



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Tiempos Instalados. Análisis de los Comportamientos
Heterocrónicos y Anacrónicos en Instalaciones de Arte
Sociopolíticas Contemporáneas
(1989-2019)

D^a M^a Luz Ruiz Bañón

2021

TIEMPOS INSTALADOS

ANÁLISIS DE LOS COMPORTAMIENTOS
HETEROCRÓNICOS Y ANACRÓNICOS
EN INSTALACIONES DE ARTE
SOCIOPOLÍTICAS CONTEMPORÁNEAS
(1989-2019)

INSTALLED TIMES

ANALYSIS OF HETEROCHRONIC AND
ANACHRONIC BEHAVIOUR IN CONTEMPORARY
SOCIO-POLITICAL ART INSTALLATIONS
(1989-2019)

UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades:
Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e
Interpretación y Lingüística General e Inglesa
Mención Doctorado Internacional

Tesis Doctoral. Presentada por

D.^a M.^a Luz Ruiz Bañón

Dirigida Por

Dr. D. Jesús Segura Cabañero

Dra. D.^a Mieke Bal

2021

Trabajo realizado con una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU17/02446) con cargo a los Subprogramas de Formación y Movilidad dentro del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en el Marco Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013/2016, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

A mi familia, porque sin ellos
nada de esto habría sido posible.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor y codirector de tesis Jesús Segura Cabañero, que me ha guiado desde los primeros pasos de esta investigación. A mi codirectora Mieke Bal, cuyos conocimientos, apreciaciones y energía han sido un estímulo constante e imprescindible para que este trabajo viera la luz. Ha sido un autentico honor y privilegio compartir con vosotros estos años de intenso trabajo.

Asimismo, quiero dar las gracias a la Universidad de Murcia, a la Fundación Séneca y al Ministerio de Ciencias, Innovación y Universidades por confiar en mi proyecto y financiar mis estudios de doctorado, así como mis diferentes estancias de investigación en el extranjero. Especialmente a Viviane Barelli de Fundación Séneca y Rosa Fernández Cabada de Gestión de Recursos Humanos de la UGI de la Universidad de Murcia por su paciencia, consejos y buen hacer.

A todos los miembros del grupo de investigación de excelencia de la Universidad de Murcia Estudios Visuales: Imágenes, Textos, Contextos, por su soporte y consejos, en especial a su investigador principal Alejandro García Avilés.

Al grupo de investigación Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) de la Faculdade De Belas Artes de la Universidade do Porto por acogerme durante cuatro meses y hacerme sentir como en casa.

A la Amsterdam School for Cultural Analysis de la University of Amsterdam (ASCA) por su cálida hospitalidad y desvelos, especialmente a la Prof. Dr. Esther Peeren y a Dr. Eloë Kingma.

A Victoria Chezner por su constante apoyo, disponibilidad y generosidad.

A Juan Antonio Lorca por haberme puesto en el camino de esta tesis.

A Maxi Gómez Rodríguez y Manu Fernández Díaz por estar siempre dispuestos a ayudar y a compartir sus conocimientos.

A Miguel Ángel Lozano por ser mi familia en Oporto.

A mi familia por su apoyo infinito y su paciencia, renunciando a nuestro tiempo para ayudarme en mis proyectos. Gracias por estar siempre ahí.

A mis amigos por respaldarme en todo momento y confiar en mi trabajo.

Y, por último, a todos los profesores y compañeros de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia por compartir sus conocimientos y ser el primer germen de esta tesis.

Índice

RESUMEN / ABSTRACT	15
PARTE I.	
MARCO DE INVESTIGACIÓN	21
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	23
Del porqué de la investigación	23
Objetivos de desarrollo generales y específicos	27
Procedimiento metodológico de actuación	32
CAPÍTULO 2. MODOS DE EXPLORACIÓN	35
Estudio histórico-analítico de pensamiento y producción artística referido a las <i>temporalidades instaladas</i>	35
Análisis y experimentación mediante la producción artística propia del proyecto expositivo <i>Tiempos Instalados, Identidades Líquidas y Espacios Liminales</i>	43
Índice de figuras	50
PARTE II.	
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS REFERIDAS A LAS TEMPORALIDADES Y ESPACIALIDADES INSTALADAS. OBJETOS DE ESTUDIO	51
CAPÍTULO 3. THE CLOCK. CHRISTIAN MARCLAY	53
Introducción	53
La instalación y el espectador activado	56
Desvelando la trampa del tiempo del reloj	61
Ritmo del reloj <i>versus</i> ritmo biológico	65
Señuelos filmicos y bisagras sonoras	67
Dislocación visual y narrativa en el espacio-tiempo alternativo	73
Anacronismos rápidos, lentos, retardos y bucles temporales	76
Gestos liberadores y ruptura frente a las ideologías del tiempo	80
Conclusión: La ineludibilidad del tiempo reloj	83
Índice de figuras	88

CAPÍTULO 4. THE REFUSAL OF TIME. WILLIAM KENTRIDGE	91
Introducción	91
Cuestionando el tejido de la red de tiempo absoluto	94
Desmontando el tiempo hegemónico y sus paradojas temporales	101
Rechazo al tiempo absoluto a través del melodrama metafísico	105
Un reloj humanizado y sonoro como mecanismo de resistencia al poder hegemónico	112
La videoinstalación como máquina del tiempo	114
Tiempo y control colonial	124
Conclusión: La instalación artística como mecanismo de ruptura de la dictadura espacio-temporal hegemónica	127
Índice de figuras	132
CAPÍTULO 5. PERFORMING THE BORDER. URSULA BIEMANN	133
Introducción	133
El videoensayo como crítica institucional	141
Dislocación como espacio alternativo	147
La frontera performativa. Espacios de deslizamiento y negociación	152
La frontera como palimpsesto espacio-temporal	156
Paradojas del libre comercio	159
Crisis funcional del Estado y acuerdos blandos de colonización	163
Sexualización, pérdida de identidad e intercambiabilidad fronteriza	167
Conclusión: La importancia de la frontera como mecanismo configurador de identidades y receptor de nuestras acciones	170
Índice de figuras	176
CAPÍTULO 6. PRESENT TENSE Y HOT SPOT III. MONA HATOUM	177
Introducción	177
La instalación como espacio de resistencia a las cartografías del poder	182
El mapa y las cartografías artísticas. Espacios de compromiso y manifestación	189
Postmemoria y afecto en el “tiempo presente”	195
Dislocación del hogar y entrelazamientos espacio-temporales	201
<i>Hot Spot III</i> y el conflicto global. De lo específico a lo general	205

