



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas

Bal, M.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

Published in

10.000 francos de recompensa: el museo de arte contemporáneo vivo o muerto

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Bal, M. (2009). ¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas. In M. Borja-Villel, & Y. Romero (Eds.), *10.000 francos de recompensa: el museo de arte contemporáneo vivo o muerto* (pp. 121-138). SEACEX.

http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/10.000_FRANCOS_DE_RECOMPENSA/Qu%E9%20historias%20contamos.pdf#pagemode=bookmarks

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

¿ARTE NARRATIVO?
REFLEXIONES DISCONTINUAS
MIEKE BAL

En este artículo respondo explícitamente a los asuntos programáticos planteados en la invitación a la conferencia. Los puntos se indican por medio de simples numerales.

1) *La figura del narrador en el caso de las exposiciones es evidente en su propia estructura*

¿Lo es en realidad? No todo discurso es narrativo.

Aunque en mi libro *Double Exposures* (1996) defendía esta tesis, hoy quiero introducir alguna matización a aquel planteamiento. Parece evidente que las exposiciones son muestras artísticas que transmiten algo sobre el arte; pueden considerarse actos de habla, pero ¿se trata siempre de una narración? Cuando caracterizamos las exposiciones como actos narrativos, como transmisiones de historias relatadas, empleamos una metáfora doble. Actuar con objetos, ordenarlos y exponerlos, es comparable a las emisiones lingüísticas. Y estas emisiones, entre todos los posibles géneros de habla, se consideran narrativas.

Si dicha metáfora se aplica de modo poco riguroso, puede resultar más confusa que esclarecedora, pues no toda comunicación, lingüística o no, tiene estructura narrativa. En cambio, si se recurre a la metáfora de modo más preciso y como guía para conceptualizar exposiciones, adquiere un rango *conceptual* y puede ser un instrumento metodológico de gran utilidad. Los comisarios emplean tales metáforas de forma explícita, aunque también implícita en ocasiones, con el objetivo de proponer coherencias novedosas para exposiciones que ya no recurren a modelos predecibles. Corresponde a los críticos reflexionar sobre las consecuencias de tales metáforas, y explicarlas a sus lectores.⁵⁹

En esta conferencia pretendo explorar los potenciales riesgos y aportaciones de estas metáforas conceptuales, a fin de enmarcar doblemente la metáfora específica de la *narrativa*. De forma negativa, quisiera reflexionar sobre la práctica de las exposiciones “más allá” del paradigma histórico-artístico de la cronología, los movimientos y las presentaciones monográficas, que en sí están profundamente impregnados de la metáfora narrativa. (La historia del arte clásica, que trataba de situar la obra de arte en su contexto original, no tiene sentido en este contexto). En el núcleo negativo de mi pensamiento se sitúa el nacionalismo que prolifera todavía en la práctica de las exposiciones. La causalidad cultural deriva en nacionalismo. El vínculo entre nacionalismo y narrativa es la interpretación del elemento narrativo por excelencia, la voz del narrador. Esta voz autorizada debe adquirir un carácter más sensible, mostrando explícitamente su perspectiva limitada; y en lugar de aparecer como una voz singular, debe pluralizarse, tanto si la obra concreta es responsabilidad de un único comisario como si intervienen varios en estrecha colaboración.

Considero que el equipo de comisarios, o cualquier grupo que participe en la organización de una exposición, es un “mediador expositivo”, una especie de hablante que no trata fundamentalmente con palabras sino con cosas. A semejanza del habla,

59 Sobre las metáforas conceptuales, véase mi estudio sobre el tema (2002).

una exposición consiste a la vez en un mostrar y un ocultar: un modo específico de exhibir un objeto impide contemplar otra posible interpretación. De manera que, por una parte, existe un mediador o agente, un “hablante”. Ahora bien, ¿se trata siempre, específicamente, de un narrador?

Si revisamos las metáforas que han servido como modelos para concebir y explicar exposiciones de este tipo, se observa que se han empleado otros modelos literarios distintos de la narrativa. Rudi Fuchs, por ejemplo, para designar sus exposiciones intervencionistas empleó el término poético “pareados”, que le permitía caracterizar lo que se puede concebir como un conjunto de poemas visuales, basados en regularidades entre contrastes y repeticiones. Este modelo poético sensibiliza al visitante hacia los diversos ámbitos de repetición que, a su vez, destacan en primer plano las diferencias de estilo, color, escala, tema, medio y, por supuesto, pensamiento. Pero, más allá de tales asociaciones específicas, la poesía evoca también la idea de sutileza, matiz, efecto sensorial.⁶⁰ En efecto, la metáfora de la poesía puede ser fructífera. Las repeticiones adicionales derivadas de la rima y la asonancia, al igual que ciertos tropos como la metáfora y la metonimia, las dos figuras privilegiadas de la poesía, son instrumentos útiles para construir conjuntos que requieren alguna forma de coherencia tras la desaparición de la coherencia narrativa histórico-artística predecible de la cronología. Dos ejemplos de la serie de Régis Michel en el Louvre pueden ilustrar los tropos predilectos de la poesía. La exposición de Kristeva de 1998, *Visions capitales*, emplazada en el Louvre, se basaba completamente en la metáfora de su título. Esta metáfora se apoya en la figura de la silepsis, la refundición de dos significados en una única frase, ninguna de las cuales es necesariamente “literal”. Aquí, “capitales” califica dos nombres elididos: “importancia” y “castigo”. Por lo tanto, el sustantivo “visiones” denota a la vez perspectiva, como en las visiones intelectuales, y representación, como en las visiones ópticas. Como consecuencia de esta figura literaria, la metáfora inusual, aunque sumamente esclarecedora, que refundió la visión encarnada en el género del retrato con el tema de la decapitación, tan frecuente en la mitología occidental, confirió al arte reunido en la Sala Napoleón una reflexión filosófica de una altura poco común en las exposiciones artísticas con tanto atractivo popular.

