



# **TIEMPOS TRASTORNADOS**

**ANÁLISIS, HISTORIAS  
Y POLÍTICAS DE LA MIRADA**

**Mieke Bal**

**AKAL / Estudios Visuales**

AKAL  
ESTUDIOS VISUALES 11

DIRECTORES

*Alejandro García Avilés y Miguel Ángel Hernández Navarro*



Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño cubierta: RAG

Imagen de cubierta: Doris Salcedo, *1550 sillas entre dos edificios de la ciudad*, 2003, detalle. Instalación para la 8.ª Bienal Internacional de Estambul.

Reproducido por cortesía de la artista.

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Mieke Bal, 2016

© Ediciones Akal, S. A., 2020

Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España  
Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

 [facebook.com/EdicionesAkal](https://facebook.com/EdicionesAkal)

 [@AkalEditor](https://twitter.com/AkalEditor)

ISBN: 978-84-460-4300-3

Mieke Bal

# TIEMPOS TRASTORNADOS

## Análisis, historias y políticas de la mirada

*Traducción*

Remedios Perni Llorente

*Introducción*

Miguel Ángel Hernández Navarro



*Tiempos trastornados* ofrece por primera vez en lengua castellana algunas de las intervenciones más relevantes de la producción de Mieke Bal, que incluyen sus textos más recientes sobre los estudios visuales, el análisis fílmico y el trabajo de comisariado. En cierto modo, es un mapa de los diferentes conceptos y problemas que han preocupado a Bal durante su larga carrera profesional.

El libro se divide en cuatro grandes partes: en la primera, la autora trata de desarrollar una metodología capaz de dar cuenta de la problemática de las imágenes y lo visual; la



segunda está enfocada en el tiempo y en el modo en el que los artistas llevan a cabo, a través de su obra, ejercicios de análisis cultural; la tercera presenta una visión particular del arte político más allá del realismo, el activismo y la representación temática; para finalizar, en la cuarta reflexiona sobre su labor como artista y comisaria a través de tres ensayos sobre el arte de mostrar y el discurso de la exposición y el museo.

Como dice Miguel Ángel Hernández Navarro en su introducción, «pocos autores han explorado tan bien el alcance y la potencia de los estudios de cultura visual como lo ha hecho Bal. Su aproximación a los objetos culturales, crucial para entender gran parte de los desarrollos de las humanidades contemporáneas, no ha cesado de cuestionar los límites de las disciplinas [...]; lo que parece pretender el análisis cultural de Mieke Bal es la construcción de un espacio de encuentro para la igualdad, un espacio en el que el arte –y su lectura– nos ayude a ser conscientes del mundo que nos rodea y abra las puertas a la transformación social».

**Mieke Bal** ha sido catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Ámsterdam y directora fundadora de ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis). Su obra, esencial para comprender el desarrollo de la Historia del arte y la Cultura visual de la contemporaneidad, se ha acercado a los objetos culturales a través de una perspectiva transdisciplinar en la que se dan la mano la teoría literaria, la semiótica, el feminismo, la historia del arte, los estudios culturales o la teoría poscolonial. Entre sus numerosos libros cabe destacar *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila* (2013),

*Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens* (2013), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999) o *Reading «Rembrandt»: Beyond the Word-Image Opposition* (1995); en castellano tiene traducidos, *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo* (2014), *Conceptos viajeros en humanidades* (2009), *Una casa para el sueño de la razón* (2007) y *Teoría narrativa* (1985). Es también videoartista y su obra ha sido expuesta internacionalmente.

# Introducción

MOVER LA FRONTERA: ACTUAR AQUÍ Y

AHORA

Miguel Ángel Hernández Navarro



Escribir una introducción para un libro como este resulta una tarea delicada por varias razones. La primera y más evidente es que la trayectoria de Mieke Bal es de sobra conocida y poco más puedo añadir a lo que ya se ha escrito acerca de su obra sin caer en reiteraciones y obviedades[1]. La segunda es que este libro, como todo lo que escribe su autora, tiene un carácter autorreflexivo y se explica a sí mismo mejor de lo que cualquier prologuista podría intentar hacer. Y la tercera, que opera a un nivel exclusivamente personal, es que no encuentro el modo de obviar la cercanía y amistad con Mieke y escribir desde un afuera incontaminado, ni ocultar mi alegría por contar, al fin, con un libro suyo para esta colección iniciada -hace ya diez años por otro amigo, guía y maestro, como fue José Luis Brea. Estoy convencido de que *Tiempos trastornados* lo habría hecho tan feliz como me hace ahora a mí -felicidad que hago extensible a Alejandro García Avilés, codirector de la colección- y que sentiría que la tarea de cartografiar el terreno de los Estudios visuales y proporcionar materiales que nos ayuden a pensar el arte y lo visual desde el presente, esa tarea que se propuso con esta colección, da un paso de gigante con la publicación de un libro como este.

