

MIEKE BAL. REINTERPRETAR LOS TIEMPOS

1. Mieke Bal, una mirada a la cultura visual.

Desde la década de los años 70, la teórica e historiadora del arte Mieke Bal ha destacado por sus numerosos estudios e investigaciones en torno a la cultura visual contemporánea aportando innumerables aspectos innovadores dentro del mundo de los estudios visuales. Sus trabajos se han encontrado en muchas ocasiones con la desaprobación de otros investigadores, pero con el paso del tiempo los estudios de Bal se han ido viendo reforzados y aceptados por la comunidad.

A lo largo de su amplia trayectoria, que aún continúa vigente, Mieke Bal analiza diferentes aspectos como el tiempo, lo visual o el espacio que dentro del mundo del arte son capaces de determinar una obra de arte o una exposición. Pero, sin duda, para poder entender los estudios de la teórica holandesa primero debemos partir de un aspecto clave, la cultura visual.

A través de estos primeros párrafos, intentaré explicar cuál es la situación en torno a la cultura visual para posteriormente poder analizar y entender los diferentes estudios de Mieke Bal que puso en práctica ella misma como comisaria en la exposición *Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness* en The Munch Museum aportando de esta manera nuevas formas expositivas al mundo del comisariado. Se trata del punto de partida sobre el cual Bal asienta todas sus teorías posteriores. Para comenzar es importante analizar que es la cultura visual y su terminología. La cultura visual es un término relativamente reciente si lo comparamos con el de otras disciplinas más antiguas. Es por ello por lo que se ha debatido, y se sigue debatiendo hoy en día, sobre su condición o no de disciplina.

La cultura visual es uno de los principales pilares del arte contemporáneo, pero debido a su corta existencia todavía presenta alguna discrepancia en cuanto a su concepción entre los diferentes teóricos. Algunos la entienden como disciplina, otros como movimiento y Mieke Bal aboga, como veremos más adelante, por entenderla como un estudio interdisciplinar¹, como bien explica Bal en su entrevista con Miguel Ángel Hernández:

“[...] Mi posición no es una alternativa, no está en contra de la historia del arte, ni de otra disciplina tradicional. Más bien, me gustaría encontrarme con estas disciplinas tras haber visto antes la obra de arte. De ahí que considere el análisis cultural como un complemento productivo y, de hecho, indispensable para esas disciplinas. En ocasiones también una rectificación, pero que va en ambas direcciones”²

Pero adentrándonos en el análisis, lo que sí está claro es que la cultura visual pretende dar solución a las cuestiones relativas a la imagen y a lo visual. Como bien señala Mirzoeff³ la cultura visual no es una disciplina académica, es algo más fluido que se centra en analizar la respuesta que tienen los grupos sociales ante los medios visuales y de comunicación. Por lo tanto, debemos comenzar por entender que la cultura visual se desvincula por completo de la Historia del Arte, donde tradicionalmente debería residir por su condición o cercanía al arte y a la cultura. Sin embargo, surge como un elemento nuevo, que busca la independencia, pero que se nutre de diversos objetos de estudio de las diferentes disciplinas que le rodean. Por lo tanto, estamos ante una situación que es un tanto compleja y confusa.

Lo primero que debemos hacer al adentrarnos en la cultura visual es diferenciar de manera precisa sus diferentes términos. Como bien observa José Luis Brea⁴, la teórica Mieke Bal es de las primeras en enfrentarse a esta situación y lo realiza comparando la situación del Arte a la de la Religión⁵. Dentro de estos estudios que realiza Bal, el Arte, o la Religión en su caso, sería el punto de partida como creencia o práctica. Una vez apuntalado el inicio, pasaríamos al segundo escalón, el de los estudios. Aquí, señalaríamos a la Estética o la Historia del Arte como la disciplina que estudia esa creencia, el arte. En el caso de la Religión, estaríamos ante la Teología o Historia de la Religión. Finalmente, y este es el punto que nos interesa, llegamos al escenario de aproximación transdisciplinar en el cual se sitúan los Estudios Visuales o Culturales que intentan de analizar los procesos culturales de lo visual.

Como vemos, toda disciplina cuenta con un punto de partida, con un objeto, y presenta a su vez una forma de estudio. La cultura visual podría situarse dentro de la disciplina de la Historia del Arte, pero

¹ Bal, Mieke. *Conceptos Viajeros en las Humanidades*. Murcia: Ad Letteram Cendeac, 2002

² Bal, Mieke, entrevista de Miguel Ángel Hernández Navarro. Entrevista con Mieke Bal (2015): 5-12.

³ Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003

⁴ Brea, José Luis, “Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 5-14.

⁵ Bal, Mieke. «El esencialismo visual y la polémica de los Estudios Visuales.» *Estudios Visuales*, 2004: 12-49.

reivindica su propio espacio dentro del ámbito de la investigación. ¿Por qué se produce este hecho? Porque el objeto y la forma de estudio son diferentes al de la propia Historia del Arte, como veremos a continuación.