Al igual que en la exposición de Kristeva, la muestra de Derrida, *Mémoires d'aveugle*, que se vio siete años antes en el mismo escenario, explotaba la ambigüedad de su concepto, esta vez para establecer una relación *metonímica* entre una cuestión artística –las limitaciones de la visión– frecuentemente representada en la pintura y los dibujos históricos, y otra de orden epistémico: las limitaciones de la posibilidad de conocimiento. Así pues, a través de la metonimia como tropo, la exposición ofrecía una reflexión en profundidad sobre el vínculo tradicional entre conocimiento y visión, rompía el determinismo causal que habitualmente se establece entre ambos y recalca la importancia de la memoria en uno y otro concepto.

En ese sentido, la idea de que una exposición es una forma de poesía se erige en un principio de comisariado creativo. En una cultura donde el arte equivale a innovación y exploración de lo ignoto, la poesía es una metáfora apropiada, no porque el arte “sea” una forma de poesía, sino porque comparte con ésta aquellos rasgos que realzan sus cualidades artísticas.

He aquí un ejemplo de la última exposición que hizo en vida Marthe Wéry, en 2004,

⁶⁰ Desde un enfoque histórico de lo literario de los museos, véase Didier Maleuvre (1999). En un sentido más literal, se aborda la relación entre lenguaje y exposiciones en Gaby Porter (1991).

una muestra de pintura abstracta en el exuberante museo de *art nouveau* de Tournai. La sutil relación entre las reglas y la oscilación entre obediencia y transgresión es comparable a la explotación y transgresión de la gramática en la poesía: el edificio –o el comisario– ofrece un marco que en sí se desvía de la regla establecida por el propio edificio. La respuesta del comisario no consiste en adaptar, sino en envolver las obras pictóricas dentro del espacio de la pared, realizando la desviación gramatical de esta última y modificando ligeramente el modo en que se disponen las piezas artísticas en las otras paredes, más obedientes con las reglas. La disposición de la serie, en última instancia, introdujo cierta tensión con esta pared concreta, que a su vez estaba en tensión con las restantes paredes. Pero en conformidad con la sutileza de la poesía, esta tensión es leve, de manera que el sentido poético global no se ve mermado sino realizado.

2) *La narrativa es un discurso específico que producen los visitantes*

Este punto arroja luz sobre el estatus específico de la supuesta metáfora conceptual de la narración, a la que se alude con frecuencia, ahora desde la perspectiva del espectador. He explorado el potencial de esta metáfora en un estudio anterior, dedicado a las formas en que se genera una narración en las exposiciones. La cuestión no radica tanto en la voz del comisario cuanto en la producción de un relato por parte del visitante. En síntesis, el visitante recorre un itinerario desde un comienzo hasta un punto final, a lo largo del tiempo y a un ritmo particular, pasando por “acontecimientos” específicos que surgen en las coyunturas de la interacción entre dicho visitante y los objetos. Los encuentros, que a veces se ralentizan y a veces se aceleran por medio de yuxtaposiciones y leyendas, siempre son “dirigidos” o, como diría la teoría narrativa, *focalizados* por el mediador de la exposición.⁶¹

En general, esta dimensión narrativa es inevitable, pues cada visitante se desplaza en el espacio y a lo largo del tiempo. La cuestión es lograr que esta narración del itinerario como experiencia se desarrolle de modo creativo, no restrictivo o “autoritario”. Aquí, como en el caso de la poesía, la metáfora conceptual en sí genera posibilidades tanto para el comisariado creativo como para la comprensión crítica. Por ejemplo, una vez que aflora la idea central de esta metáfora –a saber, que los encuentros entre determinadas obras constituyen acontecimientos producidos por ardides de la presentación–, esta percepción puede propiciar la aproximación consciente, y a ser posible autocrítica, a la obra expuesta y el texto de las leyendas, incitando al encuentro de un modo más sofisticado, sorprendente, ambiguo y denso desde el punto de vista artístico.

En mi estudio anterior prestaba especial atención a los efectos accidentales, valiéndome de la metáfora como instrumento crítico. Un ejemplo era la acertada disposición de dos cuadros de Caravaggio y uno de Baglione en la antigua Gemäldegalerie de Berlín-Dahlem. Esta colocación ya no existe. Me había percatado de este efecto a través de una investigación anterior sobre la narrativa homosocial implícita en la presentación del arte impresionista europeo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde, casualmente, las paredes se habían transformado en el mismo tipo de marco prescriptivo a raíz de una reforma con reddecoración neoclásica realizada en los primeros años de la década de 1990. Lo que *allí* parecía completamente predecible, pues explotaba los marcos tradicionales que he comparado más arriba con la gramática, se convirtió

⁶¹ Véase mi trabajo de 1996 sobre las exposiciones. Se puede encontrar un reciente análisis de una exposición según este modelo en el texto de catálogo de Ernst van Alphen (2003).

en Dahlem en la ocasión propicia para acometer una reflexión innovadora y estimulante sobre la cultura visual, desde el momento en que se contraponía la narración de la secuencia a las restricciones de una esquina que interrumpía dicha secuencia. Años después, cuando me invitaron a comisariar una pequeña exposición en la Boijmans van Beuningen de Róterdam, decidí construir una narrativa posmoderna, deconstruida, desconcertante, donde no había ningún itinerario definido de antemano.⁶²

