

Alternativas al No-futuro: la videoinstalación como espacio para lo político según Mieke Bal

Patricia García Gómez¹

¹Universidad de Murcia

Abstract

In crisis situation, where the future is perceived as a threat, where it is urgent to find new ways of inhabiting space and time, of relating to the world and to the other, we turn to aesthetics as a way capable of generating alternative modes of experience. We attend to the potentialities of the video installation as a space for the political, a space to open the possible, to perform experiences beyond the rhythms of capital, from the perspective of the cultural theorist Mieke Bal. The works that interest Bal are those that open a space for the (dis) encounter, a space for confronting differences, the basic definition of "the political", as opposed to the idea of "politics" as consensus. This space for the political is an imaginative space that happens between the work and the viewer, a space for dialectical discussion in which the work takes an active part as an agent of knowledge, like another who looks at us and questions our gaze. This means recognizing the presence of the image in the present, its ability to mobilize us, affectively and critically, to disrupt our perception of the world, to affect us-now. But this requires an effort, dedicating time to image. The video installation offers the conditions for this to happen, because it forces us to keep looking, not only because it lasts over time, but also because it resists an early reading. It opens the possibility of a different, resistant time, to rethink the world

Keywords: Mieke Bal, video installation, the political, duration, heterochronism

Resumen

En un contexto de crisis, en el que el tiempo se agota, en el que urge encontrar nuevas formas de habitar el espacio y el tiempo, de relacionarnos con el mundo y con el otro, apostamos por la vía estética como vía capaz de generar modos alternativos de experiencia. En este sentido, atendemos a las potencialidades del espacio de la videoinstalación como escenario para lo político, como lugar donde

abrir lo posible, donde performar modos de experiencia ajenas a los ritmos marcados por el capital, desde la óptica de la teórica cultural Mieke Bal. Las obras que le interesan a Bal son aquellas que abren un espacio para el (des)encuentro, un espacio de confrontación de diferencias, definición básica de “lo político”, frente a la idea de “política” como consenso. Ese espacio para lo político es, para la autora, un espacio imaginativo que sucede entre la obra y el espectador, un espacio de discusión dialéctica en el que la obra toma parte activa como agente de conocimiento, como otro que nos mira y pone en cuestión nuestra mirada. Esto supone reconocer la presencia de la imagen en el presente, su capacidad de movilizarnos, afectiva y críticamente, de trastocar nuestra percepción del mundo, de afectarnos-ahora. Pero ello requiere de un esfuerzo de la mirada, de un tomarse tiempo al que no estamos acostumbrados en la realidad cotidiana de la. La videoinstalación ofrece las condiciones para que esto suceda, en tanto que nos obliga a una duración de la mirada, no solo porque se prolonga en el tiempo, sino también en la medida en que se resiste a una lectura temprana. Abre la posibilidad de un tiempo distinto, desde el que enfrentarnos al otro, a la imagen, desde el que dar lugar también a la presencia de multitud de tiempos.

Palabras clave: *Mieke Bal, videoinstalación, lo político, duración, heterocronía, diferencia*

1. Introducción

“Ha comenzado la historia de las catástrofes”, decía Svetlana Alexiévich en *Voces de Chernobyl* (2015). Y la historia no deja de mostrar sus advertencias. La aceleración, la explotación y la acumulación sin medida amenaza con conducirnos al colapso de la economía, de nuestros propios cuerpos, de la naturaleza, al fin de la propia supervivencia. El futuro no se percibe ya como promesa, sino como el horizonte sombrío que se nos viene encima. Después de decretarse el fin de la historia (el fin de un relato capaz de dar cuenta del presente), se da por acabado también el futuro. El presente se cierra en una repetición sin salida, sin horizontes, sin utopías, y con los sueños fascistas de la “retrotopía” pisándonos los talones (Zygmunt Bauman, 2017). ¿Hay posibilidad más allá de este no-tiempo vacío del presente? ¿Podemos todavía pensar el futuro?

En este contexto de crisis urgente en el que se plantea la necesidad de transformar radicalmente nuestras formas habitar el tiempo y el espacio, de relacionarnos con el mundo y con el otro (el otro natural y animal, el otro racializado, sexualizado, incapacitado, etc.), apostamos por la dimensión estética como vía capaz de generar espacios donde abrir lo posible y performar modos alternativos de experiencia. Más concretamente, exploramos el potencial transformador del espacio expositivo de la videoinstalación por su fuerte componente teatral, que lleva al espectador a participar activamente en el recorrido visual propuesto, a comprometerse corporalmente, afectivamente, con lo que *sucede* aquí y ahora. La *duración* de la mirada que este tipo de experiencias visuales son capaces de promover, no solamente porque *duran*, porque exigen una insistencia de la mirada, en el tiempo y en el espacio, sino también en la medida que oponen resistencia a narrativas inmediatas, en que introducen disonancias perceptivas y/o temporales, en que nos retan a un trabajo de la mirada, hace de ellas un terreno óptimo para estudiar la fuerza performativa de la imagen.