Una vez analizado de manera esquemática el estudio de las disciplinas, debemos adentrarnos de lleno sobre la cultura visual y sus estudios. Para ello, Bal⁶ se pregunta si la cultura visual es, o puede ser, una disciplina de manera independiente. La respuesta en un primer momento es obvia, no; ya que su objeto de estudio no está delimitado por ninguna otra disciplina. Pero si analizamos el surgimiento de la cultura visual, nos damos cuenta de que nace debido a la incapacidad de la Historia del Arte de estudiar la visualidad de los objetos. Pero ¿ya solo por esto ha de convertirse en una disciplina? Bal considera que la cultura visual debe andar de la mano de disciplinas como la Historia del Arte, Antropología, Sociología, Cine, etc. Sería un error incorporar la cultura visual dentro de alguna de esas disciplinas, pero de igual forma lo sería si las ignorara. De esta manera, sin la necesidad de incorporarse a ninguna disciplina, la cultura visual debe buscar su sitio dentro de los parámetros de la investigación y definir su propio estudio y objeto.

Pero, por otro lado, la respuesta a esa primera pregunta debería ser sí. Tan sencillo como que el objeto por el cual se rige la cultura visual es un objeto mucho más definido y específico que el del resto de disciplinas. La cultura visual se encarga de cuestiones precisas sobre el objeto que estudia, mientras que disciplinas como la Historia del Arte o la Literatura comparada manejan diferentes objetos de estudio y por tanto son más difusas.

Podemos observar cómo, en ambos casos, es el objeto el que determina el carácter de disciplina de la cultura visual. Un objeto específico, pero con falta de definición y claridad. Esto es lo que provoca la discusión sobre la cultura visual y por lo que Mieke Bal, ante esta dualidad, prefiere dejar la cuestión abierta y referirse a ella como movimiento⁷.

El objeto se convierte por tanto en el primer paso de análisis dentro de una disciplina o interdisciplina. Tiene el poder de definir los campos de estudio. Dependiendo del objeto de estudio podremos estar o no ante una disciplina. Si el objeto presenta una categoría y alrededor del mismo han surgido estudios, estaríamos frente a una disciplina. Si, por el contrario, el objeto no es claro e incluso a veces debe ser creado, nos encontramos ante una interdisciplina.

Considerando la cultura visual como un estudio o movimiento interdisciplinar, debemos observar de dónde procede su objeto de estudio. Tanto la “cultura” como lo “visual” son dos términos o conceptos que pueden ya pertenecer a otras disciplinas o presentar una serie de significados ajenos a nuestro estudio. Por lo tanto, debemos reexaminarlos y ponerlos en relación para poder darles el sentido preciso dentro de los estudios visuales. De esta manera estaríamos creando un objeto específico, que ha sido despojado de sus significados y estigmas anteriores, para pasar a ser un “nuevo” objeto.

Para entender la posibilidad de diversos significados en un mismo término, claro es el ejemplo que expone Bal en uno de sus libros⁸ para explicar la diferencia entre concepto y método y la necesidad de una consciencia interdisciplinar de las humanidades. Bal expone el encuentro entre un filósofo, un crítico psicoanalítico, un narratólogo, un historiador de la arquitectura y un historiador del arte. La palabra en común, sujeto. Para cada uno de ellos con un significado diferentes. Para el filósofo referido al auge del individualismo, para el segundo de ellos referido al inconsciente, el narratólogo lo asume como la voz del narrador, el siguiente como el ser humano frente al espacio y, por último, para el historiador del arte, la representación de una figura. Una misma palabra, sujeto, pero diferentes significados. El problema surge cuando cada uno de ellos considera que su interpretación de este vocablo es la única correcta de todas. Es aquí cuando hablamos de método, es decir, cada uno de ellos aplica un método. Si en vez de esto, consideraran la palabra como un concepto, podrían entender la existencia de más significados. Por este motivo, Bal habla de conceptos y no de métodos.

Dentro de todo este análisis conviene resaltar que un objeto o concepto de estudio no tiene por qué ser únicamente algo físico, en este caso las imágenes. Para la cultura visual el rango de estudio va más allá, incluyendo las experiencias visuales, aquello que podemos ver, y que por tanto también presentan garantías de estudio. Eilean Hooper-Greenhill⁹ muestra interés por la ambigüedad de la palabra objeto. Como se explica en el Chamber Dictionary (1996)¹⁰, un objeto además de ser una cosa material, también puede ser una meta, algo hacia donde nos dirigimos. Un objeto es, por lo tanto, una cosa, una intención o un objetivo.