Tanto en el ritmo como en la rima, en la “gramática” como en los tropos, el modo en que se exponen las obras artísticas puede crear exactamente el tipo de tensiones “poéticas” que activan los visitantes. Esto prepara la mentalidad y compromiso corporal necesarios para el tipo de narrativa que elude grandes tramas pero acumula micronarrativas en acontecimientos donde las obras pictóricas y el edificio colaboran y dialogan entre sí. En consecuencia, las otras dos metáforas conceptuales que comentaré brevemente en lo que atañe a la exposición, ambas derivadas de las artes interpretativas, emergen como la continuidad natural del concepto de mediación expositiva, en el sentido aquí descrito.⁶³

3) La teatralidad como marco tiene aspectos en común con la narrativa

El teatro conlleva una puesta en escena, ficcionalidad, actores que actúan y, en todas estas cosas combinadas, *artificio*. Los objetos artísticos se representan en escena como personajes; las figuras se disfrazan y actúan, interpretando papeles ante el visitante. El arte de la *performance*, en este sentido, sólo es el siguiente paso lógico, una vez que se toma conciencia de la naturaleza dinámica del arte. No es casual que el sintagma *en movimiento* se refiera a la movilidad tanto física como emocional. La ficcionalidad y la artificialidad, que en teoría son homólogas entre sí, pueden naturalizarse y, por tanto, pasar desapercibidas.

Un acuerdo tácito entre el comisario y el visitante entraña la suspensión deliberada de la incredulidad. Esta definición de la ficcionalidad es válida para todas las exposiciones. En los modelos tradicionales basados en la autoridad histórico-artística, esta ficcionalidad sólo se naturaliza, no se elimina. Así, se crean exposiciones que están modeladas según criterios eruditos, intimidan con la presentación de un conocimiento de que carece el visitante, son difíciles de soportar y, en consecuencia, menoscaban la autonomía del espectador. A semejanza de las novelas realistas, tales exposiciones representan la fantasía que socava el diálogo crítico: despliegan la narrativa como un relato contado por la autoridad encarnada en la voz única del comisario.

Por otra parte, la muestra de objetos artísticos es tan artificial como una obra teatral contemplada en la oscuridad. En las exposiciones, la luz es un elemento tan impor-

62 Sobre el anacronismo deliberado de la renovación de las galerías del MET, véase la explicación de Gary Tinterow en el folleto (1993). Por lo que se refiere a las muestras de Dahlem y el Metropolitan, véase mi ensayo “The Talking Museum” (1996). Sobre la exposición de Boijmans van Beuningen, véase cap. 4 de Bal (2002). El análisis que allí se expone se basa específicamente en el concepto de *enmarcado*, pero es fácil percatarse de que el modelo de la narrativa está fuertemente presente. Un análisis perspicaz de esta exposición puede encontrarse en Mark Denaci (2001).

63 En un útil artículo Hans-Thiess Lehmann hace el mismo movimiento que ensayo yo aquí, utilizando teatro y luego implicando el paisaje, como haré abajo, en relación con la textualidad teatral. Hans-Thiess Lehmann, “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, *Performance Research* 2 (1), 1997a, pp. 55-60. En otro artículo del mismo año, este autor ofrece elementos para la transición de la narrativa al cuerpo, que concierne a la metáfora del teatro y a las de la narrativa y el cuerpo. Hans-Thiess Lehmann (1997b).

tante como en el teatro. Y, al igual que en el teatro pero de modo menos estático, los visitantes reaccionan emocional e intelectualmente ante lo que ven. Así pues, si el comisario explota los tres elementos clave del teatro que motivan la metáfora —es decir, los actores, la artificialidad de la ficción y la atracción de la audiencia—, se obtienen exposiciones más experimentales y atrevidas, menos tradicionales.⁶⁴

La teatralidad, si se despliega de forma creativa, puede servir para activar, sorprender y acaso preocupar a un público que nunca pierde la intriga y la risa. Esta idea me lleva al segundo modelo derivado de la imagen en movimiento: el cine.

4) El cine, en sus facetas compatibles con la narrativa, es una metáfora muy productiva y sutil

El cine es un medio que presenta varios rasgos en común con la narrativa y el teatro, si bien posee también sus propias particularidades. De forma menos evidente, pero más sutil, sostengo que las exposiciones pueden operar con sistemas tan cinematográficos como el primer plano, la aceleración y la cámara lenta, el enfoque y el desenfoque, por mencionar sólo algunos, y suscitar fenómenos socioculturales que son frecuentes en el cine, como la memoria, el afecto y el suspense.

El arte atañe sobre todo a “la superficie”, a la textura más que a la estructura. Lo mismo ocurre con el cine y su compañera y predecesora, la fotografía. La superficie brillante que, en lugar de sugerir una profundidad subyacente, llama la atención del ojo, ha fascinado a muchos, incluido Roland Barthes, que en *La cámara lúcida* opone término a término la cámara oscura de perspectiva lineal, panorama general y profundidad ilusoria (1981). El cine, por ser el arte más popular, puede ocultar con gran eficacia su artificialidad y superficialidad, gracias a los mecanismos particularmente atractivos de identificación que entraña la experiencia del visionado. Pero si se descompone en sus elementos menores, se descubre que la película está formada por una serie de fotografías que oscilan entre los primeros planos y las tomas largas o medias, con fundidos y encadenados y cambios de enfoque.

Movimiento en la visión: he aquí la principal aportación del cine a la cultura visual. La instalación plantea la pregunta de qué es lo que se mueve: la imagen en sí, las figuras que contiene, o el espectador que aporta la mirada activa esencial. La metáfora del cine nos ayuda a comprender este aspecto. Cuando la instalación se ilumina con luz natural, ésta actúa como el cine: la dictadura temporal de la película que somete a los espectadores a un ritmo predeterminado se convierte en una fuente de ficcionalidad que podría denominarse “suspensión deliberada de la *impaciencia*”.

