

Assassins of the Mirror: The Body and the Writing  
Asesinos del espejo: el cuerpo y la escritura



Carlos Betancourt

Tatiana Parceró

Víctor Vázquez

Luis Vidal

WALTER OTERO GALLERY  
Thursday, November 11, 2004



register, and the desired future in the synthesis.

This situation of transcending and breaking the oneness of the momentary image on the mirror, the idea of the present and the now in the works of Parcero and Betancourt, also applies to the photography of Victor Vázquez, with a few exceptions like Machete, whose ultimate meaning explores possession and power in sexual relationships. In Machete (Woman with knife, 2002), Vázquez has substituted the real objects of symbolic character of many of his known photographs with the direct inscription on the body. The "object" alluded to through its nearly fingerprint impression, has been totally deprived of its factual presence and is, in this case, a sexual object. On the half body of the reiterated image of a woman, the photographer drew a male's genitals after ejaculation. This marked representation on a breast which he makes disappear, is substituted by a fetish of aggressive presence: the machete. From being an instrument of slave labor in the Caribbean, the machete became a weapon of self-defense in the wars for independence, and finally, it went back to its original use as a working tool, but only used by males. That is why it is identified with male sexuality, even though the title refers to the female possession of it.

Vázquez exaggerates the feminine body with the frontal position, atemporal and dramatized, of the figure in front of a black backdrop. Poised this way, the woman's gaze towards the photographer, and therefore to our direction, is almost defiant, not sensual. With this attitude the relations of sexual power are inverted. These relations were not too obvious in Vázquez's previous work, in which the feminine body was "disguised" with objects that represent religious power or gave it a certain air of masculinity. Here, the male symbols appear almost caricaturized, without corporeal quality, imposed and false on the skin, before the overwhelming feminine presence. Maybe due to this reason, the masculine intervention tries to erase the frontal gaze of the woman with the censured gesture of hiding that gaze. The chauvinist sexuality, identified with a somewhat repressive aggressive attitude, is questioned by a feminine attitude with which the photographer becomes a participant. This way, Vázquez inverts the mirror-reflection from the other side of the lens.

Another instance would be the images of Luis Vidal, which keep sharing the theatrical character in their representation, but are visually accented with hyperrealist esthetics in which the spectator could remain on the superficial level of the first impact. The crudeness or esthetics of pain with which Vidal plays have nothing to do with the photography of Witkin or other artists that rescue the possibilities of the use of the photographic image in medical, police, or forensics investigations during the nineteenth century. The work, as in Betancourt, Parcero, and Vázquez, also questions the identity of the subject, but its preoccupations are closer to Freudian problems of a purely personal nature and not necessarily represent those of a collectivity. In Vidal's case, the displacement takes place in time through a regression of the body. Nevertheless, the body has disappeared and in its place a bloody severed head appears. The disappearance of the body may signify denial of the identification of gender, but the identity of the subject is clearly revealed: it is the actual artist-man. This annulment of the body through the painful process of the separation of the head could signify the pain of separation, and not being able to accept that the body belongs to an adult, of his infantile past reality tied to the pleasure of being united with his mother.

The regression, which I would call a temporal displacement towards early infancy, presents the artist in the domestic context. A sequence which not necessarily corresponds to the passing of time shows us the image of his severed head in three spaces. The first one shows us the erotic-sexual pleasure of his union with his mother in the act of being nursed, that is to say, in his first sexual phase, the oral or "sucking" phase (Freud). In the second, the head is shown being rolled down or manipulated by a dog. Maybe the feeling of abandonment? If we take into account the work previously produced by Vidal we can frequently find the criticism to the child-infant abandoned or exposed to the sexual and repressive violence of the adult. Later, we see the head on another instance of "sucking", but in a genital phase.