Para la reflexión acudimos a la obra de la teórica cultural y video artista Mieke Bal, donde ofrece algunas claves para comprender aquello que hace de este espacio colectivo un espacio decisivo *para lo político*. A través de la reflexión teórica sobre la obra de numerosos video artistas, pero también a través de su propia producción en vídeo llevada al espacio expositivo en instalaciones multipantalla, la autora pone el foco en lo que *acaece* aquí y ahora, en el espacio de la videoinstalación, en el espacio-entre imágenes, entre las imágenes, los sonidos, las luces, y el espectador que las recorre (Bal, 2016, pp. 87-117). En la capacidad de la imagen, en un trabajo conjunto con la mirada, de ponernos en *movimiento*, reflexiva y afectivamente. Aquí radica, para la autora, el potencial *movilizador* de la imagen y no tanto en el contenido, en la elaboración de un mensaje a favor de una causa política: es decir, en los efectos de su *presencia* en el presente, en el momento de la percepción. En la manera en que la imagen consigue agujerear lo real, interrumpiendo, por ejemplo, los hábitos

temporales que traemos de la realidad cotidiana, su vacío acelerado, no para restituir la historia su continuidad teleológica, sino para ensayar otras formas de temporalidad, otra posibilidad del tiempo¹. Más que informar de la alternativa, se trata, pues de ofrecer un espacio para que *suced*a, de intervenir la mirada y la imaginación como condición para intervenir lo social, las formas en que nos relacionamos con el mundo.

Para comprender las características de este espacio subversivo, provisional, importantísimo, que *aparece-entre* la(s) obra(s) y el espectador, ahondamos en el concepto de imagen que desarrolla Bal en sus textos, más allá de la idea de representación visual, como *acontecimiento* en presente, como evento de la mirada . Este espacio para lo político, que puede ser físico, que puede darse como espacio concreto que recorrer con nuestro cuerpo, como ocurre en una galería, en una exposición de videoinstalación, es sobre todo un espacio virtual, imaginativo (visual), en movimiento, que depende de un (des)encuentro, de un trabajo de la mirada en relación con un objeto que la pone en cuestión. De una puesta en diálogo, una puesta en conflicto: a este conflicto es a lo que Bal llama imagen, a ese lugar-entre. Las obras (sean del formato que sean) que le interesan a la autora son aquellas que ofrecen las condiciones para la aparición de esta imagen conflictiva, una imagen-conocimiento que no pasa por los filtros del conocimiento racional, que no supone una vuelta a ordenar el mundo de manera diferente, sino que tiene que ver más con un impacto afectivo que des-monta formas de ver el mundo hegemónicas. Por tanto, esta aproximación que trataremos de realizar a la formación de un espacio político colectivo será primero una aproximación a la imagen como lugar-entre, para luego volver a la importancia de estos espacios públicos de las videoinstalaciones como lugares privilegiados para la aparición de estas imágenes movilizadoras.

2. Un espacio para el (des)encuentro: la imagen como espacio-entre

Este posicionamiento de la autora con respecto al papel político del arte podría llevarnos a pensar, a simple vista y sin haber profundizado en sus textos, en una apuesta por la función propagandística de la imagen en tanto que movilizadora, en tanto que llamada a la acción o la adscripción de una idea de acuerdo al mensaje pronunciado. Mieke Bal se apresura a advertirnos, desde el inicio de algunas reflexiones sobre el tema, de que no todo el arte que se identifica a sí mismo como político participa de esta idea de arte (para lo) político que ella reivindica. Podría pasar, incluso, como de hecho ocurre en muchos de los ejemplos que ella trabaja, que una obra que

¹ Un análisis parecido sobre la importancia de algunas piezas de arte contemporáneo para ensayar formas alternativas de tiempo lo realiza Christine Ross (2016).

en principio no se posiciona políticamente, que en principio no fuera pensada para ello ni incorpore elementos que nos lleven a pensarla de esta manera, pueda resultar profundamente política a ojos del presente. Por tanto, para Bal, la importancia política de una obra no depende ni de las intenciones ni del contenido, de lo que nos *dice*, sino de lo que es capaz de *hacer*, en el presente, para su observador. De lo que es capaz de hacer en relación a un sentido de lo político que, como en Chantal Mouffe y Jacques Rancière, se entiende en oposición a la política como lugar de “consenso”, como discurso asentado en torno a ideas concretas (Bal, 2016, pp. 63-66 y 87-93)².