Pocos autores han explorado tan bien el alcance y la potencia de los estudios de cultura visual como lo ha hecho Bal. Su aproximación a los objetos culturales, crucial para entender gran parte de los desarrollos de las humanidades contemporáneas, no ha cesado de cuestionar los límites de las disciplinas, y su rango de influencia puede encontrarse desde la Literatura comparada a la Historia del arte, pasando por los Estudios de género o, incluso, los Estudios bíblicos. En el ámbito de los Estudios visuales, su aportación ha modulado la «disciplina» -entendida como un espacio de encuentro de problemas, métodos, objetos y teorías- tanto desde un punto de vista teórico como institucional. A sus ideas sobre la lectura, lo

interdisciplinar, el análisis cultural, la historia, la intersubjetividad o la agencia del arte para producir efectos en el presente, se ha sumado una implicación activa en la creación de programas y centros de estudio que han contribuido de manera fundamental a la formación del campo del análisis visual[2].

En el contexto hispano, la recepción de su trabajo ha tenido dos momentos fundamentales. El primero vino de la mano de su intervención en el ámbito de la literatura: la traducción en 1985 de su *Teoría de la narrativa*[3] se convirtió rápidamente en una referencia para los estudios literarios, y todavía sigue siendo esencial para entender conceptos como «focalización», que han devenido claves en toda una tradición de la teoría literaria en habla hispana. Tras ese primer momento, desde mediados de la década del 2000 su presencia se ha hecho de nuevo fundamental en otro terreno, el de los Estudios visuales y la crítica del arte. La publicación en la revista *Estudios Visuales* de alguna de sus reflexiones acerca de la cultura visual[4] y especialmente la traducción por parte del CENDEAC de su monumental *Conceptos viajeros en humanidades*[5] han producido un gran impacto en la Historia del arte, la Antropología y, en general, en el ámbito de las humanidades tanto en España como en gran parte de Latinoamérica[6]. Junto a dichos textos, este segundo momento de recepción de su obra ha estado gobernado por la presencia de las «estéticas migratorias», concepto desarrollado en exposiciones, textos y encuentros teóricos, pero también mediante la intervención visual a través de vídeo-ensayos, documentales, películas e instalaciones, algunas de las cuales han sido expuestas exitosamente en el contexto hispano[7].

La publicación de un libro como el que el lector tiene ahora en sus manos quizá signifique un tercer momento en la recepción de su pensamiento. Y es que *Tiempos trastornados*, aparte de confirmar una influencia, abarca

toda una serie de cuestiones fundamentales en el trabajo de Bal que hasta ahora no habían sido recibidas con propiedad en el ámbito hispanohablante. Cuestiones presentes en su obra desde los noventa, como la centralidad de la lectura, desarrollada en su polémico *Reading Rembrandt*,<sup>[8]</sup> la reflexión acerca de la «historia trastornada», la cita y lo barroco, desplegada en *Quoting Caravaggio*,<sup>[9]</sup> o el análisis de los espacios expositivos y el emplazamiento de las obras, recogido en *Double Exposures*<sup>[10]</sup>, pero también cuestiones más recientes, como su preocupación por el videoarte y la reversión de las temporalidades hegemónicas, tal como aparece, por ejemplo, en la obra de Stan Douglas, o el análisis de la agencia política del arte más allá de lo temático, corazón de sus monografías sobre Doris Salcedo, Ann Veronica Janssens y Eija-Liisa Ahtila,<sup>[11]</sup> así como las implicaciones de la propia práctica artística como forma de análisis cultural a través de lo que ella ha llamado «auto-teoría».

Todas estas cuestiones, junto a la mencionada reflexión sobre los límites y alcance de los estudios de cultura visual o la consideración de las estéticas migratorias, se articulan y entrelazan en un libro que funciona como una constelación de ideas, preocupaciones, posicionamientos, intervenciones y teorías que conforman un pensamiento que, aunque se ha ido modulando a través de los años, ha mantenido unos centros de tensión constantes perfectamente reconocibles. En este sentido, *Tiempos trastornados* es mucho más que una compilación de artículos o capítulos de libro. A través de la relectura y la reescritura, Mieke Bal ha creado una nueva obra que no puede encontrarse en esa forma en ningún otro idioma y que ofrece al lector de habla hispana una imagen bastante completa de su modo particular de pensar el arte, la imagen y la cultura. Un libro en el que emerge de modo claro una preocupación central que atraviesa todas las demás y que actúa casi como aglutinante de problemas e

intereses: el tiempo.