Antes enuncié como principal objeto de estudio de la cultura visual a las imágenes, aclarando imagen como todo acto visual, todo aquello que vemos. Ese acto de mirar se sustenta por la acción y por la imagen visual que obtenemos, que puede ser fugaz, subjetiva, tergiversada... Por lo tanto, estas dos acciones deben unirse en el acto y presentar una serie de consecuencias. Es evidente que mirar es un hecho que se

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

⁸ Ibidem

⁹ Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge, 2000.

¹⁰ Chambers 21st Century Dictionary: The living language. Editor jefe Mairi Robinson. Edimburgo: Chambers, 1996.

encuentra viciado. Como explica Bal¹¹, el acto de mirar se puede encontrar potenciado por el resto de los sentidos como escuchar, leer, oler, etc. además de por hechos sociales, momentos, estados de ánimo... Pero centrándonos en el resto de los sentidos, Bal afirma que éstos también presentan grados de visualidad por lo que pueden ser susceptibles de estudio en la cultura visual. Claro ejemplo de ello son las numerosas exposiciones que presentan video arte, instalaciones sonoras o con textos. Por lo tanto, cine, televisión, literatura se pueden convertir en objetos de estudio de la cultura visual. Es por esto por lo que muchos teóricos como Bal piensan que la cultura visual se mueve más en el campo interdisciplinar que en el de una disciplina por sí sola. Al fin y al cabo, se trata de centrar el objeto de estudio y, en el caso de los estudios visuales, poder analizar de manera crítica las articulaciones de los diferentes objetos de la cultura visual.

2. Reinterpretar. Mieke Bal como teórica.

Una vez analizadas las teorías de Mieke Bal en torno a la cultura visual, existen otros elementos de estudio sin los que no se podría entender la vida académica de Bal. Estos aspectos del mundo del arte, pero también de la vida, han sido a su vez incluidos como modelos expositivos en uno de sus comisariados más importantes realizado en 2017 en *The Much Museum*. Lo visual, a través de las imágenes o del acto de mirar, el espacio y el tiempo, entendido como movimiento o como aspecto cronológico, son elementos básicos en los estudios y la reinterpretación teórica de la holandesa, que potencian la capacidad de comprensión del arte por parte del espectador, siempre y cuando se dispongan en un adecuado orden.

2.1. Lo visual / Imágenes

Hasta ahora, hemos determinado el objeto de estudio de la cultura visual y como puede verse afectado por otras disciplinas o sentidos. Pasando a analizar el objeto directamente, a la hora de hablar de lo visual, ya sean los estudios o la cultura, debemos tener en cuenta que un objeto de estudio no tiene por qué ser únicamente algo físico, que en este caso serían las imágenes. Esto lo vemos reflejado en la cultura visual ya que su rango de estudio va más allá mediante la inclusión de las experiencias visuales, es decir, aquello que podemos ver, y que por tanto también presenta garantías de estudio. Debemos entender que lo visual no es solo una imagen, sino también una mirada.

Una vez concretamos el objeto de estudio como una experiencia o como algo físico, cabe destacar que el propio acto de mirar puede encontrarse viciado o potenciado por el resto de los sentidos. Es decir, si observamos una imagen escuchando música ésta podrá transmitirnos unos sentimientos diferentes a si lo hacemos sin el sonido. Igualmente, podemos estar influenciados por aspectos sociales, estados de ánimo, etc. Es aquí donde Bal¹² afirma que los diferentes sentidos que pueden afectar al acto visual pueden también ser elementos que formen parte del estudio.

Un ejemplo bastante claro podemos verlo en el cine, la fotografía, la televisión... o en los diferentes procesos de los nuevos medios que pueden convertirse en objetos de los estudios visuales. Y es que estos nuevos medios, surgidos con mucha posterioridad a las prácticas artísticas "clásicas", han cambiado la forma de mirar y de lo que vemos. Con la llegada de la fotografía y posteriormente el cine, el cambio que se produjo en lo visual y en las imágenes fue fundamental como para llevar a cabo diferentes estudios. La gran característica de estos medios es la mirada, pero sobre todo la posibilidad de variar o desplazar esa mirada. La oportunidad de engañar al espectador o transportarlo a un lugar inexistente. W. J. T. Mitchell advierte¹³ que las imágenes, entendidas como cualquier tipo de arte visual, presentan un poder para influenciar o moldear la información y la crítica social y política.

Por consiguiente, tanto la industria del cine como otras disciplinas del arte han intentado jugar con la mirada del espectador para conseguir una mayor veracidad de la ficción. Vemos como la mirada obtiene mayor protagonismo frente a la imagen. La gran diferencia y donde radica el acierto de Bal es que, a pesar de que ésta última es el objeto artístico, lo que realmente le interesa para sus estudios es la experiencia artística, el proceso visual, que se consigue a través de la mirada. Observamos por lo tanto como para Bal el objeto de estudio en la cultura visual no tiene por qué ser algo físico, la imagen, sino que también puede ser algo experiencial como la mirada y estar en relación con los sentidos como el oído, el olfato, etc.¹⁴

Centrándonos en lo visual y continuando con el ejemplo del cine, ya que es la práctica artística donde lo visual es más completo, podemos resaltar que tradicionalmente existen tres tipos de miradas en el cine. Por un lado, la mirada de la cámara, que muestra al espectador lo que sucede. Por otro lado, la mirada del espectador cuando ve la película y, por último, la mirada de los propios personajes dentro de la ficción. Según la mirada a la que demos importancia el mensaje que podemos hacer llegar será uno u otro.