Esta distinción entre la política y lo político que la autora aborda en multitud de ocasiones es clave para comprender la relación entre la estética [el “(art)ificio”] y lo social que ella plantea, la manera en que las obras que le interesan a Bal actúan con su audiencia, como la apertura de un conflicto, frente a una forma de mirar homogeneizante. Frente a “la cultura del consenso resultante de la política”, lo político es el espacio de la diferencia, del disenso, del conflicto, allí donde la multiplicidad (un conjunto de singularidades, más allá de la identidad narcisista del yo o de la identidad reductora del grupo) toma conciencia y se hace oír. Mientras la política se dedica a aplastar el conflicto, a atar los cabos sueltos, a crear un proyecto cerrado, lo político se introduce en sus huecos, en sus fallas, en sus malestares, abre las costuras de esa “cultura del consenso”, habitualmente tejida sobre exclusiones, silencios y violencias, legalidades que no dejan de ser injustas³.

Lo político se relaciona, entonces, con el espacio social donde sucede el conflicto, el espacio social para el “desacuerdo”, en términos de Rancière, como lugar que deja entrar la diferencia para *trabajar* el saber, la visión del mundo, como lugar de discusión dialéctica. Una discusión que no es necesariamente verbalizada; de hecho en una exposición, que invita al silencio y a la contemplación, raramente lo es, raramente se vive como un debate encendido en el que hacer del intercambio verbal un lugar productivo para el pensamiento. Por el contrario, esta confrontación dialéctica *sucede* en estos casos, y siempre en realidad, como proceso del pensamiento (Bal, 2016, p. 122). Una experiencia individual, pero de alguna manera colectiva, en tanto que interviene la diferencia para hacer de contrapunto: la diferencia puesta-frente al universo de sentido que envuelve al espectador, quizás hasta el momento no cuestionado, operando para un pensamiento crítico. El pensamiento, tal y como lo concibe Bal, es “un proceso colectivo”, algo que sucede en “segunda persona”, en un

² En el caso de Rancière, los términos usados son el de “la política” (el equivalente de “lo político” en Bal y Mouffe) frente al de “la policía” (el equivalente a lo político en Bal y Mouffe) (Mieke Bal, 2016, p. 89).

³ Wendy Brown habla del proyecto político del liberalismo que llega a nuestros días como un relato cerrado en torno a un sujeto: el hombre blanco, occidental, heterosexual, burgués (Wendy Brown, 2014, p. 28)

enfrentamiento dialéctico con un tú, con muchos otros que son “túes”, un cara a cara continuo. Se trata de una puesta en crisis constante, una manera de no dar tregua al saber que es la que promueve Bal en sus textos, de salirse de ese espacio “propio” que no mira más allá del yo, del nosotros, del relato que da sentido a una realidad que nos parece *única*, una manera de no acomodarse nunca en las certezas.

Pero para ello necesitamos, como venimos diciendo, de un (des)encuentro. Y algunas imágenes ofrecen las condiciones para ello, son ellas mismas el interlocutor necesario para comenzar a poner el pensamiento en movimiento⁴. En ese diálogo, pues, puede tomar parte activa la propia obra/imagen, como agente en la producción de conocimiento, más allá de una concepción de la obra/imagen como objeto pasivo a la espera de ser descifrado, un receptáculo de informaciones preparadas para ser leídas. Como iremos viendo, las imágenes están *afectando* nuestro presente, retando nuestra mirada, mirándonos directamente. Esa mirada que nos lanza la imagen es una puesta a prueba, una manera de nombrar esa *agencia* de la imagen en el presente, su capacidad de desestabilizarnos y de abrir(nos) a la proliferación de sentidos, de cuestionarnos e inquietarnos. O, en otras palabras, de introducir la diferencia en el pensamiento. De hacer aparecer la diferencia, en tanto que lo que irrumpe en nuestra imaginación es la puesta al día de esa imagen, tal y como nos esta afectando-ahora (Bal, 2016, pp. 63, 119; 2009,p. 128).