Conclusión: La cartografía artística: espacio de resistencia, libertad, pensamiento y creación	210
Índice de figuras	214
CAPÍTULO 7. COMMUNITAS. AERNOUT MIK	215
Introducción	215
La arquitectura y el desplazamiento como medio de interacción y disolución de marcadores espacio-temporales	221
El silencio como aglutinador de la acción visible y fragmentador de la experiencia espacio-temporal	227
La videoinstalación como mecanismo de inversión social y resistencia liminar a través de la dinámica de grupo: <i>Communitas</i>	231
Gesto dislocado y realidad escenificada en <i>Training Ground</i>	239
<i>Raw Footage</i> y el extrañamiento de la imagen en bruto: dislocación espacio-temporal de la realidad	247
Biopolíticas de enfrentamiento: nosotros contra ellos	251
Conclusión: La posibilidad del contradiscurso espacio-temporal hegemónico de los medios de comunicación	255
Índice de figuras	259
PARTE III.	
EXPERIMENTACIÓN MEDIANTE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	261
CAPÍTULO 8. PROYECTO TIEMPOS INSTALADOS, IDENTIDADES LÍQUIDAS Y ESPACIOS LIMINARES	263
Introducción	263
<i>Time, Space and Mutable Identities</i>	267
<i>Stereoscopic Interventions</i>	273
<i>Discontinuous Echo</i>	279
<i>Time Zones Liminal</i>	283
Conclusión	301
Índice de figuras	304
PARTE IV. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS	307
PARTE V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	325

Resumen

En este estudio investigo sobre la historia de la imagen dentro de los Estudios Visuales, centrándome en el contexto cultural específico del arte sociopolítico contemporáneo desarrollado en las últimas tres décadas. Para ello he realizado un análisis de las diferentes relaciones espacio-temporales que se generan en la imagen dentro del campo de la producción artística actual, pero más concretamente, dentro del ámbito de la instalación artística. Este es un ambicioso campo de trabajo que considero aún está insuficientemente explorado y que, en mi opinión, por su relevancia merece un análisis más exhaustivo. Teniendo en cuenta esta carencia, el objetivo general de este estudio se centró en delimitar y analizar, desde una perspectiva temporal, los imaginarios contemporáneos en el contexto visual y cultural del arte de la instalación sociopolítica realizada entre los años 1989 y 2019. Esta tesis propone conectar los interrogantes surgidos frente a la nueva configuración espacio-temporal derivada de la globalización. De ahí que el punto de partida de esta investigación se establezca en 1989, año de la caída del muro de Berlín y punto de inflexión simbólico de lo que va a ser la sociedad global desde ese momento.

Este objetivo condujo al establecimiento de una serie de objetivos específicos de desarrollo, como fue analizar la interrelación del espacio y los tiempos desplegados en la imagen sociopolítica contemporánea. Para ello, llevé a cabo un análisis de su vida social, investigando sobre la influencia de la acción del hombre en la imagen de su entorno, cultura, contexto, temporalidad y en la modificación de los espacios. Con esta intención realicé una cartografía representativa de la imagen de lo que he denominado *tiempos instalados*, analizando la obra de determinados artistas que, según mi criterio, resultaban relevantes. Estos *tiempos instalados* imbrican en sí mismos la experimentación tanto del concepto de tiempo como el de espacio, haciendo referencia a través del término “instalado” a su carácter impositivo, articulado e intervenido por parte de los poderes hegemónicos. A su vez, las estrategias de reconstrucción espacio-temporal desarrolladas en estas obras, con el fin de poner en cuestión la noción lineal hegemónica del espacio-tiempo, fueron analizadas desde el punto de vista anacrónico y también heterocrónico. Por último, a través de la producción artística propia busqué visibilizar la relación indisoluble del espacio-tiempo-contexto presente en la imagen contemporánea mediante la articulación de una narrativa no lineal a través de la imagen que muestra el alcance de estos *tiempos instalados*.

Para el desarrollo de todos estos objetivos se estableció un procedimiento metodológico de actuación basado en el análisis cualitativo inductivo que ayuda a comprender e interpretar los distintos procesos para inducir las motivaciones, expectativas, intenciones y relaciones existentes en él. Este fue articulado mediante el establecimiento de dos líneas de trabajo desarrolladas por medio de metodologías interdisciplinares basadas en los Estudios Visuales. Estas fueron desplegadas de forma convergente y solapada para contrastar y conectar unas con otras durante su desarrollo. Por un lado, se realizó una investigación histórico-analítica y un análisis de diferentes objetos teóricos de estudio y, por otro, a través del desarrollo de mi propia práctica artística como parte experiencial desde dentro del campo de estudio. Dentro de la investigación histórico-analítica se realizó el análisis de una selección de producciones de cinco artistas contemporáneos que consideré objetos teóricos de estudio ineludibles. Esta selección se hizo teniendo en cuenta mis propios criterios de relevancia y representatividad basados en el cumplimiento de las características y aspectos establecidos dentro del marco de estudio de las temporalidades instaladas. Estas obras fueron: *The Clock* de Christian Marclay, *The Refusal of Time* de William Kentridge, *Performing the Border* de Ursula Biemann, *Present Tense* y *Hot Spot III* de Mona Hatoum, y *Communitas*, *Raw Footage* y *Training Ground* de Aernout Mik. En cuanto al desarrollo de la línea de trabajo basada en el análisis y experimentación mediante la producción artística propia, me centré en su ejecución a través de la intervención en el ámbito de la videoinstalación artística desarrollando imágenes que ponen en escena el concepto de *tiempos instalados*.

Todo ello llevó al desarrollo y la creación de un marco teórico epistemológico sobre dichos factores, y a la creación del proyecto artístico titulado *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*, compuesto por cuatro videoinstalaciones diferentes: *Time, Space and Mutable Identities*, *Stereoscopic Interventions*, *Discontinuous Echo* y *Time Zones Liminal*. Pero la relevancia de estos resultados no reside en el análisis o desarrollo realizado sobre de cada una de estas obras como si fueran casos de estudios individualmente representativos y ejemplarizantes, sino en su consideración como objeto teórico de estudio con el que razonar sobre estos conceptos teóricos espacio-temporales de forma rizomática, conjunta y polifónica. De este modo, hemos podido comprobar cómo a través de la instalación de arte se pueden articular narrativas multitemporales, que con sus gestos liberadores generan espectadores activados frente a las ideologías

de tiempo, convirtiéndose en un mecanismo de ruptura frente a la dictadura espacio-temporal hegemónica. Hemos puesto en valor la imagen de la frontera como un palimpsesto espacio-temporal que en su performatividad puede ser considerada un espacio de deslizamiento y negociación, abandonando la rigidez que le es impuesta de forma artificial. Hemos visto cómo las cartografías artísticas pueden utilizarse como un espacio de resistencia, libertad, pensamiento y creación frente a las cartografías del poder. Y, hemos evidenciado la posibilidad de establecer un contradiscurso frente al espacio-temporal hegemónico de los *mass media* y a las biopolíticas de enfrentamiento los grupos de poder. Todas estas obras desdoblan y multiplican la experimentación espacio-temporal de espectador, generando espacios paralelos o alternativos a la narrativa hegemónica lineal. Y, aunque cada una de ellas lo hace de una forma diferente, todas mantienen una narrativa o línea discursiva común, la relación entre lo contemporáneo, lo anacrónico y lo multitemporal.

Palabras clave: Tiempos instalados, instalación artística, anacronía, heterocronía, Estudios Visuales, temporalidad y espacialidad.