¹¹ Bal, Mieke. «El esencialismo visual y la polémica de los Estudios Visuales.» *Estudios Visuales*, 2004: 12-49.

¹² *Ibidem*

¹³ W. J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL / Estudios Visuales, 2009.

¹⁴ Bal, Mieke. «El esencialismo visual y la polémica de los Estudios Visuales.» *Estudios Visuales*, 2004: 12-49.

Es por esto por lo que el objetivo de la industria siempre ha sido el de eliminar la mirada de la cámara y la del espectador para dejar únicamente la mirada de los personajes como la mirada principal. De esta manera, la ficción queda reducida al mínimo ya que se elimina la objetualidad de la cámara y la lejanía del espectador. Sin esta eliminación de miradas no es posible conseguir la veracidad y la realidad que busca tanto el cine como el arte, ya que el proceso de grabación o creación en el arte, y la distancia del espectador alejan la producción artística de su sinceridad.

A través de este ejemplo de la industria cinematográfica vemos cómo mediante lo visual somos capaces de entender el espacio de la obra de arte, su individualidad y, con ella, su mensaje. Si este espacio se contamina con diferentes miradas, el objeto artístico deja de tener una singularidad, que es aquella por la que lucha el artista.

Pero sin duda alguna, uno de los aspectos más interesantes de las imágenes como objeto de los estudios de la cultura visual, es su relación con el lenguaje. En el mundo del Arte las imágenes han sido y son muy importantes, no solo como obra de arte sino también como medio de difusión. Este poder de las imágenes es muy difícil de entender sin el lenguaje. Éste último permite que las diferentes representaciones tengan un significado completo. Puede tratarse de un lenguaje visible o un lenguaje figurado.

Del mismo modo que ocurre con las imágenes, el lenguaje es mucho más comprensible con la ayuda de éstas, ya sea en formato físico o como experiencia de la mirada. La imagen como lenguaje o el lenguaje como imagen. Al final nos encontramos con dos términos que, bajo mi punto de vista, dentro de los estudios visuales y del arte contemporáneo, deben ir de la mano.

A pesar de esto, hoy día todavía hay numerosos estudiosos que se empeñan en purificar las imágenes y alejarlas de toda influencia para eliminar así todo lenguaje, sin darse cuenta de que la imagen es por sí sola una forma de lenguaje, o viceversa. Acertadamente W.J. T. Mitchell señala que “no hay artes puramente visuales o verbales”¹⁵; ya que como venimos viendo la cultura visual está impregnada del resto de sentidos que permiten completar la experiencia de lo visual. W. J. T. Mitchell entiende este proceso como una respuesta al nuevo repertorio de imágenes. Por ello, mediante el término del giro icónico o visual explica como las imágenes, sea cual sea su procedencia incluyendo los objetos visuales de las nuevas tecnologías, durante toda la historia han presentado esta necesidad de lectura teniendo en cuenta siempre todos los aspectos que la componen.¹⁶

2.2. Temporalidad

Dejando atrás las imágenes y la importancia del acto de mirar dentro del mundo del arte, hay que resaltar el otro gran elemento de estudio de Mieke Bal; el tiempo. Como veremos a continuación, Bal presenta una idea muy clara sobre el tiempo y sus diferentes formas dentro de una exposición y de la propia obra de arte. Al igual que Bal, George Didi-Huberman¹⁷ considera las obras de arte como elementos activos que presentan un significado propio. Cada imagen u obra de arte se recrea en el presente independientemente de su cronología o época en la que se ha creado, por lo que el objeto artístico siempre está vivo en el tiempo presente. La investigadora holandesa defiende la multiplicidad de tiempo, es decir, que el tiempo no es uno, sino que existen múltiples temporalidades. Éstas pueden afectarnos a nosotros mismos o incluso a las obras de arte.

Mieke Bal rompe con el tradicional sentido lineal del tiempo¹⁸ para prestar atención a la atemporalidad del arte y sobre todo a lo que ella llama conceptos viajeros¹⁹. Sin embargo, el primero de los términos de Bal en sus estudios es Preposterous, mediante el cual explica esa ruptura lineal del tiempo. Es difícil traducir la palabra al español, ya que podría hacerse mediante la palabra preposterior y con la palabra absurdo. Para Bal la primera de las opciones sería la más adecuada ya que busca, en primer lugar, seguir revisando la historia y, en segundo lugar, que pueden coexistir diferentes temporalidades de manera simultánea²⁰.