A propósito de un comentario sobre la experiencia ante la *Lucrecia* de Rembrandt (Bal, 2021, p. 123), habla de este encuentro como “un encuentro entre dos subjetividades y no entre un sujeto (el analista) y un objeto (la pintura)”. Bal describe el momento en el que tuvo la oportunidad de ver la pintura en vivo como un instante de descubrimiento sorprendente, fortuito, en el que de repente la figura de Lucrecia se mostraba en movimiento. El detalle de un pendiente, dispuesto en oblicuo en lugar de descansar en vertical, desencadenó esta experiencia ante la imagen: la mujer, en el momento de darse muerte, parecía querer rechazar con su giro hacia atrás el tratamiento de la tradición cultural sobre su historia, evitar quedar desprotegida ante una mirada fácil que perpetúe la violencia⁵. Es esto lo que sucede (para la mirada de Bal) en el momento

⁴ Por ahora hablamos de pensamiento, pero iremos descubriendo a lo largo del texto que este tipo de experiencias integran el pensamiento y la emoción, que en sus textos que Bal trata de superar las dualidades ontológicas basadas en la importancia de la razón sobre todo lo demás, y se da una comprensión conjunta mente-cuerpo, que pensamiento y afecto operan juntas para generar conocimiento.

⁵ Bal dedica largo espacio a este *acontecimiento* de la mirada que supone su encuentro con la *Lucrecia* de Rembrandt. La imagen parecía querer “discutir”, impedir esa mirada que asista tranquilamente a su dolor y vulnerabilidad, que reproduzca de nuevo la violencia, una nueva violación de su dignidad. Un cuerpo que ha sido utilizado como objeto, primero por su violador, después por su esposo y su padre para alentar a la revolución y dar paso a la República, y más

del (des)encuentro, lo haya previsto conscientemente Rembrandt o no. Este ejemplo rápidamente esbozado, en el que no tenemos ocasión de profundizar aquí, ni de analizar todas las puertas que abre para el pensamiento en la experiencia de Bal, puede ayudarnos a comprender hasta qué punto la obra juega un papel como sujeto-agente en el presente de la percepción. La manera en que ésta “discute” un problema, de larga duración, profundamente enraizado en la sociedad, mirándonos directamente, abriendo una brecha en el conformismo de la mirada (Bal, 2016, pp. 106-110).

Hablamos, pues, de un intercambio conflictivo, de un yo a un otro (de tú a tú), en un trabajo conjunto, para producir pensamiento. Ese “otro” que es la imagen, o que la imagen nos presenta, que se presenta en tanto que imagen, es aquello que nos mira (y nos alude) desde otro lugar, para interponerse entre nosotros y nuestra visión del mundo. En el caso de la exposición de la que hablaremos en la segunda parte del texto, comisariada por Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández, el espectador se introduce, entre las imágenes en movimiento y los sonidos del recorrido, en la percepción duradera de formas de experiencia dis-locadas: las que atraviesan algunas personas migrantes, y las que producen las imágenes en vídeo, una puesta en escena, entre otras cosas, de una forma diferente de habitar el tiempo (Bal, 2016, p. 64). Ese es el otro lugar desde el que nos mira la imagen: la diferencia que fuerza a un desplazamiento de la mirada, que nos invita a ponernos en movimiento, intención a la que se apunta desde el mismo título de la exposición: *2Move*. Obras, las más de cuarenta que la forman, que nos traen la diferencia, pero no como mero contenido de la imagen, como si se tratara de un personaje extranjero, “exótico”, que nos acaban de presentar, que se exhibe en la imagen para ser contemplado en tanto que otredad, en la distancia, una “alterización” radical de la diferencia: por ejemplo, la experiencia del migrante como algo completamente ajeno, que no nos concierne, o como curiosidad con la que comercializar (Bal, 2009, pp. 127-128). Esa distancia es transgredida por la imagen, si estamos dispuestos a esperar, a sostenerle la mirada. Nos trae una diferencia como la irrupción de una extrañeza, aquello que “des-familiariza”, que nos saca de el acomodamiento de la mirada, pero que logra también *obrar* un acercamiento, siempre que le dediquemos el tiempo para que esto suceda: un “escorzo” del tiempo, en el que el pasado del objeto se hace *presente*, hurgando en el ahora del espectador para dar lugar a una nueva imagen, actualizada, afectada, del objeto (Bal, 2016, p. 338).⁶

tarde por la historia cultural, convirtiéndola en símbolo de la deshonra, una visión de la actitud de una mujer casta ante el pecado. Aquí, ante la mirada de Bal, la Lucrecia quiere ser sujeto, hablar por sí misma, hablarnos de sufrimiento, de violación y de muerte.