Abstract

In this study I investigate the history of the image within Visual Studies, focusing on the specific cultural context of contemporary socio-political art developed in the last three decades. In order to do so, I have carried out an analysis of the different spatio-temporal relations generated in the image within the field of current artistic production, but more specifically, within the field of installation art. This is an ambitious field of work that I believe is still insufficiently explored and which, in my opinion, due to its relevance, deserves a more exhaustive analysis. Taking into account this shortage, the general objective of this study focused on delimiting and analysing, from a temporal perspective, contemporary imaginaries in the visual and cultural context of socio-political installation art made between 1989 and 2019. This thesis proposes to connect the questions that have arisen in the face of the new spatio-temporal configuration derived from globalisation. Hence, the starting point of this research is set in 1989, the year of the fall of the Berlin Wall and the symbolic turning point of what is to become global society from that moment onwards.

This objective led to the establishment of a series of specific developmental objectives, such as analysing the interrelationship of space and times deployed in the contemporary socio-political image. To do so, I carried out an analysis of its social life, investigating the influence of man's action on the image of his environment, culture, context, temporality and the modification of spaces. With this intention, I made a representative cartography of the image of what I have called installed times, analysing the work of certain artists who, in my opinion, were relevant. These installed times imbricate in themselves the experimentation of both the concept of time and that of space, making reference through the term "installed" to their imposing, articulated and intervened character on the part of the hegemonic powers. In turn, the strategies of spatio-temporal reconstruction developed in these works in order to question the hegemonic linear notion of space-time were analysed from an anachronistic and also heterochronic point of view. Finally, through my own artistic production I sought to make visible the indissoluble relationship of space-time-context present in the contemporary image by articulating a non-linear narrative through the image that shows the scope of these installed times.

For the development of all these objectives, a methodological procedure of action was established based on inductive qualitative analysis that helps

to understand and interpret the different processes in order to induce the motivations, expectations, intentions and relationships existing in it. This was articulated through the establishment of two lines of work developed by means of interdisciplinary methodologies based on Visual Studies, which were deployed in a convergent and overlapping manner to contrast and connect with each other during their development. On the one hand, a historical-analytical research and analysis of different theoretical objects of study was carried out and, on the other hand, through the development of my own artistic practice as an experiential part from within the field of study. The historical-analytical research involved the analysis of a selection of productions by five contemporary artists that I considered to be inescapable theoretical objects of study. This selection was made taking into account my own criteria of relevance and representativeness based on the fulfilment of the characteristics and aspects established within the framework of the study of installed temporalities. These works were: *The Clock* by Christian Marclay, *The Refusal of Time* by William Kentridge, *Performing the Border* by Ursula Biemann, *Present Tense and Hot Spot III* by Mona Hatoum, and *Communitas, Raw Footage* and *Training Ground* by Aernout Mik. As for the development of the line of work based on analysis and experimentation through my own artistic production, I focused on its execution through intervention in the field of artistic video installation, developing images that stage the concept of installed times.

All this led to the development and creation of a theoretical epistemological framework on these factors, and to the creation of the artistic project entitled *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*, composed of four different video installations: *Time, Space and Mutable Identities*, *Stereoscopic Interventions*, *Discontinuous Echo and Time Zones Liminal*. But the relevance of these results does not lie in the analysis or development of each of these works as if they were individually representative and exemplary case studies, but rather in their consideration as a theoretical object of study with which to reason about these spatio-temporal theoretical concepts in a rhizomatic, joint and polyphonic way. In this way, we have been able to see how, through the art installation, multitemporal narratives can be articulated, which with their liberating gestures generate spectators activated against the ideologies of time, becoming a mechanism of rupture against the hegemonic spatio-temporal dictatorship. We have highlighted the image of the border as a spatio-temporal palimpsest that in

its performativity can be considered a space of slippage and negotiation, abandoning the rigidity that is artificially imposed on it. We have seen how artistic cartographies can be used as a space of resistance, freedom, thought and creation in the face of the cartographies of power. And we have shown the possibility of establishing a counter-discourse against the hegemonic space-time of the mass media and the bio-politics of confrontation between power groups. All these works unfold and multiply the spectator's spatio-temporal experimentation, generating parallel or alternative spaces to the hegemonic linear narrative. And, although each of them does so in a different way, they all maintain a common narrative or discursive line, the relationship between the contemporary, the anachronistic and the multitemporal.

Keywords: Installed times, art installation, anachrony, heterochrony, Visual Studies, temporality and spatiality.

PARTE I

MARCO DE INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Del porqué de la investigación

En los últimos treinta años, la tríada conceptual temporalidad-espacialidad-contexto y su indisoluble relación han pasado a ser uno de los temas principales de análisis dentro del campo de los Estudios Visuales, cuyo objeto de estudio se centra en la imagen y las representaciones visuales. En este sentido, y siguiendo al teórico y crítico de arte José Luis Brea, se puede establecer que este tipo de estudios abarcan el análisis de “la producción de significado cultural a través de la visualidad” (2005: 7). Este reciente campo de estudio ha experimentado un gran desarrollo desde finales del siglo XX, empujado por el globalizado auge de los medios de comunicación masivos o *mass media*, el desarrollo de las tecnologías de la representación y la ruptura de premisas, límites y estatus del arte occidental en pos de la integración del arte creado fuera de sus fronteras. Como remarca Matthew Rampley, ese desarrollo se ha producido “en adición a la Historia del Arte y no en lugar de ella” (2005: 48), con la pretensión de abarcar los campos de estudio que quedaban fuera del alcance de esta última.

Los Estudios Visuales reflexionan sobre lo que se denomina Cultura Visual, por lo que esa misma tríada conceptual también se ha visto convertida en una de las cuestiones centrales de esta. La Cultura Visual supone “un enfoque libre de límites disciplinarios, que se mueve a través de toda una variedad de producciones culturales para seleccionar su objeto de estudio” (Rampley, 2005: 45). En su seno, y siguiendo lo establecido por Simón Marchán Fiz (2005: 85), las imágenes han pasado a ser consideradas “construcciones

culturales” de cada uno de los contextos determinados donde surgen. Por tanto, la naturaleza especial de las imágenes es algo que actualmente resulta indiscutible, ya que, como señala Miguel Ángel Hernández, “hay algo en las imágenes, en las obras, en los objetos que no puede ser trasladado al texto, que no puede ser racionalizado. Hay algo en su materialidad que excede al significado” (2013/15: 16). De manera clarificadora, el historiador de arte americano W. J. T. Mitchell (2005: 25) apunta que “la Cultura Visual en su aspecto más prometedor ofrece (...) reabrir la Historia del Arte al campo expandido de las imágenes y las prácticas visuales”, entre las que se encuentran: las instalaciones, el videoarte, la performance, el arte de acción, el arte conceptual y el arte *in-situ* o *site specific*, entre otros. En consecuencia, se hace necesario estudiar cómo se articula y configura esta imagen contemporánea afectada por las nuevas espacialidades y temporalidades derivadas de la globalización, que podría ser enmarcada en lo que Jaques Derrida (2001) denomina “nuevas Humanidades”. Para el filósofo francés, estas Humanidades del mañana o nuevas Humanidades, en cualquiera de sus ámbitos, se van a preocupar por estudiar su historia, la historia de los conceptos que, al construirlos, instituyeron las disciplinas y fueron coextensivos con ellas (241). Esto va a suponer la transformación de la tradicional Historia del Arte en una “historia de las imágenes”, que se va a centrar no solo en el estudio de estas últimas, sino también en “las prácticas del ver y mostrar” (Mitchell, 2003: 25). Es decir, el significado cultural de la imagen pasa a ocupar un primer plano en la producción de imaginarios, dejando en un segundo plano su valor estético.