La aportación de la teórica Mieke Bal a la concepción temporal del arte hace que se rompa en sus estudios con el sentido lineal del tiempo para prestar atención a la atemporalidad del arte. La teórica defiende que el arte, tanto en su concepción como disciplina como en su forma práctica, no presenta un tiempo único. El tiempo es múltiple y puede presentarse en diferentes planos según el movimiento, obra o

¹⁵ Mitchell, W. J. T. «No existen medios visuales» *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Akal), 2005: 17-25.

¹⁶ García Varas, Ana. *Filosofía de la Imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 2011

¹⁷ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo : historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

¹⁸ Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio*. Chicago: Universidad de Chicago, 1999.

¹⁹ Bal, Mieke. *Conceptos Viajeros en las Humanidades*. Murcia: Ad Letteram Cendeac, 2002.

²⁰ Bal, Mieke, entrevista de Miguel Ángel Hernández Navarro. Entrevista con Mieke Bal (2015): 5-12.

artista. Los límites temporales se deshacen, desaparecen, y surge una relación entre el pasado y el presente a través de unas fronteras flexibles.²¹

Si nos centramos en estas ideas que enuncia Bal y lo relacionamos con los diferentes elementos que forman el mundo del arte vemos como el tiempo se encuentra siempre presente. Pero se trata de un tiempo múltiple, en el que no existe la cronología lineal. No se puede hablar de un tiempo lineal cuando, por ejemplo, hablamos de video arte, arte con nuevas tecnologías o, incluso, con el uso de materiales clásicos, ya que los soportes utilizados presentan por sí solos su propia temporalidad. Además, dentro de cada obra de arte existen otros tiempos como la temporalidad de lo que representan, la del espectador, la de la exposición, etc... Como vemos, el tiempo es algo significativo para Bal en relación con el arte. Cada elemento puede estar afectado por diferentes tiempos lo que le concierne un carácter atemporal.

El tiempo en el mundo del arte es un elemento que va ligado generalmente al espacio y más concretamente al espacio expositivo. Por lo tanto, podemos observar como el tiempo no solo puede afectar a la obra de arte o al espectador sino también al espacio de la propia exposición. Relacionándolo con los espacios expositivos hemos visto como éstos, y más concretamente las galerías de arte, son espacios atemporales donde el tiempo se detiene. Lugares a los que el tiempo no puede acceder ni afectar. Lugares herméticos, donde el espectador entra para detener su tiempo y poder experimentar una experiencia sensorial.

Pero esta situación de los espacios que no se ven afectados por la temporalidad, ocurre si nos referimos a un tiempo lineal o un tiempo histórico. De manera que es interesante, bajo mi punto de vista, relacionar este hecho de los espacios expositivos con lo que defiende Bal sobre la multiplicidad del tiempo. Porque dentro de una exposición sí pueden existir diferentes temporalidades, pero son tiempos que se quedan ahí atrapados, que no salen. El tiempo del espectador, diferente y personal en cada caso; el tiempo de las obras, el de los materiales, etc. Cada obra de arte está compuesta por diferentes elementos que pueden contar diferentes historias y presentar diversas temporalidades. Éstas se encuentran encerradas y, en este caso, al contrario que el tiempo lineal que ni penetra ni afecta a lo que dispone la galería, sí se encuentran dentro y pueden afectar a la visualidad. Es un tiempo real y cada uno de los espectadores podrá usar e interpretar a su manera, pero siempre dentro del espacio expositivo. Las obras de arte no mueren en el presente, sino que son capaces de vivir épocas diferentes, de adaptarse a los diferentes tiempos para perdurar en el presente y en el futuro, ya que si no fueran capaces de esto caerían en el olvido.

La cuestión es romper la línea del tiempo y hacer ver a los espectadores que todo es revisable y comprensible en momentos diferentes. Que el acto de mirar, lo visual y las imágenes, son acciones a las que el tiempo lineal no puede afectar.

3. Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness.

Gracias a la faceta de Mieke Bal como comisaria de exposiciones, todo su trabajo e investigaciones sobre las cuales he hablado anteriormente podemos verlo reflejado, entre otras, en la exposición *Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness* que se desarrolló en The Munch Museum, del 27 de enero al 17 de abril de 2017.

La muestra estaba formada por una selección de obras de arte de Edvard Munch (1863-1944) y los videos del filme dirigido por la propia Bal, *Madame B*²². Este último trabajo se trata de una reinterpretación contemporánea por parte de Mieke Bal sobre la obra del escritor francés Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

Como comisaria, Bal crea una relación entre el pintor noruego y el personaje principal de la obra de Flaubert. Este vínculo lo genera mediante tres pilares fundamentales que se convierten en piezas básicas para poder entender los nuevos elementos que la comisaria introduce. Aquí es donde vemos por tanto que la base teórica es igual de relevante que la parte práctica y expositiva.