⁶ Esta expresión de un tiempo “escorzado” es utilizada en múltiples ocasiones por Bal, pero sobre todo le sirve para hablar de esta manera en que el pasado se hace *presente* en el ahora, es decir, de esta concepción “trastornada” de la historia en relación a una “forma de pensar barroca”, en la que el escorzo es uno de los motivos predilectos.

Esa es la imagen sobre la que pone el foco Bal, no la imagen del pasado ni la de las intenciones de su autor, sino esa que resulta en el presente. Ni subjetiva, en tanto que depende por completo de quien mira, ni objetiva, en tanto que depende por completo de un saber ya fijado, contenido en la imagen, sino “co-dependiente”: “lo político del arte es un evento que *ocurre entre* las imágenes y sus espectadores, en ausencia (principalmente) del artista” (Bal, 2016, pp. 68-69 y 92). Un “enredo” en el que el observador se siente alternativamente sujeto (que mira) y objeto (que es mirado), afectado, aludido por la imagen: la posición segura del espectador, como observador a distancia, dispuesto a controlar a su objeto, a conocerlo por completo, cerrarlo, acotar su significado, se pone en peligro. En este sentido, Bal sostiene que la imagen “piensa”, que está viva más allá de su pasado. Todo está en juego en el momento de la percepción, la imagen se resuelve *en presente*. Se resuelve provisionalmente, entre imagen y espectador, y nunca como significado ya-acabado, ya-descifrado. Se resuelve como una imagen (imagen-pensamiento) transitoria, conflictiva, surgida de ese enfrentamiento.

Todo esto nos va dando pistas sobre el tipo de espacio en el que piensa Bal cuando habla de un espacio para lo político, que no requiere tanto de un espacio físico, aunque sin duda es importantísimo que este tipo experiencias *ocupen* el espacio público, como ocurre en el caso de la videoinstalación, como de una disposición de la mirada, del pensamiento y de una oportunidad para el (des)encuentro, es decir, para la confrontación de diferencias. Se trata de un espacio imaginativo, que sucede para y en nosotros, a la vez íntimo y colectivo. Asimismo, comenzamos a ver que ese saber crítico resulta siempre de un movimiento, el que se da *entre* diferencias, entre dos o más subjetividades, entre un sujeto y un objeto, que intercambian papeles y miradas, entre pasado y presente, entre el yo y el otro. El espacio del desencuentro es siempre, o se pretende que lo sea, un espacio de tránsito, de movimiento, de lo no resuelto. Que no nos trae una verdad inmóvil, como decimos, la de un acuerdo de las diferencias, la de una unidad de significado, un intento de restablecer el sentido que ha interrumpido la imagen, de huir de la discrepancia. La imagen, esa que se forma en el pensamiento, se adentra en esa quiebra del sentido, nos abre a un abismo, complejiza nuestra forma de mirar el mundo: lejos de traernos una nueva forma de ordenar el mundo, nos introduce en el desorden, más allá de los límites, distinciones y clasificaciones que impone el pensamiento racional (Bal, 2009, pp. 122-123). Es ella misma, si atendemos a cómo lo visualiza Walter Benjamin, un momento detenido de ese movimiento, un instante de irrupción, una “dialéctica detenida”. Algo que nos moviliza, que nos “con-mueve”.

3. La quiebra de sentido: dar espacio al tiempo

Si bien es cierto que Bal insiste en que ese espacio para lo político es, ante todo, una espacio para el pensamiento, un lugar en nuestra imaginación que se ve movilizad por

la imagen, en más de una ocasión reconoce la importancia de estar presente, ante la obra, para que esa experiencia, a menudo, sea posible. Sus textos inciden una y otra vez en la importancia de las salas de exposición como espacios públicos vitales, escenarios para el encuentro y la transformación colectiva (Bal, 2016, p. 333; 2009, p. 123). De hecho, Bal es conocida por integrar en estos espacios elementos, como bancos o sillas, justo delante de cada obra, que faciliten la *duración* de la mirada sobre ellas, que promuevan la atención duradera, de modo que las imágenes puedan cumplir su papel, demostrar su potencial en el presente⁷. Una insistencia en la percepción a la que no siempre estamos dispuestos, a la que normalmente no dejamos espacio en el tiempo de la velocidad y la inmediatez, pero que es clave para el desafío que requiere el conocimiento, la experiencia visual. El espacio de la videoinstalación invita de manera sugerente a que esto suceda, de tal manera que la mirada dura al menos lo que dura el recorrido y lo que duran las imágenes. El tiempo se *espacializa*, toma el espacio, obliga a ser recorrido. En ellas el cuerpo se adentra, de manera literal, en la duración del recorrido visual.