Machete, cuyo sentido último explora la posesión y el poder. En Machete (Woman with knife, 2002), Vázquez ha sustituido el carácter simbólico de muchas de sus fotografías conocidas sobre el cuerpo. Al "objeto" que se alude a través de la impresión se le ha escatimado totalmente su presencia factual y es, sobre el medio cuerpo de la imagen reiterada de una mujer, un seno que hace desaparecer, le sustituye un fetiche de machete. De instrumento de trabajo esclavista en el Caribe, el machete se convirtió en un arma de defensa en las guerras de independencia y finalmente en una herramienta de trabajo, pero utilizado sólo por el hombre. Por eso la sexualidad masculina, aunque se aluda en el título,

Vázquez sobre-dimensiona el cuerpo femenino con una actitud teatralizada de la figura sobre el fondo negro. En Machete, hacia el fotógrafo, y por ende hacia el espectador, se invierten las relaciones de poder sexual. En la obra de Vázquez en la cual el cuerpo femenino era "disguised" with objects that represent religious power or gave it a certain air of masculinity. Here, the male symbols appear almost caricaturized, without corporeal quality, imposed and false on the skin, before the overwhelming feminine presence. Maybe due to this reason, the masculine intervention tries to erase the frontal gaze of the woman with the censured gesture of hiding that gaze. The chauvinist sexuality, identified with a somewhat repressive aggressive attitude, is questioned by a feminine attitude with which the photographer becomes a participant. This way, Vázquez inverts the mirror-reflection from the other side of the lens.

Otro aparte sería las imágenes de Luis Vidal, que mantienen un carácter teatral en la representación, pero son visualmente acentuadas con estéticas hiperrealistas en las que el espectador podría quedarse en el nivel superficial del primer impacto. La crudeza o la estética del dolor con la que Vidal juega nada tienen que ver con la fotografía de Witkin o de otros artistas que rescatan las posibilidades de uso de la imagen fotográfica en la medicina, la policía o las investigaciones forenses del siglo XIX. La obra, al igual que en Betancourt, Parcero y Vázquez, también cuestiona la identidad del sujeto, pero sus preocupaciones son más cercanas a los problemas freudianos de una naturaleza puramente personal y no necesariamente representan los de una colectividad. En el caso de Vidal, el desplazamiento se produce a través de una regresión del cuerpo. No obstante, el cuerpo ha desaparecido y en su lugar aparece una cabeza cortada y sangrienta. La desaparición del cuerpo puede significar la negación de la identificación de un sexo, pero la identidad del sujeto es claramente revelada: es el artista mismo. Este anulación del cuerpo a través del doloroso proceso de la separación de la cabeza podría significar el dolor de la separación, y no poder aceptar que el cuerpo pertenece a un adulto, de su pasado infantil realidad ligada al placer de su unión con la madre.

La regresión, que yo llamaría un desplazamiento temporal hacia la infancia temprana, presenta al artista en el contexto doméstico. Una secuencia que no necesariamente corresponde al paso del tiempo nos muestra la imagen de su cabeza cortada en tres espacios. El primero nos muestra el placer erótico-sexual de su unión con su madre en el acto de ser amamantado, es decir, en su primera fase sexual, la fase oral o "chupeteo" (Freud). En el segundo, la cabeza es mostrada siendo rodada o manipulada por un perro. ¿Tal vez el sentimiento de abandono? Si tomamos en cuenta la obra producida por Vidal, podemos encontrar con frecuencia la crítica al niño-abandonado o expuesto a la violencia sexual y represiva del adulto. Más tarde, vemos la cabeza en otra instancia de "chupeteo", pero en una fase genital.

Esta situación de trascender y quebrar la unicidad de la imagen momentánea en un espejo, la idea del presente y el ahora en las obras de Parcero y Betancourt, es también aplicable a la fotografía de Víctor Vázquez, con la excepción de algunas obras como

La fotografía se convierte en el espacio fragmentado de dos planos sobre la realidad. A manera de sobre posición, una superficie actúa de espejo de la otra. El cuerpo impreso en blanco y negro sobre un acetato como huella dactilar se superpone a la fotografía en color sobre papel de los símbolos, diseños o fragmentos de la naturaleza. El desplazamiento no sólo se produce a nivel simbólico, sino espacialmente en el cuerpo mismo de la fotografía, entendido como un plano bidimensional en el que se registra la huella de la luz sobre los objetos. Las imágenes de Parcero necesitan ser iluminadas para descubrir en ellas la presencia de una relación de espacio verdadera, en la que la fotografía es un objeto que se proyecta sobre otro.

