.

## 2

Moitas exposicións temáticas tenden a delegar o seu enfoque por completo nunha postura artística individual ou a usar obras específicas como meras probas dunha idea ou un tema. Neste caso, a idea do espello e as súas complexas capas teóricas e visuais pódese considerar un tema o suficientemente xeral como para permitir a existencia dun contexto concreto dobremente funcional: por unha parte, fortalecer a presenza semiautónoma de obras individuais e, por outra parte, permitir ao espectador que experimente as obras mediante as relacións que estas manteñen entre si e dentro do marco conceptual da exposición.

Este proxecto pretende amosar de que xeito as referencias históricas e políticas revelan unha realidade moito máis complexa que a que se manifesta de xeito explícito ao espectador. Ao romper as regras da imitación, a exposición aspira a corromper o concepto dun reflexo perfectamente calculado: máis que deixar ao espectador nun limbo temporal de perplexidade, a selección de obras imita o *doppelgänger*, ao xemelgo malvado, así como a sensación de desorientación que os personaxes das series de ciencia ficción experimentan cando se ven a si mesmos duplicados.

A obra da artista italiana Micol Assaël mostra particularmente os síntomas desta desorientación. *Free Fall in the Vortex of Time* é un libro composto integramente dunha serie de pequenos debuxos realizados en 2005 durante unha viaxe por Rusia. Sobre a superficie irregular de billetes, facturas, notas de diario, postais e outros documentos impresos desbotables, a artista engade secuencias de números en formas xeométricas. Assaël trastorna o tempo abrindo unha fenda na percepción dos seus ritmos normais. A sensación da universalidade do tempo infrínxese mediante recordos persoais que se internan en historias pasadas. De feito, os números rompen coa linealidade da narración ao implantar unha engrenaxe tempo-imaxe en plena infracción do *continuum* temporal. Noutro proxecto desenvolvido durante o mesmo período, a artista emprega diminutos segmentos de arame de cobre para reproducir a morfoloxía dun volcán islandés en activo (*Eldfell*). Neste caso, a relación dinámica entre forma e tempo contén unha sensación latente de ameaza. Assaël complica as relacións espaciais clásicas mediante o colapso potencial da forma delicada da obra: máis que basearse en materiais estables e estáticos e verse controlada e restrinxida polos seus límites, a artista seleccionou unha forma dinámica, aínda que inestable.

Para os directores de cinema, o espello é a miúdo un tema con resonancias poéticas. Nun filme experimental<sup>4</sup> de Maya Deren, realizado en 1943, este obxecto, xunto con outros elementos de grande carga simbólica como unha flor abandonada, a caída dunha chave, un coitelo sobre unha rebanda de pan, unha misteriosa figura que ten un espello por cara e un océano, crea un ritmo obsesivo de repeticións e violencia latente. O personaxe principal de *Meshes of the Afternoon*, encarnado pola artista, está moi en sintonía co seu inconsciente, e a vese atrapado nunha maraña de acontecementos oníricos que se verquen á realidade. Como acontece coas imaxes perturbadoras de Maya Deren, os espellos cinematográficos insinúan a miúdo algo inquietante: un *voyeur*

---

<sup>4</sup> *Meshes of the Afternoon* foi escrito, protagonizado e dirixido por Maya Deren e o seu marido, Alexander Hammid. A música da banda sonora, composta por Teiji Ito, engadiuse en 1959.

acazapado, por exemplo, ou a posibilidade de que de súpeto apareza unha criatura procedente dun terrorífico universo paralelo. Este filme non só inclúe o tema dos soños e os estados psíquicos, senón que ademais dá a impresión de transmitir importantes características destas secuencias á composición e á forma narrativa do filme no seu conxunto, o que confire á composición global unha estrutura onírica. Ao igual que os soños reais, o filme presenta múltiples escenarios irracionais que son polo tanto menos transparentes e comprensibles. A fragmentación do argumento central en secuencias intermitentes e imaxes illadas promóvese mediante o uso frecuente de tomas expresivas que parecen á vez autónomas e ambivalentes. No filme, o espello desempeña un papel crucial no proceso de deconstrución da fábula clásica. *Meshes of the Afternoon* non é só un exemplo paradigmático de narración "sen trama", senón que tamén formula constantemente ao espectador estímulos visuais e acústicos que pasaron por diferentes graos de procesamento. Deste modo, négase ao espectador a certeza de se está a ver un mundo real ou un recordado, imaxinado, soñado.