Quizás sea por ello, por esta manera en que la imagen en movimiento retiene la atención del espectador en un trabajo de la mirada, por lo que Bal muestra un especial interés (aunque dedica extensos estudios a la imagen fija también) por el estudio de obra en vídeo. Ella misma se lanza a la producción de obra audiovisual o al comisariado de videoinstalaciones, ya sea con obra propia, de otros autores, o en exposiciones que combinan ambos casos. Es el caso de la exposición *2Move* (Bal, 2008). Tanto en el espacio expositivo como en el texto que escribe para la ocasión, Bal explora lo migratorio y lo videográfico en los dos puntos clave en los que se encuentran: el movimiento y la heterocronía (Bal, 2016, pp. 330-334). El movimiento, tanto del vídeo como de las personas desplazadas, nos ofrece en estas obras una concepción “trastornada”, extrañada del tiempo. Sus ritmos, sus saltos, sus contrapuntos son estudiados juntos, haciendo de ese espacio compartido una oportunidad de enfrentarnos a lo real, al tiempo, en su textura compleja. Nos introduce, pues, en la duración, obliga a una atención sostenida en el tiempo, mientras nos muestra que ese tiempo es más que el avanzar continuo de los relojes.

Estas obras de arte piensan (nos hacen pensar) en torno a cierto sentido de inadecuación temporal, tremendamente radical en las singularidades que nos trae. Una percepción con la que se topa a menudo la persona migrante: por ejemplo, la no correspondencia entre el tiempo del lugar de procedencia y de destino, de los tiempos

⁷ Véase, por ejemplo, la exposición comisariada por Bal “Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness” (The Munch Museum, 27 de enero - 17 de abril de 2017), que combinaba obra de Munch con una producción en vídeo realizada por ella, una serie de fragmentos desordenados de su film *Madame B*.

de la administración y los tiempos de la promesa, de los tiempos de la tecnología de la comunicación y los tiempos largos de la distancia real, de los tiempos de la prisa y los tiempos de la memoria, etc. (Miguel Á. Hernández-Navarro, 2020, pp. 115-116). Y, precisamente por ello, porque se ve obligado a atravesar esa inadecuación, la experiencia migratoria da cuenta de manera privilegiada de la complejidad temporal, que no hay una manera única de experimentar el tiempo. La exposición nos introduce en esta zona crítica, que urge ser pensada, a de la experiencia múltiple del tiempo, aquello que se ha venido a llamar heterocronía, a través de la experiencia migratoria como una experiencia que atraviesa las contradicciones del tiempo contemporáneo. Ese tiempo que quiere ser único, pero choca con “lo otro”, con nuestra propia vivencias temporales a menudo también. Las obras de la exposición nos permiten introducirnos en ese hueco conflictivo, explorar sus consecuencias, enfrentarnos a una visión desencajada del mundo para transformar nuestra mirada.

Las imágenes, pues, nos invitan a recorrer un espacio sugerente, al tiempo que ponen trabas a la construcción de una narrativa estable, otra forma de activar la atención duradera. A través de diferentes estrategias, las imágenes de la videoinstalación logran introducir una disonancia perceptiva, una interferencia para la mirada, que interrumpe los hábitos temporales y de conocimiento que el espectador trae consigo: los de la velocidad y la inmediatez. La propia resistencia de las imágenes a mostrarse clarificadoras, su renuncia a la transparencia obliga a un esfuerzo de la mirada, que no cuenta con los códigos para interpretar lo que aparece ante ella. Obliga a la mirada a detenerse, desorientada, para empezar a mirar de otra forma. En *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum, por ejemplo, la imagen se construye a partir de capas, visuales y sonoras, que funcionan a la vez, una simultaneidad en la que convergen diferentes tiempos de la experiencia de la artista migrante y que dificulta una comprensión temprana (y por ello quizás simple y estereotipada) de lo que trata de traer a escena: una confusión de tiempos y distancias, entre la separación física y la cercanía afectiva; un choque de contradicciones, entre las cartas en inglés enviadas por la madre y las letras árabes que dominan el espacio visual; un contrapunto rítmico, entre la lentitud, el detenimiento de las palabras de la correspondencia leídas por la artista y la velocidad de los sonidos de la cotidianidad de su hogar en Beirut (Bal, 2016, pp. 331-333).