Siguiendo este orden de ideas, en este estudio investigo sobre la historia de la imagen dentro de los Estudios Visuales, centrándome en el contexto cultural específico del arte sociopolítico contemporáneo desarrollado en las últimas tres décadas. Para ello he realizado un análisis de las diferentes relaciones espacio-temporales que se generan en la imagen dentro del campo de la producción artística actual, pero más concretamente, dentro del ámbito de la instalación artística. Este es un ambicioso campo de trabajo que considero aún está insuficientemente explorado y que, en mi opinión, por su relevancia merece un análisis más exhaustivo. En la redacción de este texto he tenido en cuenta la idea de Mitchell de remarcar que las prácticas de *ver* y *mostrar* forman parte de la práctica visual (2003: 25). Por ello, he decidido evitar la apariencia de la objetividad, por lo que para expresarme no voy a utilizar la tercera persona del plural sino la primera del singular, ya que todo

lo que aquí se expone son mis propios pensamientos y reacciones ante las diferentes cuestiones a tratar y obras a analizar, y todas estas impresiones y conclusiones no pueden ser consideradas nunca como universales.

El interés por todas las dimensiones del contexto sociopolítico en el que habitamos me acompaña desde hace años. Su origen se remonta a mis estudios en Ciencias Económicas y Empresariales, y a la posterior especialización en Auditoría de Cuentas; actividad que desempeñé durante bastantes años. Estos conocimientos político-económicos me han proporcionado una visión extensa, global y profunda de todos los entramados, visibles y ocultos, que mueven los mecanismos dentro de la economía capitalista globalizada en la que habitamos. Así, frente a conceptos que nos son presentados a través de los *mass media* como situaciones ideales y favorables para la globalidad y el desarrollo, mi visión crítica de lo que normalmente ello implica me vuelve especialmente sensible y descreída ante determinadas situaciones supuestamente utópicas e idílicas que nos son transmitidas e impuestas por los organismos de control y poder sociopolíticos. Este conocimiento sobre lo que supone todo este tipo de entramados, que mueven y dirigen nuestra sociedad, ha influido de manera determinante sobre mi visión del mundo y sobre la forma de experimentar y expresarme a través del arte. Cuando, por ejemplo, en los medios de comunicación narran las bondades de una determinada operación financiera de endeudamiento público presentándola como la panacea que va a salvar nuestra economía, no puedo dejar de inquietarme pensando en las implicaciones económicas, sociales y políticas que esto tendrá sobre nosotros, tanto a corto como a largo plazo. Los dirigentes y grupos de poder geopolíticos toman decisiones cada día que aparentemente no nos afectan de manera directa, pero que finalmente lo harán indirectamente de alguna forma. La sociedad actual está adormecida. Vive en un letargo del que solo despierta cuando alguna situación relevante, que hasta ese momento no les había preocupado, empieza a afectarles de forma directa.

Uno de esos conceptos impuestos por los grupos de poder hegemónicos es su noción del espacio y el tiempo. Vivimos conforme a un tiempo que es determinado a partir del establecimiento y aceptación de unos husos horarios que dividen el planeta en veinticuatro franjas horarias, establecidas generalmente en función de la ubicación espacial. Pero, esta división supone en muchos casos un conflicto, porque estos husos o intervalos de tiempo no son establecidos exclusivamente en función de lo que marcan nuestras

coordinadas geográficas, sino que se ven afectados por la ordenación cartográfica artificial impuesta por los entes de poder, que los establecen en función de sus propios intereses económicos, políticos y sociales. En definitiva, el espacio y el tiempo contemporáneo están regulados por medio de unidades de medida artificiales dispuestas por el hombre. Trabajamos durante jornadas establecidas de ocho horas durante cinco días a la semana, nuestros días duran veinticuatro horas exactas, los años están divididos artificialmente en doce meses con diferentes duraciones, sufrimos ajustes de horario en verano e invierno que nos quitan o añaden una hora de sueño arbitrariamente. Es decir, vivimos experimentando un tiempo artificial, creado y medido a conveniencia del hombre o, mejor dicho, de los grupos de poder hegemónicos.

Los entes de poder deciden sobre conceptos que les superan en magnitud, como es el espacio o el tiempo, y con ello nos hacen perder el contacto con lo real, con la naturaleza y nuestros ciclos circadianos. Establecen fronteras espacio-temporales artificiales que nos impiden movernos con libertad a través del espacio global; el cual, paradójicamente, nos es presentado en la actualidad como ilimitado, dentro de lo que el sociólogo francés George Amar (2011: 44) denomina “nueva era de la movilidad” o del “*homo mobilis*”. Esta es una movilidad que permite que nos desplazemos o circulemos, no solo físicamente sino también de forma virtual, donde el desarrollo de las tecnologías y el transporte habilitan la interconexión absoluta en tiempo real con cualquier lugar del planeta. Para Amar, la movilidad es ahora parte determinante de nuestra “forma de vida”, lo que ha llevado a considerarla y convertirla “en un cuasi derecho social, como la salud o la educación; o en un bien público, como el agua o la electricidad, del que nadie debiera ser privado” (16). Sin embargo, a pesar de esta aparente libertad absoluta de movilidad, este control espacio-temporal ejercido por los entes de poder hegemónicos impone límites reales en función de sus propios intereses. Esto condiciona y afecta a todos los ámbitos de nuestra vida, tanto a nivel económico, laboral y social como legal; y generalmente va a agravar los desequilibrios ya existentes entre el primer y el tercer mundo. En definitiva, nuestros políticos y gobernantes creen poseer una tierra y un tiempo que en realidad no les pertenece, ya que ambas magnitudes les trascienden en espacialidad y temporalidad, pero, sin embargo, se sienten autorizados para imponernos la forma de experimentarlos.

Por otra parte, en la actualidad existe una tendencia e interés generalizado de estos entes de poder hegemónicos por el mantenimiento

de esta situación de desequilibrio entre el primer y el tercer mundo. Esta actitud crea una sociedad seducida, cegada, alienada y manejada por los grandes poderes geopolíticos y económicos, que deciden lo que está bien y mal, lo que se puede y no se puede hacer, dirigiendo nuestras vidas a través del ritmo del reloj. Como respuesta a esta situación surge mi interés por explorar cómo los artistas contemporáneos plantean alternativas, mediante el uso de diferentes narrativas, que ofrecen visiones disyuntivas frente a esta supremacía artificial del espacio-tiempo del capitalismo, y por desarrollar mi propia obra en este sentido.