Dentro de estos procesos teóricos, por un lado, destaca la relación que crea entre las pinturas inmóviles del artista noruego frente a las imágenes en movimiento de la película. Esto va a ser una constante a lo largo de la exposición, como veremos más adelante en la parte expositiva. Por otro lado, la relación temporal entre Munch y Flaubert, de los cuales solo el primero conoció la cinematografía y las imágenes en movimiento. Lo que realiza Bal, es mostrar la obra de Flaubert a través de un elemento que el mismo nunca conoció, el video o el cine. Por último, cabe destacar el tema central de ambas obras y que en esta exposición se erige como un pilar importante, la soledad. Tanto lo que transmite Munch en sus obras como

²¹ Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, Historias y Políticas de la mirada*. Murcia: AKAL / Estudios Visuales, 2016.

²² *Madame B*. Directed by Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker. 2013. Film.

la propia vida del personaje de Madame Bovary dejan ver una importante relación con el aislamiento, el abandono o la melancolía.

Otro elemento que destacar dentro de todo este proceso teórico es la interpretación que Mieke Bal realiza sobre la obra de Flaubert. Según la propia Bal, dentro de la novela se desarrolla un síndrome en el personaje de Madame Bovary que en la época en la que se escribe la novela aún no estaba reconocido. Este síndrome es el capitalismo emocional. Evidentemente, no existía todavía la palabra capitalismo, pero sí estaba comenzando a esbozarse dentro de la sociedad de la época. Además, por la parte emocional, fue décadas más tarde cuando Freud empezó a hablar de la mujer y de sus deseos. Sin embargo, Flaubert, décadas antes, ya había escrito esta novela que precisa de una reflexión feminista para poder comprenderla en su totalidad.

A pesar de que Flaubert no era conocedor de las ideas de Freud ni de lo que años más tarde se conocería como capitalismo, como artista que era sí supo ver en la cultura de su tiempo algunos elementos que hoy día se conocen como el síndrome del capitalismo emocional. Lo que realiza Bal en *Madame B* es mostrar este síntoma que Flaubert había anticipado sin saberlo, ya que hoy en día este síndrome afecta a gran parte de la población y es un comportamiento muy repetido en la publicidad, medios de comunicación, etc.

Madame B se centra en resaltar el síndrome del capitalismo emocional y los deseos hacia algún objeto físico o hacia una persona que nunca se consiguen satisfacer lo suficiente. Actualmente vivimos en una sociedad en la que la cultura y los medios de comunicación generan la idea de que el deseo puede ser permanente, eterno. Pero realmente esto es imposible. El deseo, o la excitación, debe ser un proceso que presente un inicio y un final. Puede repetirse con el tiempo o no volver a suceder jamás, pero nunca es algo que dure eternamente. Por eso Bal convierte a Emma, el personaje que representa a Madame Bovary, en un sujeto en el que cualquier espectador pueda verse reflejado. Un personaje con deseos que nunca llegan a satisfacerse por culpa de la presión cultural. Se trata de una crítica a la cultura y a esa publicidad que genera comportamientos abusivos sobre el capitalismo y que domina la vida de gran parte de la sociedad.

Una vez asentadas las bases teóricas, es interesante analizar cómo a través del novedoso montaje de esta muestra Mieke Bal consigue acercar al espectador a la exposición reinterpretando el tiempo y los espacios.

Observamos como, para llevar a cabo este acercamiento con el espectador, va a utilizar nuevas formas expositivas mediante las cuales el espectador se va a introducir de lleno en la propia exposición. Para Mieke Bal, el espectador es otro elemento más dentro del proceso expositivo. Sus obras, como la de *Madame B*, son formas de pensamiento que se acercan al observador, pero Bal siempre va a acrecentar este fenómeno apoyándose en el espacio y en el resto de las instalaciones. A esta idea se le conoce como instalación inmersiva, aunque la concibe de forma diferente como ella misma cuenta:

“La inmersión es una tradición de los años 80 o 90, que en ese momento quería decir perderse en la instalación. Eso no es lo que queremos transmitir nosotros. Para nosotros quiere decir que entras, aceptas que entras en una ficción y una relación con el personaje, y a partir de esta relación se puede criticar. Es algo muy sutil, pero la idea es que el poder político y el poder de crítica de los fragmentos está basado en una relación de aceptación y crítica, no de crítica de distancia. Inmersión quiere decir que entras y formas parte de lo que ves y, a partir de esta empatía, puedes decir “oh, esto no es buena idea”. Inmersión quiere decir que no queremos que el espectador se distancie de lo que ve.”²³

Con todo esto debemos entender la exposición como un espacio de relación entre el espectador y la obra de arte, un lugar intermedio donde se genera el pensamiento y se produce el conocimiento a través de los diferentes lazos de contacto. Para ello, en primer lugar, Mieke Bal realiza un pequeño cambio en la altura de las obras de arte. Disminuye la altura de las obras para colocarlas en un nivel inferior al “estándar”. De esta manera consigue que la mirada del espectador sea directa sobre la obra, al mismo nivel que sus ojos, y, por lo tanto, que el efecto de visualización de la obra sea completo. Es así como consiguen observarse todos los detalles de cada composición.