Complicaré a continuación el uso de las metáforas derivadas de las diversas artes, analizando más en detalle la metáfora de la “exposición como película”, a través de una muestra que muchos de ustedes habrán visto o de la que habrán oído hablar: *Partners in the Haus der Kunst*, de Ydessa Hendeles, expuesta en Múnich en 2002. Como se observa en el plano, no hay un itinerario único; cualquier experiencia narrativa comprende al menos dos momentos de lo que Jorge Luis Borges denominaría “senderos que se bifurcan”. “¿Cómo narramos?” La respuesta ahora está clara: la narrativa es “posmoderna”, experimental. “¿Cómo se construyen las narraciones?”: el narrador es el espectador, de manera que las narraciones son por definición plurales e imprede-

64 Para una concisa y clara revisión de los conceptos en el análisis teatral véase Patrice Pavis (1998). Sobre el arte de la *performance* véase Rebecca Schneider (1997).

cibles. Para explicar cómo se puede enriquecer la metáfora del narrador con nuevas posibilidades, la describiré desde la perspectiva de un género narrativo concreto, el del cine. Específicamente, dado que muchas de las obras expuestas en aquella muestra son fotografías, o derivados de este arte, sugiero que se interprete *Partners* como una propuesta para considerar la fotografía –el medio, el arte– a modo de *storyboard* o guión visual de una visión cinematográfica de la presentación artística. El narrador, así concebido, se erige en director de cine. Me interesa particularmente este ejemplo porque, al postular una “asociación” entre alemanes y norteamericanos, y entre alemanes y judíos, lograba socavar de modo asombroso el nacionalismo. Se relaciona el arte con la política de la nación, según una visión estética particular que enlaza la contemplación del arte con un replanteamiento del tema en relación con el mundo. Para ello, la *autoridad* narrativa debe ceder paso a un llamamiento al *afecto*.

5) *La apertura de la narrativa al cine es también un modo de destacar el afecto sobre la autoridad*

El ímpetu que subyace a la visión cinematográfica de esta exposición consiste en establecer, o cuando menos alentar, una relación *afectiva*, no sólo entre el arte y el espectador, sino entre las propias obras de arte. Según Deleuze, el *afecto* –concebido como una intensidad que puede ser transmitida– surge entre una *percepción* que nos perturba y una *acción* sobre la que dudamos. La fotografía, elemento clave en *Partners*, proyecta esta relación de afecto como la posibilidad de traducir entre sí emociones heterogéneas. El fundamento común en que se basa tal traducción es la idea de que a través del arte es posible identificarse con el pasado de otras personas tal como lo vivieron; en otras palabras, “tener” los recuerdos de otras personas.⁶⁵

Pero antes conviene establecer otra distinción. De las metáforas mencionadas hasta ahora, la narrativa, el cine y el teatro comparten el elemento de la trama –contenido narrativo–, pero existe también entre ellos una diferencia fundamental. El espectador, en lugar de permanecer inmóvil frente a un escenario imaginario, como en el teatro, ahora recorre un bosque de objetos. Y por tanto, en lugar de ser un espectador de la obra, ahora es un co-narrador que representa a su modo el guión que predetermina los parámetros en que se puede relatar la historia. Esta dimensión temporal de las exposiciones es el principio rector del análisis narratológico. Como en la lectura de una novela, en la que el lector acumula una comprensión y una relación afectiva con los acontecimientos y personajes, el recorrido por una exposición crea, en la experiencia del visitante, una relación acumulativa con el arte que se exhibe.

Desde esta perspectiva, una exposición narrativa pide al espectador que establezca conexiones mientras avanza por la misma, construyendo un “relato” que tiene, en su desarrollo o desenlace, un efecto. Este efecto es una impresión que enlaza las diversas experiencias que se desarrollan a partir de la confrontación con las obras de arte. Tales muestras no requieren la coherencia típica de las exposiciones tradicionales. Por el contrario, dado que activan al espectador, obligándolo a crear más que a consumir la exposición como relato, tales muestras pueden albergar objetos heterogéneos que sólo cobran coherencia gracias a la narrativa, que está constantemente “en construcción”.

65 Sobre el concepto de Deleuze del afecto y la posibilidad de que dicho afecto sea transmitido desde los objetos a las personas, véase Ernst van Alphen (2008). La idea de “tener los recuerdos de otras personas” es teorizada por Kaja Silverman (1996).



fig. 18 Marthe Wéry, *Tournai 2004*, cortesía de Micheline Szwajcer Gallery, exposición *Les Couleurs du Monochrome*, Tournai, 2004.

Por medio de una disposición particular de los objetos, *Partners* eleva este arte de relatar historias hasta un nivel de intensidad sin parangón hasta el momento.

Al igual que las novelas, la narrativa de las exposiciones también logra este efecto por medio de una retórica específicamente narrativa. El cine, como nuevo arte del siglo XX –el siglo de esta exposición–, es específicamente relevante aquí por dos motivos. En primer lugar, engloba los tres modelos que acabo de mencionar, enlazándolos entre sí: el cine requiere puesta en escena, desarrolla narrativas y despliega estrategias poéticas para causar impacto afectivo, ralentizando el avance de la trama, la construcción de la coherencia (narrativa). En segundo lugar, y este aspecto es el más importante para mi análisis, el cine no es una mera continuación de la fotografía. El cine responde a la fotografía de forma crítica y ambivalente. Esta respuesta atañe no sólo al movimiento y al tiempo, sino también, y de forma más sutil, a la insistencia en los límites de la visibilidad *inherente* al tiempo, que el cine inscribe en los intervalos vacíos entre los fotogramas y dentro de éstos. Esto tiene consecuencias para las exposiciones “cinematográficas”.⁶⁶

6) *A través del marco, la fotografía sirve como storyboard de la exposición cinematográfica*

El cine empieza donde la fotografía alcanza sus límites literales: en el marco. Así pues, la fotografía sirve como guión de cine o *storyboard*, y el cine como comentario de la fotografía: una metafotografía. Es lo que sucede en *Partners*. Con la fotografía como *storyboard*, esta exposición anima ese guión visual por medio de estrategias cinematográficas. Entre estas estrategias se incluyen las más comunes, como por ejemplo:

- la construcción de un espacio adecuado para la exposición, que ofrece conexiones con el mundo exterior sin coincidir con él;
- la tensión entre el movimiento y el tiempo, cada uno de ellos regido por su propio ritmo;
- y el desarrollo de figuras estilísticas que engrosan la narrativa y alteran su ritmo, como es el caso del montaje (por ejemplo los fundidos encadenados) y el encuadre (por ejemplo los primeros planos).