Tanto con Assaël coma con Deren, a práctica do extraordinario aumenta as eternas tensións entre ilusión e significado, así como os desexos enfrontados de fragmentación, dispersión e estabilidade. Ao parafrasear o mesmo xogo do disimulo —a tensión en aumento creada pola extraordinaria idea dunha dimensión paralela oculta tras un limiar ilusorio—, as prácticas de ambas as dúas artistas comparten unha actitude similar fronte á substitución e a reflexión, a repetición e a obsesión.

### 3

En estética argumentouse a miúdo que a arte se ocupa da duplicación da realidade. Hai unha grande transcendencia nas lendas antigas que relatan como a rima naceu do eco, e o debuxo, dunha sombra perfilada. Non obstante, a función máxica de obxectos como os espellos —que crean un mundo similar ao reflectido pero que segue sen ser o mesmo, un mundo "como se"— é tan significativa para a propia conciencia da arte como tal, como as metáforas de reflexión e a imaxe especular<sup>5</sup>.

Na súa contribución á exposición, Giuseppe Gabellone recrea fenómenos formais e intervén neles como forma de investigar a percepción. O artista escolle o ambiente, o posicionamento e a iluminación das súas obras e crea así un sistema orientado ao espazo, que consiste en dúas esculturas compostas de espellos e unha instalación multimedia. O "tratamento" por parte do artista do espazo do museo vese menoscabado polo extraordinario híbrido de referencias formais dispaes no seo das obras. O espazo vese transformado por medio das esculturas, o que suxire unha vista calidoscópica, un xeito de experimentar o mundo baseado en múltiples perspectivas. A obra de Gabellone inclúe, polo tanto, o acto *voyeurista* de verse a un mesmo reflectido ao tempo que vese a outros, xunto cunha conciencia desta percepción dual no contorno.

---

<sup>5</sup> Neste sentido, unha imaxe especular é tipoloxicamente o mesmo que unha proxección ou unha impresión. As cousas cambian cando se fai unha réplica dunha réplica: salta tanto á vista que o obxecto e a súa representación non son equivalentes, e é tan obvia a transformación no proceso de replicación, que o que chama a atención de xeito natural é o mecanismo mediante o que se crea a réplica, e o proceso vólvese consciente máis que espontáneo. Véxase Antony F. Janson: "The Convex Mirror as Vanitas Symbol", en *Notes in the History of Art*, volume 4, números 2-3 [Nova York: Bard College], 1985, pp. 51-54.

Unha das esculturas está creada cunha estrutura de madeira con espellos incrustados. Cada unha das súas superficies contén tres fragmentos orientados de xeito distinto. A obra é o resultado de reformar e cortar de xeito aleatorio elementos básicos para crear novas entidades. Aínda que se basea claramente en formas orgánicas, mantense o equilibrio entre os elementos figurativos e os abstractos. A obra de Gabellone, máis que dividir, desprazar ou ocupar o espazo, imprégnao. A escultura combínase cunha segunda obra, un sistema que consiste en filtros de interferencia que proxectan unha serie de luces xeométricas sobre unha imaxe de flamencos pendurada nunha parede adxacente. Nas prácticas de Gabellone existe unha tendencia a presentar fragmentos da realidade que levan consigo densidade e conceptos emocionais. Ademais, hai unha liña expresiva baseada na idea de que, alén da simple recolección de partes da realidade, é posible modificalas engadindo porcións doutros elementos, que son desestabilizadores e ás veces mesmo incongruentes.