²³ Bal, Mieke, entrevista de Rodrigo Carreño Río. *Entrevista a Mieke Bal* (1 de julio de 2019)



Fig. 1. Detalle de la exposición. Ove Kvavik 2017²⁴.

En segundo lugar, Mieke Bal genera en la sala de exposiciones una nueva distribución. El uso de bancos en las salas de los museos es habitual, pero con una idea más cercana al descanso o, en alguna excepción, a la contemplación desde la distancia. En este caso los bancos aparecen como elementos de ayuda al espectador. Son bancos que se sitúan frente a las obras de arte, de manera que permiten al espectador sentarse a observar la obra (que a su vez se sitúa a una altura más baja). Con este gesto lo que se produce es que se potencie la relación entre el espectador y la obra, que aumente el proceso de contemplación y por lo tanto de conocimiento. Ahora el espectador cuenta con los medios para pausarse frente a la composición. El tiempo se rompe, se detiene frente a la obra y ahora es el espectador el que domina todo el proceso expositivo. De nuevo observamos como Bal consigue crear un ambiente de concentración y de soledad frente a las obras.



Fig. 2. Detalle de la exposición. Ove Kvavik 2017²⁵.

Por otro lado, la comisaria juega con el espacio expositivo y con la relación espacial de las obras del artista noruego y de su propia obra cinematográfica. En las paredes van a situarse las composiciones de Munch y rompiendo la circulación natural del espectador por la sala se sitúan las pantallas sobre las que se proyecta *Madame B*. Aquello que se proyecta en las pantallas, cada fragmento de la obra de Mieke Bal, presenta relación con las obras de Munch que se sitúan sobre los muros. De esta manera el espectador tiene la suerte de tener a simple vista una panorámica de las obras, su relación y la temática de que se reflexiona en cada caso.

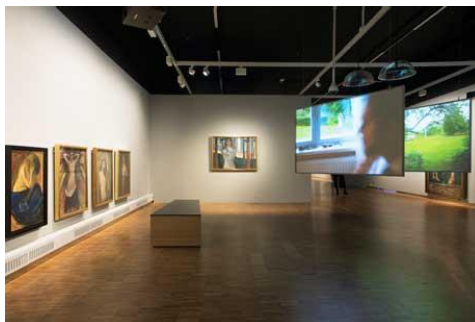


Fig. 3. Vista de la exposición. Ove Kvavik 2017²⁶.

²⁴ Mieke Bal. s.f. <http://www.miekebal.org/artworks/exhibitions/emma-edvard-love-in-the-time-of-loneliness/>.

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

Y, por último, una vez dispuestos sobre el espacio los diferentes elementos que conforman la exposición, es decir las obras de Munch, las diferentes pantallas y los bancos, podemos observar cómo se produce una ruptura del espacio expositivo. Cada detalle está cuidado al milímetro. El espacio es un gran puzzle que se conforma por pequeñas piezas. Esto es lo que consigue Bal al colocar estas grandes pantallas para proyectar su obra de *Madame B* en relación con las composiciones de Munch. El espacio se cierra en torno a unas obras y en relación con un tema. Cada fragmento de la exposición va guiando al espectador hacia unas reflexiones, hacia un conocimiento global. Los elementos se van relacionando por sí solos y el espectador solo debe visualizar, analizar y comprender. El todo es la exposición, pero está formada por pequeños elementos que van dando entidad propia al conjunto final como lo entiende Walter Benjamin en su idea de constelación.²⁷



Fig. 4. Detalle de la exposición. Michelle Williams Gamaker 2017²⁸.

Mediante esta nueva distribución del espacio, Mieke Bal consigue que el tiempo se detenga y que el espectador sea capaz de contemplar la obra de arte en su totalidad. De esta manera permite al espectador acercarse al arte y a la cultura de una forma más natural, despojada de los parámetros institucionales y siempre a través de la mirada y el proceso visual. La obra de arte es capaz de mostrarse al completo consiguiendo una mayor afectividad con el espectador, simplemente con una reinterpretación del tiempo y el espacio expositivo y a través de un ambiente de contemplación y soledad.

4. Conclusión

A través de este análisis hemos podido observar como el pensamiento de la teórica holandesa Mieke Bal es claro y conciso. Para ella, las humanidades deben desarrollarse dentro de un ámbito interdisciplinar donde las diferentes disciplinas convivan unas con otras²⁹. Las diferentes disciplinas de las humanidades deben esforzarse por romper las fronteras que les separan y centrarse en los conceptos de una forma metodológica antes que en los métodos. El arte ha de entenderse como algo expandido, y no como una disciplina única e indestructible. Es algo sencillo, a primera vista, pero no es tan fácil que las disciplinas quieran compartir espacios.