El componente cinematográfico que, según sostengo aquí, es el alma de esta exposición, opera con mayor intensidad en determinadas coyunturas clave, de las cuales comentaré sólo una, que en mi opinión responde a la pregunta de qué papel desempeñan el comisario y su relación con el hecho artístico.

Ésta es la transición entre la galería de entrada y una obra de arte que ha aportado el comisario-coleccionista como artista; se titula *Partners (The Teddy Bear Project)*. Este inmenso archivo fotográfico de miles de instantáneas, fotografías de estudio y otras formas de fotografía poco llamativas, todas con marcos y paspartús uniformes, es el núcleo de la exposición, que se sitúa inmediatamente después de la galería de la entrada, si uno decide avanzar en lugar de girar a la izquierda. Aquí la coleccionista ha ordenado las fotografías que cubren la pared según taxonomías que repiten, y por ende parodian, los modelos decimonónicos de exposición, ralentizando al máximo la narrativa en ese proceso. Todas las fotografías tienen un elemento en común, cuya importancia no es fruto de un hallazgo de la artista –ahora debo referirme a ella en femenino–, sino de un acto de creación a través de sus actos de coleccionismo: en todas ellas se puede ver un osito de peluche.

⁶⁶ La heterogeneidad fundamental entre marcos, debida a los intervalos en blanco que separan cada imagen de la siguiente, convierte la fotografía seriada en imágenes legibles, no visibles. Véase Doane (2002).

Las categorías establecidas aquí se centran en estos juguetes. Un niño, dos niños, gemelos con ositos de peluche; soldados, marineros, cazadores con ositos de peluche; mujeres, vestidas o desnudas, con ositos de peluche; niños que apuntan a ositos de peluche con rifles de adulto. Osos en cochecitos de bebé, retratos de grupo con un oso de peluche o niños que compiten con sus osos de peluche en tamaño y belleza. Dos galerías provistas de escaleras de caracol y distribuidas en dos pisos, con las paredes cubiertas de fotografías desde el suelo hasta el techo, confinan y retienen al visitante en un acto de voyeurismo que necesariamente consume tiempo, una intimidad con personas desconocidas que en su mayoría ya habrán muerto. Después de estas dos galerías abarrotadas, una cuarta sala casi vacía invita a entrar.

En esta otra galería sólo hay una escultura de un adolescente arrodillado en posición orante. Da la espalda a los espectadores que salen de las galerías fotográficas. Después de las galerías que consumen y detienen el tiempo, el visitante ralentiza el avance y no tiene prisa por ver la cara del muchacho. Sin embargo, al final ese momento se vuelve inevitable. El instante de estupefacción total sobreviene cuando se recorre esa tercera galería para ver la cara del chico.

En realidad, cuando entra en escena esta escultura, a mi modo de ver el modelo narrativo da paso de pronto al cinematográfico. Nos topamos con esta escultura al salir de las dos salas abarrotadas de *Partners (The Teddy Bear Project)*. El contraste entre la instalación íntima del archivo fotográfico, que nos invita a detenernos, explorar y permanecer en esta instalación-dentro-de-la-instalación, y la figura solitaria vista de espaldas en una galería por lo demás vacía, produce la desconcertante sensación de un corte profundo entre un episodio y el siguiente, ambientado en un espacio completamente diferente.

Este contraste establece también una expectativa de contraste en el nivel del contenido. De hecho, se crea una sensación convincente, a veces ilusoria, de confort y seguridad en el salón hogareño, anticuado, iluminado por lámparas domésticas, al que se superpone un museo decimonónico aún más anticuado de historia natural, con su extraño afán clasificatorio y las vitrinas atestadas. Este ambiente acogedor contrasta con el peligro al que parece expuesta esta muñeca arrodillada, del tamaño de un niño. Pero la muñeca nos da la espalda. En consecuencia nos atrae, nos obliga a aproximarnos, a caminar hacia el otro lado de la sala para verle la cara e inclinarnos con la misma condescendencia física con que nos acercamos a los niños, a los minusválidos en silla de ruedas o a las personas de baja estatura. Tal vez queremos hacerle compañía. Tiene la cara de Hitler. La escultura, obra de Maurizio Cattelan, se titula *Him* (2001).

7) *Un zoom del plano general al primer plano tiene un efecto afectivo*

El movimiento ejecutado por el *espectador* es el equivalente cinético de un *zoom*, desde el plano general al primer plano. Y después de girar alrededor de la escultura para verla más de cerca, la cara que al fin nos encontramos –ante el telón de fondo de las galerías de los osos de peluche que continúan cautivando nuestra atención– destruye toda sensación de seguridad, calor o confort que perdurase hasta entonces.