Inflection (2002-2007), por su parte, reúne dos obras de Gary Ward en dos pantallas unidas por un ángulo de noventa grados, cada una de ellas enredadas en un bucle circular. Por un lado, el de la circularidad repetitiva de la rutina: en *Kofi Cleaning* un conserje aparece con su fregona limpiando en círculos; en *8Till8* el reflejo del artista queda atrapado en el ciclo ininterrumpido de la lavadora. Por otro, la circularidad repetitiva del *loop* que estructura ambos vídeos, que acaban y empiezan en diferentes momentos. Una circularidad, la primera, participa de los ritmos de la producción y la

mercantilización capitalista: un estancamiento del presente, en torno a sí mismo, un vacío repetitivo que no deja de verse involucrado, sin embargo, en la promesa del proyecto moderno hacia el progreso, de su linealidad única. La otra, en tanto que estancada en sí misma, reteniendo un espacio de tiempo improductivo, haciendo al sujeto durar en ese estancamiento, altera la lógica del tiempo como algo colmado, saturado, productivo. De tal manera que, mientras nos roba el tiempo, el valioso tiempo monetizable, nos devuelve el tiempo que es nuestro, un aquí y ahora al margen de la homogeneización del tiempo capitalista (Mieke Bal, 2016, pp. 334-336).

De esta manera, por medio de la coexistencia de diferentes planos temporales en la misma imagen, de diferentes ritmos y velocidades, de discontinuidades, asincronías y discrepancias, la mirada atraviesa en la videoinstalación un espacio de tensiones temporales que le advierten, en primera instancia, de la posibilidad de experimentar el tiempo de manera diferente. De que ese avanzar cronológico, divisible, medido, del tiempo no es sino una realidad temporal entre otras, pero que parece haber borrado todas las demás. En un contexto en el que el tiempo se ha parcelado, como se parcelan las áreas del mercado, en el que el tiempo se ha estratificado, para hacer de cada estrato una unidad de tiempo rentable, el espacio de la videoinstalación torna extrañas, como en los sueños, las coordenadas del aquí y ahora, enrarecen el espacio, es decir, la manera en que el cuerpo lo habita. “Desnaturaliza” el tiempo que creemos objetivo para mostrarnos otras formas de tiempo posible (Bal, 2016, p.338).

Por tanto, esta “temporalización” del presente que impone esa interferencia de la mirada, un ahora “estirado” en el tiempo, hecho durar, es ya en sí mismo un acto para lo político, en tanto que forma de resistencia, como experiencia sucediendo-ahora, a las formas del tiempo del presente. Un presente en duración que abre la posibilidad para la irrupción de otros tiempos, en tanto que se le deja hacer a la memoria inconsciente. Ante esa falta de sentido, la imaginación se pone a trabajar. La memoria, para Bal, pone a funcionar un tiempo heterocrónico, plagado de saltos y conexiones inesperadas, trae a escena múltiples imágenes y tiempos actuando a la vez, aunque aparezcan como una única imagen-pensamiento: esa es también la imagen conflictiva de la que habla Bal. El presente se vuelve “denso”, hecho de capas, una riqueza temporal que caracteriza a esa otra forma de mirar, distinta de la inmediatez y la velocidad capitalistas. Lo que abre esa quiebra de sentido es un espacio donde dejar al tiempo que suceda⁸.

Por otro lado, ese tiempo entregado al otro, al otro de la imagen o al otro que es la imagen, algo para lo que normalmente no tenemos tiempo, es el que hace posible un

⁸ En esta manera de entender la coexistencia de tiempos en el ahora gracias a la memoria son claves las obras de *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* de Henri Bergson y *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine II* de Gilles Deleuze

encuentro ético con la diferencia, una implicación afectiva en el proceso de mirar. Es decir, la posibilidad de que “el otro”, distante, afecte a nuestro presente. Se trata de “actos de memoria” vitales para un presente encerrado en sí mismo, y de cara a hacer un “tejido social más habitable”, en el que más que una forma de pensar del yo frente al otro, caminemos a un pensar “con” el otro, quizás no tan distinto al yo (Bal, 2016, p. 340). Además, ese acto por el que se trae el pasado al presente, el pasado afectando ahora, por el que aquel que mira pierde por momentos su condición de sujeto de control, por el que se vuelven confusas las distancias entre el yo y el otro, el aquí y el allí, el ahora y el entonces, nos ofrece una enseñanza sobre la historia: que no se puede dar por acabada. Que no muere, que no llega a su fin, porque está todavía viva en el presente. El pasado, la historia, no están perdidos, como tampoco lo está el presente, capaz de abrir infinitas líneas posibles, desde el pasado y hacia el futuro.