Como reconoce la autora, «todo el libro al final es sobre el tiempo: el anacronismo y la historia trastornada; la heterocronía y la experiencia migratoria; la duración y la adherencia de la instalación y de los espacios expositivos; la manera en la que los locos se quedan atascados en el tiempo. Todas estas facetas de la imagen de cristal del tiempo han sido reunidas en este libro». Esta preocupación por el tiempo adquiere una pertinencia aún mayor de la que tenía en origen si se observa a la luz de la reciente problematización de la temporalidad en las humanidades contemporáneas. Autores como Georges Didi-Huberman, Terry Smith, Keith Moxey, Christine Ross o Amelia Groom han dado cuenta en los últimos años de esa centralidad del tiempo en el ámbito del arte y la cultura visual[12]. Las cuestiones que han analizado en sus obras –anacronismo, tiempo alterado, heterocronía, multiplicidad temporal, lectura discontinua de la historia, contemporaneidad del pasado...-, problemas que ahora pueblan los textos de un gran número de críticos y pensadores, aparecen en la obra de Mieke Bal desde un principio, mucho antes de que se convirtieran en «problemas del momento». Sin embargo, al enunciarse ahora desde el título del libro, la preocupación por el tiempo se hace aún más evidente y, casi en acción diferida, da un nuevo sentido a todo lo escrito, que, inmediatamente, se convierte en una meditación sobre la temporalidad.

Sin duda, el tiempo es aquí el centro; está en el título del libro y puede ser visto como la clave de lectura de todos los capítulos. Aun así, en esta introducción me gustaría sugerir otras dos constantes que actúan en la obra de Mieke Bal: el movimiento y el encuentro. Dos figuras que pertenecen a la lógica temporal, pero que me parece necesario identificar. Y es que el pensamiento temporal de Mieke puede ser visto como un pensamiento que surge a través del movimiento, que se inicia en el desplazamiento y que culmina, que

actúa, en el encuentro, en el surgimiento de zonas de contacto. Un pensamiento movilizado, pero también un pensamiento de relación.

## Movilizar la frontera

Desde sus inicios en la narratología hasta sus últimos trabajos como artista, Mieke Bal no ha cesado de moverse entre objetos, métodos y teorías. Su propia trayectoria es un ejemplo de ese viaje de los conceptos que de modo tan magistral ha analizado en más de una ocasión[13]. Un pensamiento limítrofe, in-disciplinado, difícil de situar en alguna disciplina concreta, que camina hacia las fronteras e intenta movilizarlas, revirtiendo la fijeza y la estructura anquilosada de las disciplinas tradicionales. Todos sus trabajos, desde un principio, se han caracterizado por esa ruptura de los límites de las disciplinas y por el cuestionamiento de los sentidos prefijados, por una necesidad de *leer de nuevo* y no dar nada nunca por sentado; ni las interpretaciones, ni los métodos, ni siquiera los objetos de estudio.

Su camino hacia las artes visuales y los estudios de cultura visual se origina precisamente en uno de esos cuestionamientos de lo establecido: el de los límites entre lo legible y lo visible, entre el texto y la imagen, entre el análisis literario y el análisis visual. Aunque este sentido de frontera está presente desde el principio de su producción teórica, es a partir de los años noventa cuando entra en escena gracias al tratamiento de un objeto hasta el momento reservado a los historiadores del arte, la obra de Rembrandt. Su *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*[14], un libro sorprendentemente no traducido incluso en los fastos del quinto centenario del nacimiento del artista, pone en cuestión estas fronteras e introduce un modelo de lectura que impugna las interpretaciones tradicionales. A través del concepto de

«focalización» y de su distinción entre el Rembrandt artista y el Rembrandt narrador de cada uno de sus cuadros, pero sobre todo a través de la importancia fundamental de la relación con el espectador presente, Mieke Bal revoluciona la Historia del arte desde el afuera de la disciplina. Es en el ahora cuando la obra sucede. Esta lectura, anclada en la relación que se produce en el presente, se encuentra también en la base de su concepto de «historia trastornada» -la acertada traducción que hace Remedios Perni de «*preposterous history*»-, desplegado en otro libro imprescindible, *Quoting Caravaggio*, donde la relación inter-temporal se hace aún más evidente: ya no tiene lugar tan sólo entre espectador presente y obra del pasado que habita el ahora, sino que es la propia obra la que, a través de la cita, incorpora el sentido de apertura y conexión temporal. En ambos casos: el presente es el momento de la lectura y el lugar de producción de sentido.