A mi juicio, esta oposición y lucha contra este control e imposición espacio-temporal se vio marcada por un suceso político que trascendió lo local, y que puede ser considerado un símbolo del proceso de globalización que vivimos. Me estoy refiriendo a la caída del Muro de Berlín en 1989. Este acontecimiento desencadenó una serie de cambios estructurales de gran calado y repercusión mundial, tanto a nivel económico, como social, ideológico y político; y supuso la caída de la última barrera simbólica y física a la libertad de la contemporaneidad, terminando de ese modo con décadas de Guerra Fría originada tras la Segunda Guerra Mundial. Estos hechos se convirtieron en detonante del proceso de globalización y en símbolo de la libre movilidad, lo que, sumado al desarrollo y difusión de internet a partir de ese mismo año, provocó un proceso de convergencia global donde la hegemonía mundial del neoliberalismo llevó a la consolidación de un imaginario transnacional. De ahí, que esta fecha sea establecida como punto de partida del criterio temporal que todas las obras seleccionadas como objeto teórico de este estudio han de cumplir de forma ineludible.

Objetivos de desarrollo generales y específicos

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, el objetivo general de este trabajo se centra en *delimitar y analizar los imaginarios desde una perspectiva temporal en el contexto visual y cultural del arte de instalación sociopolítica realizado entre los años 1989 y 2019*. Para ello he buscado articular una interdisciplinariedad entre las producciones artísticas contemporáneas y los Estudios Visuales que se generan en el contexto de la Cultura Visual actual, mediante una metodología de trabajo que permitiera conectar de manera precisa y certera los interrogantes que atraviesa la nueva configuración espacio-temporal surgida de la globalización. En este sentido, el estudio y análisis de producciones artísticas contemporáneas contribuye de manera

determinante a definir esta estructura en la que estamos inmersos. Con ello pretendo establecer vínculos a través de una mirada transversal entre la teoría cultural, la historiografía y la producción artística, uniendo nociones dentro de los Estudios Visuales, que permitan aclarar conceptos para poder desarrollar este estudio partiendo de elementos definidos.

Para llevar a cabo este análisis establecí una línea de trabajo centrada en el estudio de las imágenes en el ámbito de las temporalidades que, como puede desprenderse del título de este estudio, he denominado *instaladas*. En estas frecuencias o *tiempos instalados* he englobado aquellas prácticas de arte contemporáneo que cuestionan y reactualizan la noción espacio-temporal mediante un análisis crítico e histórico. Son temporalidades que hablan de la artificialidad del tiempo tal y como lo experimentamos. Este concepto guarda paralelismo con el significado de lo asentado, lo establecido e incluso lo programado. *Instalado* puede significar algo que ha fijado su residencia, su ubicación en algún lugar, y a su vez implica desplazamiento y recolocación; por lo que esta *temporalidad instalada* se imbrica también con el concepto de espacio y la experimentación de este. Pero, desde mi punto de vista, la relevancia de este concepto está realmente en las razones y los actores que originan y deciden sobre la conveniencia de su *instalación*. Este concepto de temporalidad se encuentra en conexión con el concepto de espacialidad que Segura y Simó (2017: 221) denominan “desbordada”. Según su definición, las espacialidades desbordadas se manifiestan en aquellas prácticas artísticas que cuestionan “los usos sociales de los espacios”, incluyendo en sus obras imágenes relacionadas con estos que, en función de sus características temporales, Segura y Simó van a clasificar dentro de tres tipologías diferentes: los espacios “anacrónicos, heterocrónicos e invasivos” (224).

Según esta clasificación, los espacios anacrónicos incorporan en este proceso una temporalidad anacrónica, en la que presente y pasado se retroalimentan y afectan mutuamente, logrando generar modelos históricos alternativos que contravienen la historia oficial, lineal y monocrónica. De esta manera, los espacios anacrónicos se convierten en espacios “des-historizados” que pierden de este modo cualquier cualidad histórica (Segura y Simó, 2017: 224). Para Keith Moxey, al tejer pasado y presente en la práctica artística, el recurso de la anacronía:

[o]frece una concepción diferente del tiempo no dominada por la progresión lineal (...), sino por una visión que borra la distinción entre el observador, a un lado del tiempo, y la época en el que se creó la obra, al otro (...) la presencia del presente en el pasado, así como la del pasado en el presente. (2013/15: 89).

De este modo, gracias al recurso narrativo del anacronismo, los espectadores pueden tomar “conciencia de que las obras habitan en el tiempo, que ofrecen y abren su propio tiempo, y que tienen la capacidad de afectar al presente” (Hernández, 2013/15: 15). Por otro lado, otra de las tipologías establecidas por Segura y Simó, las “espacialidades heterocrónicas”, incorporan y despliegan una temporalidad multirrítmica que las convierte en espacios con identidad “mutable” (2017: 226). Para Mieke Bal, en la actualidad vivimos en un tiempo multitemporal y heterogéneo, un tiempo de inmediatez y prisa, pero a la vez de espera indefinida, de multiplicidades temporales políticas y económicas, cuya experiencia Bal denomina heterocronía (2008: 34). Como señala Moxey (2013/15), “el tiempo histórico no es universal sino heterocrónico” y se mueve a diferentes velocidades en cada lugar (23), existiendo muchos tiempos a la vez. Hay múltiples formas de experimentar el tiempo, por lo que, a través de la narrativa heterocrónica adoptada en determinadas prácticas artísticas contemporáneas, el espectador es empujado a “tomar conciencia de que el tiempo es múltiple, que, en cada espacio, en cada momento, en cada contexto se experimenta y tiene lugar de modo diferente” (Hernández, 2013/15: 14). Las superposiciones, las tensiones y los encuentros incongruentes de diferentes temporalidades nos alertan sobre el hecho simple, pero a menudo olvidado, de que el tiempo no es un fenómeno objetivo. Pero la heterocronía es algo más que una experiencia subjetiva, ya que contribuye a la textura temporal de nuestro mundo cultural, y por tanto ayuda a nuestra comprensión y experiencia de este (Bal, 2008: 35). La última de las tipologías espaciales establecidas por Segura y Simó, las “espacialidades invasivas”, son aquellos espacios regulados “por intervenciones artísticas que cuestionan y transforman la identidad de un lugar mediante el reprocesamiento de sus elementos”, y que quedan articulados por medio de “temporalidades estratificadas y subyugadas entre sí” (2017: 229).

Así, atendiendo a lo expuesto por Segura y Simó (2017), dentro del análisis de la temporalidad que he denominado *instalada*, y teniendo en cuenta tanto

la relación indisoluble que esta establece con el espacio y el contexto como su implicación con el sentido de desplazamiento y recolocación, lo establecido o lo programado, lo multitemporal y lo atemporal, considero que dentro de mi objeto teórico de estudio quedarían incluidas las dos primeras categorías antes citadas. La razón fundamental de esta consideración se encuentra en la relevancia que ambas tipologías espaciales otorgan al uso de los recursos narrativos de la anacronía y la heterocronía como herramienta principal para realizar una crítica a la narrativa lineal hegemónica. No obstante, como veremos en los siguientes capítulos, en el caso de los *tiempos instalados* ambos recursos narrativos van a estar presentes en las obras analizadas, no de forma excluyente sino de una manera generalmente simultánea, imbricada y aditiva.