#### 4

O espazo do museo, un modelo exemplar de panóptico debido á súa anterior función como prisión, pódese observar de distintas maneiras, e non existe unha ruta prescrita. A arquitectura da exposición presenta unha visión de conxunto, pero ten en conta as visións illadas, creando así certo número de conexións particulares. Esta arquitectura non é soa o soporte funcional da exposición, senón que forma parte dela. Por unha parte, crea unha secuencia de salas relativamente labiríntica e, por outra parte, leva unha e outra vez a espazos baleiros onde ela mesma, sempre en relación coa arquitectura existente, se volve especialmente aparente. A exposición non está dividida en seccións diferenciadas, pero hai diferentes puntos de partida para o desenvolvemento de "grupos" flexibles, que á súa vez conteñen alusións aos demais.

Dan Graham é un artista que, dende finais da década de 1960, investiga a relación entre xente e arquitectura, así como os efectos psicolóxicos das superficies transparentes e reflectantes. A súa obra subliña a situación violenta que se produce cando se difunden detalles ou momentos íntimos de xeito rudimentario e impersoal, mentres que continúa explorando o acto *voyeurístico* de verse un mesmo reflectido ao tempo que observa outros. Este aspecto da súa obra faise particularmente evidente en *Performer Audience Mirror*, documentación en vídeo dunha *performance* que cuestiona a percepción e o *feedback* informativo en tempo real. Os espectadores reciben un dobre reflexo da *performance*, mediante o discurso do artista e a ferramenta arquitectónica dunha parede de espello. Este é un dos moitos aspectos da súa investigación. No seu recente proxecto *2 V's*, o artista presenta un modelo para un posible pavillón de cristal, unha tipoloxía de obras que desenvolveu en distintas direccións, esvaecendo a liña que separa a escultura da arquitectura. A súa composición espacial estritamente volumétrica, incolora e transparente parece ao principio fría, abstracta e efémera. Só despois dunha segunda ollada, ou máis ben tras experimentar o espazo físico creado pola arquitectura do pavillón, esta obra revela ser esencialmente humana e estar feita para a xente. Trátase dunha obra artística que posúe a habilidade de traducir as esixencias e necesidades máis fundamentais nunha forma espacial, producindo ao mesmo tempo un sentimento de desacougo e alienación no espectador mediante un xogo constante entre os sentimentos de inclusión e exclusión.

En sentido metafórico, a arte é un espello, un reflexo da sociedade con todos os seus costumes, crenzas, folclores, supersticións e relixións; ou do propio artista. Polo tanto, a

obra de arte podería ser un espello metafórico, pero tamén pode constituír un real. A ciencia ficción, ao continuar producindo dispositivos máxicos (lanternas máxicas, telescopios, cámaras escuras e espellos de múltiples reflexos das cámaras de marabillas, como a do xesuíta Athanasius Kircher), nunca perdeu o deleite barroco en conxurar ilusións. Henri Focillon expuxo que as formas barrocas atravesan unha continuidade ondulante na que tanto inicio como final se ocultan coidadosamente:

[...] [O barroco revela] "o sistema da serie", un sistema composto por elementos discontinuos perfilados con nitidez, claramente rítmicos e [...] [que] finalmente se converte "no sistema do labirinto", que, por medio dunha síntese móbil, se estende nun reino de brillantes cores e movemento<sup>6</sup>.

Ao erixirse en propia continuación dunha historia, máis que en novo inicio, o pavillón de Dan Graham recorda ao "inicio oculto" das formas barrocas que menciona Focillon, un inicio que xace nalgún punto dun pasado mítico. O barroco depende do clásico e adopta as súas "regras", pero ao facelo multiplica e complica as formas clásicas, xoga con elas, e manipúlaas coa elegancia dun virtuoso. No establecemento deliberado por parte do barroco dunha dialéctica que aplaude o sistema clásico, o clásico vese sometido finalmente a unha lóxica barroca. A diferenciación do barroco con respecto aos sistemas clásicos reside no seu rexeitamento ao respecto dos límites do marco que contén a ilusión. Ao contrario, "[tende] a invadir o espazo en todas as direccións, para perforalo, para facerse un con todas as súas posibilidades"<sup>7</sup>. Ao igual que o espectáculo (neo)barroco, que atrae a mirada do espectador "ata o máis profundo das enigmáticas profundidades e o infinito"<sup>8</sup>, a narrativa de Graham atrae a miúdo ao público en direccións potencialmente infinitas, ou polo menos múltiples, que recordan de xeito rítmico ao que Focillon denomina "sistema da serie" ou "sistema do labirinto".