Un comisario judío canadiense nos muestra a Hitler en uno de los edificios alemanes más cargados de historia. ¿Cómo aborda este gesto los peligros del nacionalismo, por medio de una estética narrativa específicamente cinematográfica, en lugar de una declaración didáctica? La tensión entre la expectativa de una cara que no conocemos

y la visión de una conocida –la que hemos aprendido a no mirar de frente tras medio siglo de tabú– produce una apasionante sensación de miedo, aunque sólo por una fracción de segundo. La cara es cinematográfica, tanto desde el punto de vista físico como simbólico, en el sentido de que es un primer plano aislado. A mi modo de ver, es un primer plano, abstraído de la instalación fotográfica de Hendeles, *Partners (The Teddy Bear Project)*, donde estaba visualmente ausente, pero constantemente evocado, aunque de forma implícita. Los primeros planos exageran la fotografía, llevando el realismo hasta sus límites, y a veces más allá de éstos cuando la visión se acerca tanto que la imagen deja de ser legible, el grano de la fotografía se equipara al grano de la piel y el objeto se desvanece tras su representación. El primer plano en el cine se convierte de nuevo en fotografía, pero “más allá” del cine: detiene el tiempo, socavando la linealidad de la temporalidad que había impuesto lo cinematográfico. Ésta es la función fundamental del primer plano en el cine. Impone un salto cualitativo indiferente al tiempo lineal. Y, dado que el tiempo y el espacio están imbricados en el mismo movimiento, los primeros planos minan también la continuidad espacial. No son ampliaciones de un segmento de la imagen, sino abstracciones que aíslan el objeto desde las coordenadas espacio-temporales en las que nos movemos como si fuera algo “natural”. Un primer plano cancela de inmediato todo lo que precede y nos expulsa del tiempo lineal, dejándonos solos ante una relación con la imagen que es puro *afecto*.⁶⁷

En su función de primer plano cinematográfico, la escultura de Cattelan *Him*, que técnicamente no es una fotografía, influye de tres maneras en la relación entre fotografía y cine, así como en la relación complementaria entre el espacio de la exposición y el mundo exterior. En primer lugar, por increíble que parezca, esta escultura excesivamente realista es más fotográfica que el millar de fotografías de la galería que acabamos de dejar atrás: es más precisa, más legible, porque su escala es mayor. En segundo lugar, el objeto de la representación fotorrealista es, al mismo tiempo, suficientemente asombroso como para interrumpir nuestro recorrido. Aquí las paradas física y psíquica coinciden, amplificando sus respectivos efectos. Por último, es posible mirarle a los ojos, pero éstos no devuelven la mirada. Los ojos vidriosos de Hitler están, por suerte, fuera del alcance del espectador. Esos ojos grandes –que miran, pero no a nosotros– deben de fijar la vista en un espejo; el espejo de la historia que acabamos de dejar. En los términos de otra muestra sobre un tema afín, se puede decir que esta escultura es un *mirroring evil*, un “mal reflectante”.⁶⁸

Dado que los primeros planos son imágenes cinematográficas que contrarrestan la linealidad del tiempo, el despliegue de esta forma para (¿re?)presentar, en esta muestra, una figura histórica que orquestó la mayor catástrofe conocida, es un modo de protestar contra determinado concepto de la nación, la historia, la causalidad y el tiempo que se podría fomentar, inconscientemente, con un uso descuidado de la metáfora narrativa. Esta escultura, tal como se expone en *Partners (The Teddy Bear Project)*, milita contra la concepción histórica que interpreta el tiempo como inevitablemente

67 Susan Buck-Morss (1994) señala el miedo de los primeros espectadores del cine cuando se enfrentaban a los primeros planos. A veces decían ver signos de que la figura cuya única parte visible era la cabeza no había sido decapitada.

68 Me refero a la exposición *Mirroring Evil* [Mal reflectante] del Museo Judío de Nueva York, comisariada por Norman Kleeblatt. No es casual que la escultura de Cattelan disminuya la figura de Hitler al tamaño de un muchacho preadolescente, aproximándolo así a los juguetes tan destacados en la exposición de Kleeblatt. Véase Van Alphen (2001) para un estudio crítico del uso de los juguetes en relación con el trauma histórico.

lineal, imparable, y que simultáneamente relega el pasado a la distancia. Producir un primer plano de Hitler es un modo de traer su figura y todo lo que representa *al tiempo presente*. No es difícil pasar por alto este aspecto.

Desde la ventajosa visión retrospectiva que nos brinda el tiempo presente, la temporalidad de miles de fotografías en *Partners (The Teddy Bear Project)* adquiere varias capas de densidad, una densidad que, en mi opinión, es la propuesta estética de esta “sintaxis afectiva”. Al volver la vista atrás lo acogedor se vuelve impenetrable. Yo me sentí obligada a retroceder, físicamente, tomando así conciencia del modo en que se *contrarresta* la linealidad narrativa en esta exposición, al tiempo que perdura como narrativa en múltiples niveles.

Ya en un momento anterior, el elevado número de fotografías producía el mismo efecto increíble de las fosas comunes. Su tiempo verbal es rigurosamente pasado, de modo que no sabemos si siguen vivas las personas que aparecen representadas. Pero ahora, “después” de Hitler, quiero saber si están muertas y cuándo murieron, cuántas sobrevivieron al hombre muerto de la sala contigua. Ahora las veo a través de la cara que se les superpone. El cine tiene una técnica para conseguir ese efecto. La cara de Hitler se monta como en un *fundido encadenado*. La superposición de las dos imágenes, una singular, otra masivamente múltiple, es un encadenado que crea un espacio de la memoria.

8) Las exposiciones pueden beneficiarse de movimientos que obligan a retroceder

Tiendo a ver en este movimiento hacia atrás –en el *flashback* construido por el contraste entre *Him* y *The Teddy Bear Project*, que casi impone un retorno a lo anterior a través de Él– una cita como comentario crítico acerca de las visiones políticas de lo narrativo como lineal. Esta cita nos obliga a hacer dos cosas que, según nos ha enseñado el cine, son posibles, aunque difíciles. En primer lugar, nos hace reflexionar *desde dentro* –desde el interior de las galerías antes acogedoras y desde el interior de la compleja imagen producida por el encadenado, que ahora ineludiblemente nos rodea– sobre una tensión inherente a *The Teddy Bear Project*: la tensión entre seguridad, confort e inocencia infantil, por una parte, y los peligros del conformismo y su relación con el comercio, por otra, así como el gran potencial formativo de la representación, la fantasía y la ficción. El fantasma de “la nación” es inherente a esos peligros.