Para ilustrar este concepto de *tiempos instalados* he incluido en él las prácticas de arte contemporáneo que, en su cuestionamiento de la noción espacio-tiempo hegemónica, introducen componentes de crítica sociopolítica respecto a los efectos que las políticas marcadas por los entes de poder supranacionales producen a una escala global. Estos efectos condicionan y marcan el ritmo de nuestro día a día, determinan nuestra cultura actual, pero también deciden sobre nuestra historia pasada. De modo que, llevar a nuestra conciencia colectiva lo que estas obras de arte muestran imaginativamente va a ser el objetivo de este estudio, algo que considero puede tener una gran relevancia y alcance social. Por todo ello, me planteé la cuestión sobre cómo, dentro de este contexto, se podría utilizar el lenguaje del arte contemporáneo para reflejar la influencia del hombre en su entorno espacio-temporal, pero a su vez del contexto sobre el hombre. Quería conocer qué mensaje transmite el arte sociopolítico contemporáneo por medio del uso de estrategias de reconstrucción espacial y delimitación de las cronologías presentes en la imagen, y cuál podía ser su alcance. Estas preguntas me condujeron al planteamiento de una serie de objetivos específicos de desarrollo.

El primero de ellos fue *analizar cuál es actualmente la interrelación del espacio y los tiempos desplegados en la imagen sociopolítica contemporánea, realizando un análisis de la vida social de las imágenes*, delimitando e investigando sobre la influencia de la acción del hombre sobre la imagen de su cultura, contexto, temporalidad y la modificación de los espacios. En segundo lugar, me planteé que para contestar esta pregunta sería conveniente *realizar una cartografía representativa de la imagen de los tiempos instalados* y, en consecuencia, de los espacios articulados o intervenidos en este proceso

por el hombre, *dentro del arte de la instalación sociopolítica contemporánea realizado entre 1989 y 2019*, analizando la obra de determinados artistas que, según mi criterio, resultan relevantes para dicho análisis. Esa cuestión derivó en otro objetivo específico, el de *analizar las estrategias de reconstrucción espacio-temporal, desde los puntos de vista anacrónico y heterocrónico, de las obras artísticas objetos de estudio*. Finalmente, en cuarto lugar, establecí un último objetivo, *visibilizar la relación indisoluble del espacio-tiempo-contexto en la imagen contemporánea mediante mi propia producción artística*, generando una narrativa no lineal a través de la imagen que muestre el alcance de estos *tiempos instalados*.

Este último objetivo específico se puede ampliar o detallar aún más, ya que, a través de su desarrollo, y mediante el lenguaje del arte contemporáneo y la utilización de narrativas visuales no lineales, mi intención es generar en el espectador un pensamiento crítico y reflexivo sobre la influencia de la acción del hombre en su entorno urbano, la modificación de los espacios y la experimentación del tiempo. Pero a su vez, lograr visibilizar la influencia del entorno sociopolítico y económico en el que habitamos sobre nuestras vidas. Aspiro a crear una experiencia inmersiva en la que el público se enfrente a experimentar distintos ritmos temporales que rompan con la narrativa lineal y los tiempos frenéticos impuestos por el capitalismo. Incitar a repensar sobre nuestro lugar y proceder en el mundo, poniendo en cuestión esa inercia rítmica que nos condiciona y limita, así como las consecuencias que tiene todo ello en nuestra vida diaria. Busco alentar al espectador a dejar de dar solo importancia al aquí y ahora, y empezar a preocuparse más del mañana y el futuro, mirando siempre a un pasado que es parte sustancial de lo que somos. Esto despierta en mí un especial interés personal y representa un gran reto, ya que supone la materialización práctica de años de investigación en materia de temporalidad y espacialidad en la Cultura Visual contemporánea. Siempre me ha interesado ver más allá de lo que creemos ver, de lo que se nos muestra. Vivimos en un mundo de hipervisualidad, de inmediatez, en un tiempo digital donde “las imágenes adquieren cada vez más importancia como nuevas estrategias de conocimiento en la sociedad actual” (Renobell, 2005: 1). Nos enfrentamos continuamente a imágenes rápidas y aceleradas que muchas veces nos son impuestas de manera inconsciente. Imágenes a través de las cuales continuamente se generan símbolos representacionales de los hechos sociales que, en muchas ocasiones, por ese ritmo frenético e irreflexivo, no somos capaces de discernir o entender en plenitud.

Quería romper con estos ritmos e imaginarios que impone la sociedad contemporánea a nivel global, ya que creo que este proceso va a permitir al espectador conectar con una dimensión espacio-temporal alternativa, emancipada y más humana de nuestro entorno.

Conectar a través del arte los interrogantes que atraviesa la sociedad frente a este nuevo contexto surgido de la globalización es uno de los propósitos de este proyecto que pretende generar una reflexión sobre el tiempo, el espacio y su elasticidad, así como marcar una lucha contra la superioridad y dominación del tiempo del reloj impuesta por el capitalismo que “intenta controlar cada segundo de nuestra vida para volverla más productiva” (Ruiz, 2020: 71). Este control, sin apenas darnos cuenta y sin que seamos conscientes de ello, “se ha incrementado en las últimas décadas por la generalización del uso de móviles y ordenadores” (71). Es una disolución de fronteras espacio temporales que nos convierte a cada minuto que pasa en más esclavos y dependientes de un sistema que se retroalimenta sin que seamos capaces de percibirlo.

Procedimiento metodológico de actuación

Todos los objetivos mencionados conducen al diseño de un procedimiento metodológico de actuación basado en el análisis cualitativo inductivo. Este ha sido desarrollado, por un lado, por medio de la investigación histórico-analítica y el análisis de diferentes objetos teóricos de estudio, y por otro, mediante el desarrollo de mi propia práctica artística como parte experiencial desde dentro del campo de estudio. Este tipo de análisis cualitativo inductivo ayuda a comprender e interpretar los distintos procesos presentes en el ámbito de estudio para inducir las motivaciones, expectativas, intenciones y relaciones existentes en él. Al mismo tiempo, su desarrollo permite realizar una descripción amplia del fenómeno estudiado, identificando similitudes y diferencias. De modo que, este análisis permite descomponer y caracterizar los hechos investigados para posteriormente poder sintetizarlos.

Una vez determinado el tipo de análisis a realizar, establecí dos líneas de trabajo diferenciadas pero relacionadas entre si: una primera línea de estudio histórico-analítico de pensamiento y producción artística referido a las temporalidades *instaladas*, y una segunda línea de actuación basada en el análisis y experimentación mediante mi propia producción artística de dichas temporalidades. Por tanto, el estudio se ha desarrollado por medio de metodologías interdisciplinarias convergentes y solapadas que se contrastan

y conectan unas con otras durante su desarrollo, y que están basadas principalmente en los Estudios Visuales.