Falke Pisano, artista e escritora, crea esculturas e espazos arquitectónicos relacionados coa construción de significado mediante a linguaxe e outros sistemas lóxicos. Examina o modo en que as estruturas, os materiais e as cores determinan o comportamento humano. *Object and Disintegration* é un dos seus proxectos máis recentes. A instalación componse de tres vídeos proxectados sobre unha escultura. Nun panel, a xeometría animada das maquetas negras de Pisano retórcese e dá voltas sobre a superficie plana de cor branca. Un segundo panel mostra as mans da artista suxeitando documentos mecanografados, que se reflicten no espello fronte ao que está sentada. Por último, o terceiro panel exhibe unha pantalla negra con texto branco. A característica central da instalación é a total falta de respecto polos límites do marco. As formas pechadas vense substituídas por estruturas abertas que favorecen un policentrismo dinámico e en expansión. As historias néganse a verse encerradas nunha única estrutura, e en lugar diso expanden os seus universos narrativos a novas series. Os diferentes medios artísticos crúzanse con outros, fusionándose con eles, exercendo a súa influencia ou recibindo a doutros medios artísticos. Pisano sempre apunta máis alá das categorías do sistema artístico, aos reinos do social, o público, o democrático, o fabricado en serie, o arquitectónico e o anárquico.

---

<sup>6</sup> Tradución literal ao galego da cita en inglés de: Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, 1934.

Traducido ao inglés por George Kubler [Cambridge: MIT Press], 1992, p. 67.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>8</sup> Tradución literal ao galego da cita en inglés de: Mario Perniola, *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, 1990. Traducido ao inglés por Christopher Woodall [Londres e Nova York: Verso], 1995, p. 93.

Ryan Gander vese atraído en xeral polas experiencias cotiás e a conciencia colectiva como materia prima para os seus proxectos. A súa fotografía *Errata Tossed Back to the Horizon* mostra unha imaxe en branco e negro dun espello apoiado na parede. Este artista inglés atrae a atención cara ao espazo específico entre o obxecto e o seu contexto dado, un enigmático fragmento representativo dun individuo ou acontecemento en particular, así como de respostas máis automáticas a unha imaxe ou un momento singulares. A obra xoga coa reflexión, a luz e as dimensións, a combinación das cales crea significados ambiguos que evocan a complexidade e a confusión da memoria. A dicotomía entre as formas visibles e o contido temático investigábase máis a fondo en *A Future Lorem Ipsum*, documentación en fotografía dun acto mínimo no que o artista demostra que a palabra "mitim", de invención recente, é un palíndromo físico. Non obstante, ao acoller do mesmo xeito as contradicións fundamentais da fotografía, esta obra tamén desenterra as súas ficcións, explorando o modo en que a cámara entende mal o que ve. En última instancia, a dimensión fotográfica de Gander escava os residuos da materialidade efémera da linguaxe, deixando que sexa o espectador quen atope o sentido do que se perde e o que se atopa.

O valor espacial do son define a relación entre a cultura visual e a acústica, entre o ollo e o oído, dun modo innovador e sorprendente. A artista escocesa Susan Philipsz, coñecida sobre todo polas súas numerosas obras de audio, explora no seu traballo de que xeito a interacción entre o son e o espazo pode cuestionar as premisas da percepción, a comunicación e a interpretación. Philipsz contribúe á exposición coa súa interpretación de *Long Gone*, a elexiaca canción de Syd Barrett<sup>9</sup> na que a peza basea o seu nome. Os alt falantes instálanse no exterior do museo, o que inclúe a dimensión pública como parte integrante da obra. Deste modo, a cidade e a súa poboación convértese no escenario e nos actores dun melancólico diálogo entre o oínte, a cantante e a nova percepción dun espazo familiar. As referencias engarzadas na obra expresan a dor e o patetismo da transición e a perda. Neste sentido, resucítanse as tradicións de *vanitas* e *memento mori* nun contexto contemporáneo e completamente novo. Philipsz é quen de definir un espazo mental no que as identidades de repetición e vacilación, así como os lugares e as estruturas temporais, evocan a propia arte de crear un recordo.