Volviendo a la cuestión del movimiento, la puesta en crisis de los límites que Bal desarrolla en *Reading Rembrandt* tiene su reverso en *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*[15], donde observa la potencia de la imagen escrita y abre el campo de la literatura al análisis visual. Una ruptura de fronteras que será esencial en su entendimiento de los estudios de cultura visual como una disciplina que va mucho más allá de lo «esencialmente» visual[16]. Del mismo modo que lo visual está atravesado por la narración, la literatura no escapa a la visualidad. Este traqueteamiento de los límites abre posibilidades y sentidos donde en principio no los había. Con su puesta en crisis de la frontera moviliza los significados y los modos de leer e interpretar que se habían repetido e instaurado en las disciplinas.

El movimiento, el desplazamiento, se convierte así en un arma fundamental de su pensamiento. Y, en cierta manera, también en un objeto de análisis. Es lo que ocurre con *Conceptos viajeros en humanidades*, donde observa el

desplazamiento y viaje de los conceptos entre las disciplinas y, sobre todo, las adherencias y las estelas que éstos dejan cuando pasan de un lugar a otro. En cierto modo, ese libro consolida el pensamiento autorreflexivo de Bal al que me he referido al inicio de esta introducción, el sentido de pensar el propio pensar, de no dar nada por sentado y de buscar cuál es el lugar del que provienen los conceptos a través de los cuales pensamos. Esta es una de las características de la obra de Mieke Bal, la reconsideración constante de su posición y sus objetivos. Esto es más claro en los textos en los que pretende pensar su práctica artística como videoartista o su implicación como comisaria, pero está presente en todos los lugares del texto. Una «auto-teoría» que hace que el texto nos diga en todo momento de dónde viene, qué pretende y cuál es su proceso de formación. En este sentido, el texto no funciona aquí como un medio descorporalizado, sino que se presenta como un dispositivo contundente, lleno de presencia, inevitable, y con una prosa en la que es posible encontrar una voluntad de estilo, una búsqueda de la palabra precisa, del concepto justo –siempre contextualizado–. Una experiencia de la escritura que es necesario apreciar para asumir las verdaderas implicaciones del texto. Por supuesto, la traducción de este lenguaje rico y preciso no es una tarea fácil. Y por eso es digno de alabanza el magnífico trabajo de Remedios Perni, que ha sabido respetar la complejidad del lenguaje y que, en ocasiones, ha clarificado los juegos retóricos y expresiones prácticamente intraducibles.

Desde comienzos de la década de 2000, Bal comienza a interesarse por otro tipo de movimiento: el de las personas, el movimiento continuo, pero también en muchas ocasiones desacompañado, a contratiempo, de la migración. La atención a las estéticas migratorias supone una vuelta de tuerca a su pensamiento móvil, que en este mismo momento comienza también a considerar la potencia del



vídeo como herramienta para dar cuenta de esa movilidad. Una gran parte de las obras analizadas en este libro -tanto los trabajos de los artistas examinados como la reflexión sobre la propia práctica videográfica de Bal- abordan este potencial, y la reflexión sobre ellas constituye, en sí misma, uno de los posicionamientos más originales y pertinentes sobre el vídeo como arte del tiempo -*time-based art*- y el movimiento.

## Lugares de encuentro

Puede afirmarse, por tanto, que el pensamiento de Mieke Bal es un pensamiento móvil -siempre en una movilidad que deja estelas, que cambia las cosas, que introduce lo nuevo en el espacio de lo viejo, que conecta lugares, que lleva y trae ideas, interpretaciones, afectos...- y, al mismo tiempo, un pensamiento limítrofe, que diluye y tambalea las fronteras, que las rompe, que las moviliza y las disuelve. Sin embargo, esta movilidad continua adquiere su sentido último en el instante en que el desplazamiento se detiene y produce pequeños momentos de encuentro en los que los tiempos, los sujetos, las teorías, las disciplinas, los métodos, los afectos, se entrelazan, confluyen, conversan, colisionan y tienen contacto. Creo que este es el verdadero centro del pensamiento de Bal, la producción de encuentros y relaciones. Es ahí donde tiene lugar la conversación[17]. Es allí donde tiene sentido el movimiento continuo hacia el otro. Y eso aparece en su obra de diferentes modos. Uno de ellos, quizá el fundamental, es el momento de la lectura. La lectura, la experiencia del ver, se produce como un encuentro, un evento presente en el que la obra y el lector dialogan y conversan, cada uno proyectando sobre el otro sus afectos, y produciendo un espacio nuevo, un sentido nuevo, un significado que se despliega en el presente.