En segundo lugar, esta tensión se exagera con la tensión de que se nutre esta obra, la que se da entre el valor de cada persona individual, valor encarnado en las historias a veces complejas que acompañan las imágenes de las vitrinas, y la absorción de cada persona en las multitudes, la multitud de soldados de Hitler, de aquellos que secundaron su discurso durante tanto tiempo, durante demasiado tiempo, hasta que fue tarde y el cuerpo social hobbesiano ya estaba formado, lo que permitió la multitud de víctimas. Y a través del objeto de transición del oso de peluche, a la vuelta de la esquina acecha la cuestión de la complicidad emocional.

Ahora bien, como este fundido encadenado se da entre un primer plano y un plano general, genera un espacio de la memoria que se vincula tanto al pasado como al presente, y enlaza el recorrido por la exposición con la tragedia. Para cada uno de nosotros, en tanto que espectadores, ese tiempo pasado tiene connotaciones e inflexiones diferentes, pero el afecto que todo ello suscita no se puede reprimir. Y para cada uno de nosotros, los recuerdos que tal afecto acarrea son complejos; no son los nuestros, sino que nos llegan traducidos a través de innumerables historias e imágenes. Son, como



fig. 19, 20 Ydessa Hendeles, *The Teddy Bear Project*, en la exposición *Partners*, Haus der Kunst, Munich, 2002.

sostiene la teórica del cine Kaja Silverman, recuerdos *heteropáticos*, es decir, recuerdos ajenos, sentidos en una fuerte imagen-afecto.⁶⁹

9) *Las imágenes-afecto pueden reponer los objetos en el tiempo presente*

Ha llegado el momento de explicar en detalle la importancia del concepto de *afecto*; por qué es tan esencial no sólo para la posibilidad de la memoria universal, sino para el despliegue de lo cinematográfico en las prácticas expositivas. A través del sentido etimológico de la estética como enlace a través de los sentidos, el *afecto* conecta la cualidad estética de esta exposición y el arte que incluye con lo que interpreto como una nueva política del mirar totalmente contemporánea. Para comprender el afecto sin recurrir a la psicología, nuestro mejor recurso es el primer libro de Deleuze sobre el cine. Allí expone el concepto de Bergson de la percepción, concepto que Deleuze aplica a su teoría del cine. La percepción, en el sentido bergsoniano/deleuzeano, es una selección de aquello que, desde el universo de la visualidad, es “utilizable” en nuestra vida. Este planteamiento coincide, casualmente, con la idea de un itinerario no prescriptivo.⁷⁰ La percepción hace visible la “cara” utilizable de las cosas y por ello guarda relación con el encuadre: el cine, al igual que las exposiciones, hacen por nosotros esa selección, proponiendo una determinada percepción. Tal percepción selectiva prepara la posibilidad de acción. Las “imágenes-acción”, como las denomina Deleuze, nos indican cómo actuar ante lo que percibimos. Deleuze emplea el verbo *incurver* (curvar, combar): “curvar” el universo visible es medir una relación virtual de acción entre nosotros y las cosas que vemos. Mutualidad es aquí la palabra clave: las imágenes pueden incidir sobre nosotros tanto como nosotros sobre ellas. Como he señalado anteriormente, entre una percepción que nos perturba y una acción sobre la que dudamos, emerge el *afecto*. Las imágenes-afecto presentan una relación temporalmente congelada, intensificada entre la percepción y la entidad preparada para la acción que coincide con la subjetividad. En otras palabras, el espectador ve (lo que está en el fotograma) y duda sobre cómo reaccionar; así se ve atrapado en el afecto.

“El arte preserva”, dicen Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* La exposición de Hendeles demuestra qué es lo que preserva el arte y cómo lo logra. Deleuze y Guattari describen los objetos de la conservación como *bloque[s] de sensaciones*, es decir, un compuesto de perceptos y afectos. Estos bloques existen independientemente de los sujetos que los experimentan. Existen como bloques de sensaciones, perceptos y afectos, y también como sintaxis, una sintaxis que “asciende irresistiblemente hacia su obra [la obra del escritor] y se transfiere a la sensación”. Pero, aun en el supuesto de que perduren, en sí no tienen memoria.⁷¹

Para entender la aportación de esta exposición cinematográfica de fotografías como obras artísticas y de objetos que, después de la fotografía, asumen sus principales características, la clave radica en la relación de contraste complementario entre fotografía y memoria. Kaja Silverman formuló esta relación con las siguientes palabras: “Mientras la fotografía ejerce su función memorística elevando un objeto fuera del

⁶⁹ El documental de Agnès Varda sobre el *Teddy Bear Project* muestra algunas reacciones de los visitantes que, en toda su variedad, confirman la inversión afectiva en el pasado (de otras personas) que impele la exposición fotográfica.

⁷⁰ Bergson (1896). Véase también Bergson (1907).

⁷¹ Silverman (1996: 163, 164 [el entrecomillado es del texto original], 167).



fig. 21 Maurizio Cattelan, *Him* (2001), vista trasera, en la exposición *Partners*, Haus der Kunst, Munich, 2002.

tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, la memoria versa sobre temporalidad y cambio” (p. 157).