## 5

Nun ensaio que presentou ante o XVI Congreso da Asociación Psicoanalítica Internacional en 1949, o psicanalista francés Jacques Lacan situou a formación do eu na imaxe especular. A identidade, tal e como a entendía Lacan, xurdía do recoñecemento da imaxe como un mesmo. Na súa maior parte, a representación da forma humana na arte seguiu o mesmo modelo: ao desempeñar o papel de espello, a obra artística reconstrúe o momento deste recoñecemento nun intercambio que, en última instancia, tranquiliza ao espectador.

Poderíase caracterizar a actitude artística de Isa Genzken como unha interpretación construtiva de obxectos desbotados, que transforma o vello en novo incorporando ademais o propio proceso de transformación na obra. Unha postura similar define tamén as prácticas de Oscar Tuazon. No desenvolvemento da obra de ambos os dous artistas, a superficie do mundo circundante está sempre presente no tema, tanto en forma coma en

---

<sup>9</sup> Este tema, incluído no seu primeiro álbum en solitario *The Madcap Laughs*, de 1970, gravouse o 26 de xullo de 1969, e foi producido por David Gilmour e Roger Waters.

contido: ao cultivar os seus materiais, cada artista emprega obxectos obtidos con facilidade para a construción (como metal, madeira e cristal) e técnicas fotográficas e pictóricas "clásicas", así como o material visual da historia e a realidade en si mesmos. A serie de Genzken *XXL* mostra unha serie de paneis negros de tea plastificada, vandalizados mediante pintura en spray, adhesivos, superficies reflectantes e outros elementos incongruentes. Estas obras revélanse a si mesmas como produto da reprodución mecánica. Constitúen unha mestura de fontes primarias, letras e signos abstraídos e singularizados mediante a violenta intervención da artista. O rexistro inexacto e as asimetrías das imaxes resultantes revelan este proceso graduado.

Oscar Tuazon, por outra parte, traballa con diferentes tipoloxías de obras, mesturándoas para crear unha ambivalencia entre categorías e xéneros. No seu *Abstract Sculpture I (Last Kind Words)*, este artista estadounidense crea un equilibrio entre as calidades triviais dos materiais e a exactitude formalista. Ao incorporar referencias ao minimalismo, ao deseño e ao espazo social, Tuazon infunde unha sensibilidade ultramoderna á estética industrial da escultura dos anos 60, suscitando asociacións narrativas. Mediante a escasa presentación e os refinados medios artísticos de que fai uso, a súa disposición da obra toma forma cunha elegancia case fetichista. O seu tamaño doméstico e os seus detalles "picantes" crean un subtexto evocador para a austeridade da composición. Este tipo de actitude pódese ver tamén en obras como *The Concrete Paintings* ou *Vandalized Mirrors*. Neste caso específico, a pulverización do punto focal mediante unha imaxe calidoscópica inicia unha busca anárquica detrás da ausencia de xerarquía, non só entre os diferentes elementos da composición (que adquiren unha maior equidade polo feito de seren idénticos, repetidos, reproducidos de xeito literal polos reflexos), senón tamén entre a obra e o seu espazo.