Como es evidente, aquí Mieke Bal se aparta de la Historia

del arte tradicional. Frente a una Historia del arte que pretende reconstruir el sentido original, fiel a la intención del artista y al tiempo de su creación, Bal se interesa por cómo el sentido de la obra opera en el lugar de encuentro entre el espectador y la obra. Las obras, nos dice en el fondo la autora, no están en el pasado, no pertenecen del todo a ese momento alejado en el tiempo, sino que son un asunto del presente; están aquí y ahora, y no podemos evitarlas. Su estar aquí entabla una conversación; nuestro mundo de afectos, proyecciones, teorías... se despliega en la lectura de la obra. El analista cultural -como el espectador- no reconstruye un sentido, sino que construye una relación. Una relación entre tiempos, pero también entre sujetos. Mieke Bal, en última instancia, se aleja del pensamiento jerárquico que somete el presente al dictado del pasado. Y, al alejarse de eso, lo libera de la repetición constante de las mismas lecturas e interpretaciones. Es así como logra conceder una cierta agencia al análisis, una posibilidad de actuar y producir transformaciones.

Esa lectura de encuentro, liberadora, se basa en muchas ocasiones en la atención y el cuidado, en el detalle, en la *close reading* -que aquí Remedios Perni ha traducido como «lectura minuciosa»-. Sus interpretaciones se centran en lo no-visto, lo menos evidente, la sutura, las cicatrices, los lugares que están más allá de las interpretaciones canónicas. Aquello «que ha sido relegado a los márgenes de la imagen»[18] aparece como un punto de fuga para salir del canon y desestabilizar lo dicho y repetido sobre las imágenes. El aparente balanceo de un pendiente en la *Lucrecia* de Rembrandt, el casi imperceptible gesto de una mano en una de las obras de Stan Douglas, el leve reflejo en las pinturas de Jussi Niva... le permiten romper la lectura preprogramada y dar la voz al presente, leer de nuevo, conectar la obra con el ahora.

La contribución del espectador es, de esta manera, central en la producción de significado de la imagen. Es en

este lugar donde emerge otro de los puntos centrales del proceder de Bal: el alejamiento de la intencionalidad del artista. La crítica literaria superó hace tiempo la falacia intencional, pero todavía la Historia del arte sigue presa del intento de reinstaurar el sentido original que la obra tenía para el artista. En las lecturas de Bal, el sentido original es imposible de reconstruir -nunca hubo una lectura pura-, pero es que tampoco es lo que realmente interesa. Porque la obra habla, piensa, hace... funciona más allá del artista. No es el artista el que tiene que hablar. El sentido de la obra no es la intención. Es posible establecer la relación y el encuentro incluso ante las obras aparentemente más subjetivas. Esta es, por ejemplo, la clave de su célebre estudio de la obra de Louise Bourgeois, que evita en todo momento las referencias a la biografía de la artista[19]. En los ensayos de este libro, Bal sigue este procedimiento, haciendo a las obras hablar por sí mismas, concediéndoles una vida y una agencia que no están determinadas y ancladas del todo por lo que el artista ha querido decir o transmitir.

Si lo pensamos bien, lo que Mieke Bal hace aquí tiene que ver también con un proceso de desmitificación del artista. Para cierta Historia del arte, la biografía se ha convertido en un fetiche. Bal intenta subvertir ese fetichismo del aura original que, en el fondo, tiene que ver también con un sentido de la propiedad, de la mercancía, del lujo, de la pertenencia... En última instancia, como bien supo ver Norman Bryson[20], frente a una historia basada en nombres y decisiones individuales, lo que hace Mieke Bal es tomar en cuenta al espectador. La experiencia de la mirada, del acto de ver. Un acto que produce significados. Un evento. Se trata del arte de mirar. Un acto que se produce en el aquí y el ahora. Y es que las obras no ocupan un lugar incorpóreo, sin materia, sino que están emplazadas en espacios concretos. Espacios cargados de códigos, discursos y significados. Las obras no se han

colgado solas en los muros. Todo responde a decisiones. La labor del analista es identificarlas, porque esas decisiones configuran la posibilidad de relación con el espectador.

Este libro no cesa de aludir, una y otra vez, a los espacios de exposición, algo por lo que Bal comenzó a interesarse desde bien temprano, pero que sobre todo desarrolló en los noventa y que culminó en libros como *Double Exposures*[21]. La importancia de la exposición, del discurso museístico, de la narrativa y el discurso del comisario, de las decisiones curatoriales conscientes e inconscientes... es esencial para determinar la posibilidad de significado de la obra. En los últimos años, su interés por esos espacios de encuentro se ha hecho mayor y la ha llevado tanto a la propia práctica curatorial -de obras propias y de otros- como a una atención cada vez mayor sobre la exposición como forma de análisis cultural. Como ella misma sugiere en estas páginas, «más que considerar la exposición un objeto de análisis, ahora encuentro más apropiado considerarla una forma de análisis en sí misma». Esta sería quizá la formulación última de la idea de Hubert Damisch de que el arte piensa, que tantas veces utiliza Bal a lo largo de este libro[22]. El arte piensa, es un objeto teórico. Y la exposición también lo es, un dispositivo de pensamiento y, sobre todo, un dispositivo de relación.