El cuerpo es entonces, por definición, el espacio-paisaje sacralizado o teatralizado. El impulso y la huella impresa sobre la piel-superficie fotográfica. Ese lugar teatralizado y significativo, no presente en su totalidad anatómica, se inscribe en un espacio performativo y teatral en el cual la fotografía es también la imagen del trabajo hacia la muerte como destino de una acción en el tiempo. Los cuerpos representan una escena registrada, gestos en un acto que pretende trascender la temporalidad impuesta por el medio de la fotografía a través de la ausencia de un espacio presente y que identifiquemos con el ahora. El desplazamiento atemporal en el que queda congelada una presencia no es producto de la descontextualización, sino que se produce por la imagen carga en sí los tres tiempos: el pasado histórico o mítico, el presente y el registro y el futuro deseado en la síntesis.

Esta situación de trascender y quebrar la unicidad de la imagen momentánea en un espejo, la idea del presente y el ahora en las obras de Parcero y Betancourt, es también aplicable a la fotografía de Víctor Vázquez, con la excepción de algunas obras como

En Tatiana Parcero, es también el cuerpo una superficie plena de "significados" sincretismo en el cual otra escritura se inscribe. A manera de pensar su memoria, Parcero ha buscado un nivel de identificación en la manera de pensar su memoria. El cuerpo es la tierra, la sangre son los ríos que la traspasan, mientras que los lagos serían los lagos que terminan por definir su geografía. Y de nuevo, el cuerpo corporal y la simbología "tatuada" sobre él sólo se hacen traducibles al nivel de interpretación simbólica personal. No es el discurso escrito y hablado que todos suponen como "formal y legalizado", sino el que ha dejado de ser discurso en el presente y se traduce a través de la historia.

Desde su mismo cuerpo fragmentado y expuesto a las migraciones, Parcero buscaba trazar una Cartografía interior a partir de diversos textos como los en simbologías intraducibles en su totalidad que se encuentran en los textos precolombinos existentes en México. A partir de un trazado geográfico que busca crear lugares y conexiones imaginarias cuyo destino final era y es la vuelta al lugar de origen, a una cultura referencial guardada en su memoria, Parcero ha creado Actos de fe como una forma de sobrevivir en la creencia de volver a encontrar el punto de partida. Su piel "tatuada" pasa ahora a ser el lugar sacro desde donde "negocio" la universalidad de distintas creencias y religiones cuya actualidad se manifiesta en el acto mismo de fe de la artista. Estas transferencias hacia su cuerpo de símbolos e inscripciones de otros hemisferios, se inscriben bajo su piel, mapa de signos cuyo significado se traduce sólo en este escenario privado.

La fotografía se convierte en el espacio fragmentado de dos planos sobre la realidad. A manera de sobre posición, una superficie actúa de espejo de la otra. El cuerpo impreso en blanco y negro sobre un acetato como huella dactilar se superpone a la fotografía en color sobre papel de los símbolos, diseños o fragmentos de la naturaleza. El desplazamiento no sólo se produce a nivel simbólico, sino espacialmente en el cuerpo mismo de la fotografía, entendido como un plano bidimensional en el que se registra la huella de la luz sobre los objetos. Las imágenes de Parcero necesitan ser iluminadas para descubrir en ellas la presencia de una relación de espacio verdadera, en la que la fotografía es un objeto que se proyecta sobre otro.

El cuerpo es entonces, por definición, el espacio-paisaje sacralizado o teatralizado. El impulso y la huella impresa sobre la piel-superficie fotográfica. Ese lugar teatralizado y significativo, no presente en su totalidad anatómica, se inscribe en un espacio performativo y teatral en el cual la fotografía es también la imagen del trabajo hacia la muerte como destino de una acción en el tiempo. Los cuerpos representan una escena registrada, gestos en un acto que pretende trascender la temporalidad impuesta por el medio de la fotografía a través de la ausencia de un espacio presente y que identifiquemos con el ahora. El desplazamiento atemporal en el que queda congelada una presencia no es producto de la descontextualización, sino que se produce por la imagen carga en sí los tres tiempos: el pasado histórico o mítico, el presente y el registro y el futuro deseado en la síntesis.

Esta situación de trascender y quebrar la unicidad de la imagen momentánea en un espejo, la idea del presente y el ahora en las obras de Parcero y Betancourt, es también aplicable a la fotografía de Víctor Vázquez, con la excepción de algunas obras como



on  
s, sus  
nografia  
rial

*Carlos Betancourt*