A arte de Hreinn Fridfinnsson remóntase aos seus recordos e experiencias na súa Islandia natal e ás súas paisaxes de grandes contrastes. En ocasións, faise eco do lirismo propio dun bardo errante, ao relatar lendas, rumores, segredos e soños, unhas veces contando unha historia e outras veces describindo un lugar ou un acontecemento. A principios dos anos 70 mudouse a Amsterdam, pero nunca perdeu de todo o contacto coa súa terra natal. En lugar diso, empregou a súa cultura e as súas calidades específicas como recurso. Outra referencia para a súa obra é a escola de pintores holandeses, que se concentraba nos interiores e as naturezas mortas, co seu intricado xogo de simbolismo visual e material que constitúe unha ponte ao seu uso de espellos e obxectos de cristal. Este elemento recorrente propónse en *One Step Up-Right*. A obra componse de dous andeis de cristal aos que se aplicou pan de ouro. As súas superficies reflectantes exhiben a dinámica sutil dos fenómenos naturais ao longo do tempo. Da man desta obra, Fridfinnsson presenta *From Mont Sainte-Victoire*, unha serie de quince *frottages*, na que traza con esmero o propio terreo da musa de Cézanne coma se Fridfinnsson estivese a facer un calco. En *Eleven Drops*, unha fila de once bágoas de cristal ascende pola parede e reflicte a luz. Esta obra forma parte dunha serie aberta que vai do un ao infinito. Tamén neste caso a natureza reflectante do cristal relaciona a liña continua co contorno circundante e a súa constante alternancia de luces e sombras. Ao mesmo tempo, a obra representa a meditación poética en termos de límite e infinidade. Esta selección de obras proporciona un amplo abano dun proxecto artístico rico nas súas expresións, pero que non obstante segue centrándose incansablemente en fundamentos estéticos. A diversidade de medios artísticos que Fridfinnsson emprega reflicte de xeito sistemático a complexa linguaxe visual do artista, xa que cada obra está imbuída de exemplos simultáneos de humor e asombro.

O monocromo perfecto é unha superficie sen mácula; uniforme, sen textura, pulida: un espello. "Nada" convértese en "nada": o monocromo perfecto devolve o mundo ao espectador. Esta afirmación describe á perfección algunhas das obras creadas por Kitty Kraus. As súas composicións incorporan unha grande variedade de materiais lisos e transparentes. *Untitled* consiste nunha escultura de cristal transparente. A artista define a súa forma como relacionada con posturas corporais simplificadas e sintéticas; en certo sentido, poderíanse describir como antropométricas. A artista ten un interese específico nos usos funcionais do espazo social e as súas convencións sociais e psicolóxicas. Este interese maniféstase en obxectos que se convierten practicamente en obstáculos ocultos no espazo; que ameazan silenciosamente o espectador mediante a súa invisibilidade. Por contraste, o contorno creado pola lámpada-espello de Kraus conta cunha potente carga, é extremadamente visible e agresivo, e vese activado pola tensión entre a aparencia fría da escultura e un uso moi radical da luz. Non obstante, é común a ambas as dúas tipoloxías de traballo a cuestión das dinámicas do poder reflectidas na arquitectura, o comportamento e a acción, por non mencionar a fascinación pola sensualidade potencial de superficies e materiais.

Ambas as dúas enfróntanse á peculiaridade do espazo e exploran as maneiras de definir a realidade física, polo que *Espellos* xunta a obra radical e experimental dun grupo de artistas internacional e interxeracional. Todos eles comparten un interese por observar as múltiples expresións do enxalzamento, o esplendor e a decadencia de cadros, figuras, ideas e actitudes que desembocan en novos materiais e en novas limitacións. De xeito moi similar ao que acontece coas actitudes dos artistas fronte ás imaxes, un espello recorre ás propiedades e á forma dunha superficie e, polo tanto, en termos concretos ofrece un contido que experimentará necesariamente cambios constantes.

De feito, unha das principais características do espello é que complica a relación entre o obxecto e o seu contexto, como para disolver a solidez da forma unitaria en múltiples reflexos do espazo. É innegable que os espellos parecen simbolizar un intento de resistencia cara á lectura por parte do espectador da profundidade, o centro e a estabilidade interna, mentres que expoñen o carácter continxente da intervención da forma unitaria nas circunstancias nas que se acha o espectador cando é espectador. E aínda así, os espellos tamén presentan contradicións, ao confundir e xogar entre diferentes ordes do espazo. Como consecuencia, suscitan de xeito explícito preguntas acerca da relación entre ordes do espazo fundamentalmente diferentes pero interdependentes, de cuxa oposición dependen a estabilidade e a identidade formal da obra.

Ao igual que o precioso espello barroco, a cultura e os seus produtos culturais se alimentan e reflicten mutuamente nunha serie infinita de dobras, o que produce reflexos que rompen en múltiples anacos infinitesimais que en última instancia tamén constitúen unha entidade única.

Gyonata Bonvicini