La lectura adquiere su sentido en el espacio -aquí-, pero sobre todo en el tiempo -ahora-. Como el historiador imaginado por Walter Benjamin, Mieke Bal es consciente de que el sentido no está «en el burdel del historicismo», esperando a ser reconstruido y recompuesto[23]. No hay origen al que podamos optar. El origen es un torbellino. La obra habita el ahora, el aquí. El tiempo y el espacio. Está presente. Tan presente como nosotros. La interpretación desde el presente hace que la obra se convierta en un interlocutor de nuestras preocupaciones, pero también que nos diga lo no sabido. Como se sugiere en este libro, «podemos aprender de él [el arte del pasado], capacitarlo

para hablar o para responder, convirtiéndolo en pleno interlocutor en los debates sobre conocimiento, significado, estética, y la importancia de éstos en el mundo actual». Bien pensado, lo que hace Mieke Bal es resucitar el arte, darle un sentido para hoy. Las obras no están muertas en un tiempo alejado. Las obras viven. Y, por tanto, están aquí, respiran, nos afectan. Este pensamiento vivificador otorga un sentido político a la tarea del arte del pasado. Más allá de la mera decoración o de la información sobre un tiempo que ya no volverá, leer las obras de arte del pasado con esa capacidad de transformarnos las vivifica.

Con esta manera de pensar, Bal insufla vida tanto a las obras como al lector, que se encuentra con la obra en una relación no jerárquica. Una conversación en la que tiempos y lugares negocian, pero nunca desde una posición de superioridad absoluta de uno u otro. Ella misma lo explica mejor que nadie a lo largo del libro: «en una concepción anti-individualista del pensamiento -a la que yo me adhiero-, el pensamiento es un proceso colectivo, que incluye la discusión (polémica) [...] Este proceso es fundamentalmente social, incluso si gran parte del pensamiento se genera en un sofá o en un escritorio. Los pensamientos de los otros están siempre presentes y participan en la discusión imaginaria. Este es el motivo por el que el pensamiento es un proceso “en segunda persona”». Sin lugar a dudas, tras esta afirmación es posible intuir una agenda política en la que se evitan las relaciones de posesión, objetualización o sometimiento, y se apuesta por una conversación de igual a igual. Y es que, en última instancia, eso es lo que parece pretender en el fondo el análisis cultural de Mieke Bal, la construcción de un espacio de encuentro para la igualdad, un espacio en el que el arte -y su lectura- nos ayude a ser conscientes del mundo que nos rodea y abra las puertas a la transformación social.

Leer de nuevo. Pensar de nuevo. Hacerlo en segunda

persona. Actuar aquí y ahora. Pocas tareas más urgentes y necesarias para nuestro tiempo.

---

[1] Véanse, por ejemplo, el volumen especial de *Art History* 3, 8, coordinado por Deborah Cherry (ed.), *About Mieke Bal*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2008, y sobre todo la lectura de Norman Bryson, «Introduction: Art and Intersubjectivity», en Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing*, Ámsterdam, G+B International, 2001, pp. 1-39. En español, una versión reducida del ensayo de Bryson se encuentra Chris Murray (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo xx*, Madrid, Cátedra, 2006.

[2] Junto a Michael Ann Holly, participó activamente en el diseño del Visual and Cultural Studies Program de la Universidad de Rochester, uno de los programas pioneros en acercar campos como la Historia del arte y la Literatura comparada. Más tarde, a mediados de los noventa, fue una de las fundadoras de ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis), un centro que dinamizó las humanidades y la disciplina y sigue siendo una referencia para el conocimiento interdisciplinar.

[3] Mieke Bal, *Teoría de la Narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985. Esta traducción, paradójicamente, mutila toda una serie de capítulos fundamentales de la edición original, *De theorie van vertellen en verhalen*, Muiderberg, Coutinho, 1978.

[4] Mieke Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales», *Estudios Visuales* 2 (2004), pp. 11-49.

[5] Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje*, trad. Yaiza Hernández, Murcia, Cendeac, 2009.

[6] Recientemente, en Colombia, ha visto la luz la versión española de *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2010 [*De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*, trad. Marcelo Cohen, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014].

[7] Exposiciones colectivas como *2Move: Movimiento doble/Estéticas Migratorias* (iniciada en Murcia, Sala Verónicas/Centro Párraga 2008) o *Extranjerías y otros extrañamientos* (Ciudad de México, MUAC, 2012), e individuales como *La última frontera* (Murcia, Fundación García Jiménez, 2011), *Cosas imposibles* (Monterrey, Nave Generadores, 2012) o *Madame B: Exploraciones en el capitalismo emocional* (Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014).

[8] Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Image-Word Opposition*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1991.