Quisiera concluir con una breve mención a un proyecto de exposición que emplea la narrativa en la selección de las obras y, al mismo tiempo, intenta librarse de él en el concepto expositivo. Me refiero a *Doble Movimiento: Estéticas Migratorias*, que comisariamos Miguel Ángel Hernández Navarro (en Murcia) y yo misma. Esta exposición viaja internacionalmente bajo el título *2MOVE*. A semejanza del corte cinematográfico que va de *The Teddy Bear Project* a *Him*, instalamos veintiocho obras de vídeo como vitrinas que pasan del *zoom* al primer plano, pues el *flashback* que sigue a la interrupción del tiempo lineal en un primer plano y el encadenado resultante constituyen un ejemplo particular de montaje que enlaza la fotografía y la memoria. En consecuencia –y esto es lo que “el arte preserva” aquí– el visitante puede dejar que la instalación “introduzca el ‘no yo’ en [su] reserva de recuerdos” (Silverman, p. 185). Este proceso tiene especial relevancia para el tema de esta exposición, que *no es* una experiencia migratoria como tal, sino los rastros o fantasmas de esa experiencia dentro de las culturas de llegada.⁷²

Así pues, los recuerdos que pretende suscitar esta exposición a través de sus muchos dispositivos cinematográficos no son inherentes a los objetos artísticos en sí, aunque, como obras de vídeo, puedan dar esa impresión aparente. La sintaxis que los produce existe gracias a la instalación, que yuxtapone obras para formar una secuencia legible a través de sus figuras retóricas antes mencionadas, de manera que se crean narrativas. Por ejemplo, *8till8* de Gary Ward, pieza autorreflexiva, está instalada con *Kofi Cleaving* del mismo autor, una obra descriptiva pero también reflexiva.

En conjunto, esta combinación opera como un fundido encadenado del yo y el otro, lo que complica esa distinción. Es la instalación del artista, o el montaje, ahora titulado *Inflection*. Pero al salir del espacio parcialmente separado donde se hallan instaladas esas dos piezas, uno se topa con *Entrevistándome con Emigrantes* de Daniel Lupión, un tipo de reflexión diferente y el desbaratamiento de la distinción entre el yo y el otro. Aquí, el artista simplemente ha invertido los papeles, de manera que es entrevistado por los emigrantes en lugar de entrevistarlos él. La yuxtaposición con las obras de Ward produce un doble fundido encadenado, y la clave de la exposición es el recuerdo de esa experiencia.

Pero los recuerdos heteropáticos que contribuyen a crear un discurso afectivo en la temporalidad presente son virtuales, no reales, en tanto en cuanto los visitantes no “representan” la “película”. Una vez que lo hacen, sin embargo, inducidos por este montaje, la memoria universal se activa y puede llegar a ser real, en temporalidad presente, lo cual no es inherente a la imagen, pero es uno de sus modos potenciales. Este proceso es lo que confiere a esta exposición, al igual que a *Partners*, un carácter plenamente contemporáneo.

72 Nota de 2008: *2MOVE: Migratory Aesthetics* se celebró por primera vez en Murcia (España), en la Sala Verónicas y el Centro Párraga, del 4 de febrero al 11 de mayo de 2007; después en Enkhuizen (Holanda), Zuiderzeemuseum, del 19 de septiembre de 2007 al 3 de febrero de 2008; en el Stenersen Museet de Oslo, del 27 de marzo al 10 de mayo de 2008 y, posteriormente, en Irlanda.



fig. 22, 23 Maurizio Cattelan, *Him* (2001),
vista frontal, en la exposición *Partners*,
Haus der Kunst, Munich, 2002.



fig. 24 Gary Ward, *Inflection*
(*Stills*).
fig. 25 Gary Ward, *Inflection*
(*Kofi Cleaning*).
fig. 26 Daniel Lupión, *Entrevis-
tándome con inmigrantes*, 2002.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alphen, Ernst van
2001 "Playing the Holocaust", en *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, editado por N. L. Kleeblatt, New York, Jewish Museum and Rutgers University Press, pp. 65-83.
- 2003 "Die Ausstellung als narratives Kunstwerk" – "Exhibition as a Narrative Work of Art", en Ydessa Hendeles, *Partners*, ed. Chris Dercon y Thomas Weski. München: Haus der Kunst, pp. 143-185.
- 2008 "Affective Operations of Art and Literature", en *Res* (en prensa).
- Bal, Mieke
1996 *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge.
- 2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- Barthes, Roland
1981 *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, New York, Hill and Wang.
- Bergson, Henri
1896 *Matter and Memory*, trad. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, basado en el original francés de 1908, New York, Zone Books, 1994.
- 1907 *Creative Evolution*, trad. A. Mitchell, New York, Henry Holt and Company.
- Buck-Morss, Susan
1994 "The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account", en *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis, Chicago, University of Chicago Press, pp. 45-62.
- Denaci, Mark
2001 "Bloodletting", en *The Thick of Things: Framing, Fetishism, and the Work of Art History*, Rochester, NY, University of Rochester, pp. 77-101.
- Derrida, Jacques
1990 *Mémoires d'aveugle*, Parti Pris, Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux.
- Doane, Mary-Ann
2002 *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Kristeva, Julia
1998 *Visions capitales*, Parti Pris, Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux.
- Lehmann, Hans-Thiess
1997b "Time Structures/Time Sculpture: On Some Theatrical Forms at the End of the Twentieth Century", en *Theaterschrift* 12, 1997b, pp. 29-47.
- Maleuvre, Didier
1999 *Memories: History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Pavis, Patrice
1998 *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- Porter, Gaby
1991 "Partial Truths", en *Museum Languages: Objects and Texts*, ed. Gaynor Kavanagh, Leicester, Leicester University Press, pp. 103-107.
- Schneider, Rebecca
1997 *The Explicit Body in Performance*, New York, Routledge.
- Silverman, Kaja
1996 *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge.
- Tinterow, Gary
1993 *Nineteenth-Century European Paintings and Sculpture*, New York, Metropolitan Museum of Art.