Dentro de la primera línea de trabajo, el procedimiento metodológico se orientó al desarrollo y la creación de un marco teórico epistemológico que propiciara la determinación de los factores relevantes a investigar. Con este fin llevé a cabo una revisión documental, bibliográfica y videográfica extensa, estableciendo algunas fuentes y textos primarios cuya lectura y análisis consideré imprescindible para iniciar este estudio. Entre ellos puedo destacar, por ejemplo, el libro de José Luis Brea *Estudios visuales. La Epistemología de la Visualización en la Era de la Globalización* (2005); las obras de Mieke Bal *Conceptos Viajeros en las Humanidades* (2009), *Tiempos Trastornados* (2016b), o sus artículos *The Time it Take* (2017) y *It's About Time: Trying an Essay Film* (2020); el artículo de Segura y Simó *Espacialidades desbordadas* (2017); el libro de Keith Moxey *El Tiempo de lo Visual* (2013/15); el libro de David Harvey *Spaces of Global Capitalism* (2006); el libro de Robert Young *White Mytologies: Writing History and the West* (1990/2004); los libros de Gilles Deleuze *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983/84) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985/87); o el libro de Victor Turner *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (1988).

Por otro lado, al mismo tiempo llevé a cabo el análisis de una selección de producciones de cinco artistas contemporáneos que consideré objetos teóricos de estudio ineludibles. Esta selección la llevé a cabo teniendo en cuenta mis propios criterios de relevancia y representatividad basados en el cumplimiento de las características y aspectos establecidos dentro del marco de estudio de las *temporalidades instaladas*. Los autores de esta selección de obras han sido el artista americano Christian Marclay, el sudafricano William Kentridge, la suiza Ursula Bienmann, la palestina Mona Hatoum, y el holandés Aernout Mik. Respecto a ello he de aclarar que en este análisis no he calificado las obras de arte seleccionadas como casos prácticos de estudio, sino que, al pretender razonar a través de ellas, las he considerado como objetos teóricos de estudio. Siguiendo lo establecido por Hubert Damisch, la diferencia entre estos conceptos residiría en que el objeto teórico “nos obliga a hacer teoría, pero también nos surte con los medios para hacerla” (citado en Bal, 2016b: 122). De este modo, lo relevante en este análisis no va a ser cada una de estas obras seleccionadas como si fueran casos de estudios individualmente representativos y ejemplarizantes, sino su consideración como un medio para razonar sobre ciertos conceptos teóricos de forma

conjunta y polifónica. Y aunque la reflexión sobre el tema de estudio parta inicialmente de cada obra individualmente, veremos como entre ellas se produce un diálogo no lineal y entrelazado. Estas van a establecer una interrelación rizomática mediante la cual cada nueva obra plantea, nuevas reflexiones que consolidan y amplían lo establecido a través del análisis de las obras anteriores, y que, en consecuencia, van a conformar el corpus teórico de este estudio. La razón de esta consideración como objetos teóricos de estudio se encuentra en la propia dinámica que surge entre las obras de arte por la cual “en tanto que objetos, sus espectadores y el momento en el que éstos se reúnen, acompañados por la agitación social a su alrededor, emerge un proceso de pensamiento colectivo con poder de convicción” (Bal, 2016b: 122). Por otra parte, el proceso de análisis de estos objetos teóricos de estudio se llevó también a cabo a través de una revisión documental bibliográfica y videográfica de las obras seleccionadas, para establecer este marco teórico-artístico y epistemológico referido a la imagen en el arte de la instalación de los últimos treinta años. Y mediante esta revisión, analicé las estrategias de reconstrucción espacial y delimitación de cronologías presentes en ellas para determinar su adecuación al campo de estudio; poniendo siempre el énfasis en su compromiso con la *temporalidad instalada*.

En cuanto al desarrollo de la segunda línea de trabajo, basada en el análisis y experimentación mediante la producción artística propia, me he centrado en su ejecución práctica a través de la producción e intervención en el ámbito de la videoinstalación artística desarrollando imágenes que muestran o representan el concepto de *tiempos instalados*. Dentro de esta línea he desarrollado cuatro piezas artísticas diferentes basadas en el uso de la imagen audiovisual en busca del desdoblamiento y la multiplicación espacio-temporal, con el objetivo de lograr la generación de espacios paralelos o alternativos a la narrativa hegemónica lineal. Todas estas obras analizan y articulan de distintas maneras, pero con una narrativa común, la relación entre lo contemporáneo, lo anacrónico y lo multitemporal. De manera que, la fusión y elasticidad de estos conceptos se despliegan en este proyecto de cierto carácter sociopolítico. Este pretende establecer e identificar la interrelación del espacio y los tiempos desplegados en el; realizando con ello una crítica a la imposición de los modos de experimentación espacio-temporal de los grupos de poder hegemónicos. Ambas líneas de trabajo y su metodología de exploración se desglosan con detalle a lo largo del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2.

MODOS DE EXPLORACIÓN

Estudio histórico analítico de pensamiento y producción artística referido a las *temporalidades instaladas*

Dentro de la línea de trabajo centrada en el estudio histórico-analítico de pensamiento y producción artística de los *tiempos instalados* llevé a cabo un extenso proceso de búsqueda y selección de objetos teóricos de estudio. Estos objetos de estudio debían cumplir con el requisito de ser instalaciones artísticas realizadas entre los años 1989 y 2019, en las que sus autores desarrollaran narrativas de resistencia frente a la experimentación e imposición espacio-temporal marcada por los entes de poder hegemónicos. Estas prácticas artísticas también debían estar apoyadas de una forma determinante en el uso y la confluencia simultánea de los recursos narrativos de la anacronía y la heterocronía. Y a su vez, debían establecer entre si, y también con mi propia obra, una notoria relación rizomática de interrelación; una relación no lineal y consecutiva, sino en racimo, en las que todas se vieran relacionadas y conectadas de alguna forma con el resto. Considerando estos requisitos, seleccioné obras de cinco artistas diferentes que escogí siguiendo mis propios criterios de representatividad, ya que, en mi opinión, todas ellas son ejemplo del concepto e idea que aquí se describe. Así, a lo largo de los siguientes cinco capítulos voy a desarrollar, como objeto teórico de estudio, el análisis de determinadas instalaciones artísticas contemporáneas que, a mi juicio, presentan un cierto carácter sociopolítico y que han sido desarrolladas en el marco temporal de los últimos treinta años. Es importante especificar que cuando indico que todas ellas comparten la característica de tener “un cierto” carácter sociopolítico pretendo destacar

que ninguna de ellas fue planteada para ser presentada dentro de una plataforma política, ni fueron creadas al servicio de ninguna ideología o con intenciones de funcionar como medio de difusión de propaganda política.

Durante el desarrollo de estos capítulos, mi propósito es analizar las diferentes concepciones espacio-temporales que las obras escogidas suscitan, en función de los aspectos temporales, estrategias narrativas y figuras retóricas utilizadas. La característica principal que comparten las obras seleccionadas, que da coherencia y limita este enfoque, es su deseo de superar la obsolescencia de los modelos espacio-temporales estandarizados, lineales y monocrónicos que marcan los regímenes hegemónicos de poder. La intención es plantear mis razonamientos a través de la interlocución de determinadas obras de arte, ya que, como establece Bal refiriéndose a lo expuesto por Damisch en una entrevista realizada por Yve-Alain Bois, una obra de arte tiene “la capacidad de motivar, incentivar e incluso forzar el pensamiento” (2016b: 122). En consecuencia, estas van a facilitar a través de la producción de nuevas experiencias la comprensión del proceder de la sociedad en la situación sociopolítica coetánea que le toca vivir. El arte como un modo persuasivo de pensar basado en la ausencia de argumentos (2016b: 137).