[9] Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

[10] Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, Londres

y Nueva York, Routledge, 1996.

[11] Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, cit.; *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, Nueva York, Bloomsbury Academic, 2013, y *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Nueva York, Bloomsbury Academic, 2013.

[12] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008; Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 2009; Keith Moxey, *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*, Barcelona, Sans Soleil, 2015; Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, Nueva York, Continuum, 2012; Amelia Groom (ed.), *Time*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2013.

[13] Mieke Bal, *Conceptos viajeros*, cit.

[14] Mieke Bal, *Reading Rembrandt*, cit.

[15] Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

[16] Mieke Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales», cit.

[17] Véase Deborah Cherry, «Conversation Pieces: About Mieke Bal», *Art History* 30, 3 (2008), pp. 301-306.

[18] Norman Bryson, «Introduction: Art and Intersubjectivity», cit., p. 4.

[19] Mieke Bal, *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Bourgeois*, trad. Rafael Sánchez Cacheiro y Ángel Paniagua, Murcia, Cendeac, 2006.

[20] Norman Bryson, «Introduction: Art and Intersubjectivity», cit.

[21] Mieke Bal, *Double Exposures*, cit.

[22] Sobre la formulación de Damisch, véase Ernst van Alphen, «“¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?”: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”, *Estudios Visuales* 3 (2006), pp. 80-97.

[23] Véase Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, edición y traducción de Bolívar Echevarría, México, Itaca/UACM, 2008.



# PREFACIO

Este libro es, con suerte, un nuevo comienzo en mi continuada relación con el público de habla española, con el que tanto he disfrutado dialogando. Concebimos el libro originalmente como una «antología»: una selección de mis ensayos publicados en el transcurso de las décadas que he dedicado a trabajar en las artes visuales. El arte debía ser el denominador común. Mi intención era aportar técnicas y perspectivas a las artes visuales que resultaran más adecuadas como «análisis»: mirar de cerca, participar y responder a las imágenes visuales como elementos de una situación cultural. La visualidad subyace a la posibilidad de que las imágenes importen. Por ello, como argumentaré, la visualidad es en sí misma una cuestión cultural.

Pero, una vez que nos fijamos en mi producción sobre temas visuales, el editor de la serie y yo decidimos que sería más útil para los lectores de habla española hacer un libro más coherente, compuesto de fragmentos de trabajos anteriores pero conectados entre sí, actualizado y centrado en temas que consideramos relevantes en el clima actual, tanto en el ámbito político como en el académico, el filosófico y el estético. Esta idea hacía más difícil, si cabe, proponer una lista completa del origen de los textos, y los agradecimientos muestran indicios de esa dificultad. Pero así el libro tenía más sentido como libro.

Para ello seleccionamos juntos los ensayos que consideramos más adecuados a la realidad actual. Luego, cuando empecé a organizarlos, me sorprendí a mí misma desviándome cada vez más de la idea de llevar a cabo una colección de ensayos y simpatizando con la tarea de realizar un «nuevo libro» a partir de fragmentos, conexiones y dispersiones. Al igual que mi libro *Conceptos viajeros en las humanidades*, publicado en español en 2009, los capítulos siguen direcciones diferentes, aunque al final todos ellos tienen un enfoque común.

Este enfoque resultó ser, de manera más o menos imprevista, la temporalidad: los diferentes modos en los

que las imágenes sacan a relucir cuestiones relacionadas con el tiempo. La relación paradójica entre las imágenes (fijas) y el tiempo siempre me ha intrigado, pero hasta hace poco no me había dado cuenta de la importancia del tiempo también como cuestión política. Parte de este conocimiento surgió de mi trabajo, junto con Miguel A. Hernández Navarro, en una exposición de vídeo cuyo fin era analizar y comprender la cultura «migratoria» en la que vivimos. Las analogías entre el vídeo y la migración hacían hincapié en la temporalidad, el soporte subyacente (en el mismo sentido en el que el lienzo es un soporte para la pintura) del movimiento, tan central en ambos.

Otro de los enfoques consiste en un grado variable de autorreflexión, que va desde la toma de conciencia sobre cuál es mi posición como académica con respecto a un tema más o menos alejado -ya sea en el tiempo o en el espacio, o en ambos- a un compromiso analítico con los artefactos en cuya realización me he involucrado yo misma. Hacia el final del libro, esta autorreflexión me lleva a lo que he llamado «autoteoría». Se trata de una reflexión teórica que surge de mi propio trabajo con artefactos (en el comisariado) o con personas (en la realización cinematográfica) del que yo misma soy cómplice.