Bien es sabido de la existencia de muchos conceptos que vienen a significar cosas diferentes dependiendo de la disciplina en la que se desarrollen. Esto es lo que Bal intenta romper con sus *conceptos viajeros* y hacer ver que esos conceptos que algunos creen o toman por únicos, en otros ambientes también se desarrollan y con significados diversos. Los conceptos han de ser reelaborados según su posición para darles el sentido que buscamos, indiferentemente de otro significado que pueda tener. Ahí la riqueza del lenguaje.

Por otro lado, centrándonos en los estudios e investigaciones de Bal, creo conveniente resaltar como conclusión algunas de las relaciones entre el tiempo, el espacio y lo visual. El lugar que habitan estos conceptos dentro del arte actual y con los nuevos medios, es un lugar de convivencia donde las relaciones son necesarias. A la hora de relacionar el objeto artístico con el espacio y el tiempo, éste último se ve afectado en gran medida. Pero es siempre una influencia necesaria para completar la significación del arte en la sociedad. Al introducir la obra de arte en un espacio expositivo, ésta queda aislada del exterior y pierde la temporalidad lineal mostrándose tal y como es, de una manera directa. Pero la temporalidad que pierde es aquella que la liga a un momento de la historia, manteniendo su propia temporalidad múltiple otorgada por el uso de materiales, tipología de la obra, desgaste de esta, como hemos visto anteriormente.

²⁷ Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires : Taurus, 1989.

²⁸ Ibidem

²⁹ Bal, Mieke. *Conceptos Viajeros en las Humanidades*. Murcia: Ad Letteram Cendeac, 2002.

Por lo tanto, de esta manera, vemos como el espacio y el tiempo se respetan. La temporalidad lineal queda rota por el espacio, pero la multiplicidad temporal de la obra queda intacta. Sin embargo, el espacio, que no se ve afectado por la temporalidad y otorga a las obras una cierta eternidad, sí se ve afectado por lo visual. Es decir, dentro de un espacio expositivo las obras de arte se disponen sin ser afectadas por una temporalidad lineal, pero sí por lo visual y por su propia temporalidad, que se mantiene intacta y puede variar dependiendo de la tipología de la obra. Tiempo, espacio y visualidad, tres pilares fundamentales a la hora de comprender el arte contemporáneo.

Y, por último, el espectador. El observador de una obra de arte forma parte de la experiencia y del proceso artístico, porque el arte no es nada sin este proceso de relación con el espectador. Si la relación se caracteriza por la rapidez, el arte se daña. Hemos visto como Mieke Bal, a través de sus comisariados busca poner en práctica estas relaciones introduciendo una serie de cambios y nuevas formas expositivas. Estas novedades curatoriales le han dado una importancia como comisaria muy relevante dentro del mundo de arte contemporáneo. Consigue crear un ambiente de relaciones entre los diferentes elementos para conseguir que el espectador se adentre de una forma pausada en la obra de arte. Para ella, el proceso de contemplación está condicionado por el tiempo y su duración. En su exposición *Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness* lleva a cabo todos los cambios anteriormente explicados para poder pararse a observar.

“estábamos en la casa de Munch, un maestro de la pintura, y su obra tiene el derecho de ser observada con el mismo tiempo que los vídeos. Para mí, era una forma de respetar la obra de Munch. El éxito de esta intervención ha sido nacional, ha sido increíble. Después he entendido hasta qué punto es importante hacer esto en todos los museos, no solo en los que hay mezcla de vídeo y pintura. En todos los casos, una pintura necesita tiempo y si hay bancos bastante cerca la gente puede mirar cinco o diez minutos.”³⁰

En definitiva, a través de esta exposición realizada en The Munch Museum en 2017 vemos como cada concepto relacionado con el arte puede alterar una exposición o ser significativo dentro de la misma. Mediante una buena teorización de los elementos y una práctica consensuada y con una finalidad, una exposición puede convertirse en un recuerdo e incluso una gran experiencia sensorial para los espectadores. La propia Mieke Bal resalta este hecho que nos permite observar la importancia del comisariado:

“Hay testimonios de gente que me han escrito y me han dicho cosas que nunca habían visto. Una artista de Oslo que desde los veinte años había visto todas las exposiciones de ese museo me dijo sobre una pintura que siempre está expuesta: “he visto esta obra por lo menos cien veces, pero nunca he visto este hombre. Cambia todo.” Esto es porque los bancos la invitaron a sentarse y a tomarse el tiempo para ver un cuadro que conocía de memoria, pero la memoria no es mirar. Creo que desde ese momento para mí no hay exposiciones sin bancos.”³¹

³⁰ Bal, Mieke, entrevista de Rodrigo Carreño Río. *Entrevista a Mieke Bal* (1 de julio de 2019).

³¹ *Ibidem*.