Por tanto, las obras no sólo nos informan de una naturaleza distinta del tiempo, sino que nos introduce en sus ritmos o, más bien, sus ritmos comienzan a quebrar ese sentido continuo y cronológico que le otorgamos al tiempo y abren un espacio para que el tiempo (la memoria) suceda. No se trata, pues, de un manifiesto por la diversidad temporal, de una lectura diferente del tiempo para ser analizada. Estas imágenes no significan, no son “sobre” dificultades que atraviesan las personas involucradas en desplazamientos forzados, o sobre las diferencias en las formas de experimentar el tiempo, sino que abren una brecha en nuestros esquemas de pensamiento, en nuestras formas de experiencia, desmontan la ficción sobre un tiempo único para abrir nuevas vías de tiempo posible, vías revolucionarias que nos saquen de ese modelo único no sostenible, hacia el progreso, hacia el desastre.

4. Conclusión

En definitiva, el espacio de la videoinstalación ofrece un escenario propicio para abrir-la-experiencia hacia formas nuevas de relación con el mundo, con el otro, con el tiempo. Aquellas que le interesan a Bal tienen en común esa manera en que logran introducir al espectador en una quiebra de sentido, que les obligan a activar la mirada, la manera en que dan (un) lugar para la aparición de nuevas imágenes: imágenes transformadoras, en tanto que transforman (recomponen) la imagen del mundo, y en tanto que nos transforman (desplazan nuestra visión del mundo). Gracias a esta capacidad de la imagen de crear contrapuntos, de dislocar el sentido, de crear conflicto (las imágenes de la exposición no trabajan para la unidad), el espacio que ocupan se convierte al mismo tiempo en un espacio hostil y sugerente, incómodo y fascinante. Un ambiente transformado, extraño, un estado de ánimo, desorientado, a la espera. Es sólo el principio; la mirada se pone en funcionamiento. En ellas, la atención se libera de

la pereza y la dispersión a la que está acostumbrada en los tiempos de la prisa diaria y se entrega a un ahora nuevo, en el que caben multitud de tiempos.

A través de diferentes mecanismos, la videoinstalación hace aparecer un tiempo-otro. Y lo más importante: hace que lo experimentemos. Los espectadores juegan un papel clave en el escenario teatral en el que se ha convertido la exposición, son cuerpos activos en el espacio, en *2Move*, por ejemplo, retados por la multiplicidad de tiempos que se confrontan y subsisten juntos, disonantes. Tiempos que, aunque contradictorios, en conflicto, ocupan el espacio hasta la última de las consecuencias, sin necesidad de un relato superior que les dé un sentido: al tiempo se le deja hacer, más allá de una ley universal sobre el tiempo. El sujeto está dentro de la performance que pone en escena la videoinstalación, está incluido en su ejecución. Su movimiento por la sala, el del cuerpo y el de la mirada, inaugura cada nueva narrativa. Sin él no hay teatro, sin mirada no hay imagen, de la misma manera que sin imagen no hay posibilidad de esa mirada, de ese conocimiento-ahora.

Y en ese proceso, en ese acto de mirar, se ensayan experiencias alternativas, experiencias tan reales como que están sucediendo-ahora. Es así como sucede, durante un tiempo, la posibilidad de un tiempo no gobernado, no calculado. En esa manera de implicar al espectador, de desplazarlo en el espacio y en el tiempo, con respecto a su espacio-tiempo cotidiano (que es el espacio y el tiempo del rendimiento y la productividad), radica la “fuerza performativa” de la obra, es decir, su potencial político. De ahí surge, dice Bal, un “sujeto colectivo”, transitorio, circunstancial: no una nueva identidad de grupo adscrito a unos ideales para-la-política que nos hubiera enseñado la imagen, sino un conjunto de singularidades experimentando juntas, ocupando con sus cuerpos el espacio público, poniéndose-frente, pensado-con la diferencia, para-lo-político: la videoinstalación “puede producir nuevas comunidades, si bien precarias y provisionales, a lo largo de líneas experienciales” (Bal, 2016, p. 333).

5. Referencias

- ALEXIÉVICH, S. (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Debate.
- BAL, M. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (2008). *2MOVE. Video, Art, Migration*. CENDEAC.
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC.
- BAL, M. (2016). *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- BAL, M. (2021). *Lexicón para el análisis cultural*. Akal
- BAUMAN, Z. (2017). *Retrotopía*. Titivillus.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus.

BROWN, W. (2014). *La política fuera de la historia*. Enclave de Libros.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine II*. Paidós.

HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (2020). *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia y estéticas migratorias*. Akal.

MOUFFE, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós.

ROSS, C. (2016). La suspensión de la historia en el media art contemporáneo. En I. Durante Asensio, A. García Alarcón y M. Á. Hernández Navarro (eds.), *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. ICA.