Por último, lo que también une a todos los capítulos es un compromiso con los asuntos de Europa. Cuestiones tales como la migración, aun estando presentes en todos los tiempos y lugares, adquieren matices particulares en el contexto europeo. También me interesan los límites, los lindes o fronteras, no como muros erigidos para excluir a las personas, las cosas y las ideas sino como espacios de negociación y contacto. El movimiento hacia el exterior siempre ha sido de gran interés para mí. Considero la tendencia a mirar lo que ocurre a la vuelta de la esquina, por así decirlo, un camino tremendamente estimulante hacia el descubrimiento. El carácter interdisciplinar de mi obra refleja esa tendencia. No es casualidad que mis más

estrechas colaboraciones con colegas hayan tenido lugar en Rusia (Este), Finlandia (Norte), Irlanda (Oeste) y, de la manera más intensa, en España (Sur), en particular en Murcia. Es, por tanto, un gran placer haber sido invitada por Miguel Ángel Hernández Navarro, uno de los directores de esta colección, a publicar un libro en español. Espero que este libro contribuya a reforzar mi vínculo con los colegas, artistas y activistas de habla hispana.

# *Parte 1*

## CUESTIONES DEL ANÁLISIS VISUAL

Los tres capítulos que componen esta primera parte del libro abordan cuestiones sobre el análisis, la historia y la política, partiendo de la idea de que el análisis visual de hoy día, vinculado o no a la historia del arte, debe desarrollar una metodología más clara si de verdad busca involucrar a las disciplinas establecidas. Aunque la visualidad está en el corazón del libro, y resulta central sobre todo en la primera parte, mis propuestas y pensamientos también atañen a los campos de estudio no visuales. Lo que generalmente llamamos «análisis visual» es una profunda exploración interdisciplinar de un campo que ni siquiera puede ser delimitado por el sentido de la vista.

En el primer capítulo, el tema, dicho de manera simple, es el siguiente: antes de decidir sobre la forma de hacer un análisis visual, debemos reflexionar sobre las preguntas ¿por qué?, ¿con qué fines? A través de reflexiones críticas y de un ejemplo concreto voy asociando ideas sobre «cómo hacerlo». No obstante, el objetivo principal de este capítulo es el de poner al descubierto los problemas subyacentes a los estudios visuales, los estudios culturales y los estudios de la materialidad; es decir, abordar los esfuerzos interdisciplinarios que tratan de remediar algunos de los principales inconvenientes de las disciplinas establecidas y también de las así llamadas interdisciplinas. El más importante de estos inconvenientes es el estatus de las fronteras, basado en la tradición y cosificado dogmáticamente.

El segundo capítulo aborda la idea de historia, ya que ese fundamento de nuestro campo que llamamos «historia del

arte» no puede ser ignorado. Pero tampoco puede este ser obediente, venerando una tradición que todavía cree en la reconstrucción del pasado «tal como fue». En este sentido, me preocupan ante todo la historicidad del presente y esa relación dinámica entre presente y pasado que yo llamo «trastornada»[1]. Unos cuantos casos de estudio dilucidan el funcionamiento de la historia trastornada, demostrando que esta es, ciertamente, una forma de relato histórico. El caso que he elegido para tal demostración es la noción de «barroco», a partir de la cual vinculo mi concepción de la historia con una demanda de concreción. Por ello, las obras de arte elegidas son las protagonistas indiscutibles de la discusión teórica.

El tercer capítulo ofrece un caso de estudio más profundo con el fin de demostrar el compromiso de las artes visuales con el análisis político de los artefactos visuales. Aunque el caso que presento no es explícitamente político y tiene que ver, sin reparos, con el «gran arte», también está relacionado con el feminismo y con la manera en la que este se enfrenta al arte canónico. La relación entre lo social y lo visual se mueve a través de lagunas históricas. En este proceso, el aspecto político del análisis visual se articula sobre la relevancia del viejo arte canónico en la cultura actual.

---

[1] El término original, *preposterous*, tiene dos sentidos en inglés: i) «trastocado o invertido, que se sitúa en último lugar lo que debería ir primero», y ii) «contrario al orden de la naturaleza, al sentido común; es decir, irracional, absurdo». Ambas acepciones encajan con la concepción de historia que desarrolla Mieke Bal. En español disponemos de una palabra parecida pero ligeramente diferente: *prepóstera* (según la RAE: «trastocado, hecho al revés y sin tiempo»), pero, a fin de mantener y enfatizar el segundo sentido del término inglés, hemos optado por traducirlo como *trastornada*, pues abarca tanto la idea de invertir el orden regular de algo como la de tener el sentido perturbado. Proviene del latín *tras* («después») y *tornar* («volver»), resultando adecuada para un concepto de Historia que toma en consideración la confluencia de distintos tiempos de forma no lineal («lo que vuelve después»). Además, conecta con la idea de locura que Bal desarrolla más a fondo en los



capítulos finales de este libro. *[N. del T]*