No obstante, existen muchas otras obras de artistas contemporáneos que pueden ser incluidas en esta categorización de *tiempos instalados*. Entre ellas la videoinstalación monocanal de David Claerbout, *Ruurlo, Broculoscheweg, 1910* realizada en 1997, donde el artista genera un patente choque de temporalidades a través del uso de una narrativa anacrónica. *Ruurlo* es una obra de diez minutos de duración, sin sonido, reproducida en bucle continuo, realizada en blanco y negro. Con ella el artista logra establecer un diálogo entre el presente y el pasado, interviniendo sobre este último desde el presente a través de fotografías o postales antiguas manipuladas por medio de técnicas de edición digital. Esto altera y ayuda a reconstruir la memoria de dichos espacios generando una nueva experiencia espacio-temporal anacrónica y multirrítmica, que pone en cuestión la linealidad monocrónica de la historia y el espacio binario. Por otro lado, la obra de Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, realizada en 1993, también es un buen ejemplo de una videoinstalación artística que pone en cuestión la experiencia hegemónica del tiempo. En ella, Gordon proyecta, también sin sonido y por las dos caras de una gran pantalla de retroproyección, la película *Psicosis* de 1960 de Alfred Hitchcock. La peculiaridad de su proyección es que la pieza está ralentizada a la velocidad de dos imágenes por segundo, en lugar

de las veinticuatro a las que estamos acostumbrados. Esto provoca que la duración final de la obra se extienda durante veinticuatro horas exactas. En consecuencia, al establecer este retardo, Gordon desmonta la relación entre el espacio y el tiempo hegemónica marcada por el tiempo teleológico, e incluso rompe con la ilusión del paso del tiempo y del movimiento que normalmente genera la imagen fílmica. El espectador se enfrenta directamente a los gestos de los personajes, los parpadeos o los detalles de los movimientos. Es una percepción visual que, en el transcurrir espacio-temporal de la cotidianidad, nos pasaría desapercibida. Este efecto es lo que Walter Benjamin denomina “inconsciente óptico” (1936/89: 48). De este modo, el espectador de la obra queda expuesto a la imagen como tal, por lo que la trama de la película pasa a ser irrelevante. Continuando con los ejemplos, otra obra que podría haber sido incluida como objeto teórico de estudio de los tiempos *instalados* es la videoinstalación titulada *Der Sandmann*, que Stan Douglas realizó en 1995. En ella el artista experimenta también con la percepción temporal anacrónica y la experiencia multitemporal. La obra, basada en la relativamente reciente reunificación alemana, se proyectó en una gran pantalla suspendida en una sala completamente oscura. En su montaje el artista utilizó una versión de la técnica denominada *Doppelgänger trick*, que fue ideada para la película muda expresionista alemana de 1913, *The Student of Prague*. Con esta técnica, la película se divide exactamente por la mitad volviéndose a ensamblar de forma que ambos lados quedan desincronizados (Lyons, 2010: 4). Douglas consigue crear con ello una especie de brecha o ruptura espacio-temporal que simboliza la separación entre la Alemania Oriental y la Occidental de la segunda mitad del S.XX, y la existencia del Muro de Berlín. En definitiva, el artista rompe a su vez con la linealidad histórica monocrónica y con la narrativa lineal espacio-temporal hegemónica. Esto logra generar en la obra una gran tensión interna al enfrentar en una sola imagen el pasado y el presente, lo que produce una ruptura del sentido de unidad narrativo-temporal lineal, preponderante en la modernidad. En consecuencia, la imagen queda en cierto modo “trastornada” en un sentido espacio-temporal, generando una experiencia heterocrónica y multitemporal. Este concepto hace referencia a la relación dinámica que Bal considera se establece entre pasado y presente, y que la autora denomina en inglés como *preposterous history*; término que fue traducido al español como historia trastornada (2016b: 18).

Por otro lado, la videoinstalación *Where Is Where?* realizada en 2008 por la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila es también otra obra que



Figura 1: Videoinstalación *Where is where?* Eija-Liisa Ahtila (Trilnick, 2012)

podría considerarse válida como objeto teórico de estudio del concepto de temporalidad instalada. En este caso, y a diferencia con los anteriores ejemplos, la artista realiza una videoinstalación multipantalla que implica de forma muy elaborada y envolvente al espacio de exhibición en su narrativa. Con esta obra la artista analiza cómo un hecho pasado puede afectar a nuestras vidas en la actualidad, y plantea una forma de acercarlo al presente para que pueda ser entendido desde el ahora en toda su magnitud. Para ello Ahtila diseña una videoinstalación que es capaz de modificar la percepción espacio-temporal del espectador generando un juego coordinado de proyecciones en las distintas pantallas. Esto da lugar a una experiencia anacrónica, y al mismo tiempo heterocrónica, que rompe con la linealidad de la narración. La videoinstalación de cincuenta y cuatro minutos de duración, sonido y subtítulos, se conforma por seis grandes pantallas de proyección conectadas entre sí que rodean al espectador, que queda situado en el centro de la sala. Como se puede apreciar en la Figura 1, en algunos momentos la película se proyecta simultáneamente en ellas, y en otros la acción se mueve de una pantalla a otra o se divide en cuatro segmentos diferenciados dentro de una de ellas. Los personajes parecen atravesar el espacio y el tiempo al cambiar de una pantalla a otra, pasando del blanco y negro al color, de la realidad a la fantasía. Los actores cruzan sus diálogos de una pantalla a otra, involucrando en este proceso al espectador que, situado en el medio de la sala, debe elegir dónde y qué mirar, quedando de esta forma incluido como parte de ese diálogo. La obra narra un hecho histórico ocurrido en la década de 1950, en plena guerra franco-argelina, cuando los soldados franceses ejecutaron a campesinos argelinos sacándolos de sus camas en plena noche. Esta historia es conectada, por medio de la edición, con otro hecho real producido posteriormente, el asesinato de un niño de origen francés a mano de dos de sus compañeros argelinos al sentirse amenazados por esa

noticia. A estas dos historias se agregan otras ficticias introduciendo a una poetisa finlandesa en la trama, quién intenta investigar sobre ese suceso, y a quién viene a visitar “la muerte” como personaje capaz de detener el tiempo. El personaje de la poetisa va a establecer una conexión entre un acto violento del pasado con los conflictos del presente, enlazando pasado y presente, ficción e historia. Con esta obra, en la que se superponen tiempo, lugares e historias, donde se mezcla documental y ficción, la artista nos hace replantearnos tanto nuestra visión de la historia respecto al impacto del colonialismo y el choque de culturas, como cuál es nuestro lugar en el mundo.

Algo más reciente es la temática de la videoinstalación de Jeremy Deller, *The Battle Of Orgreave Archive (An Injury To One Is An Injury To All)* de 2001, donde el artista desarrolla también una narrativa anacrónica que genera un espacio multitemporal y “des-historizado”, según los criterios de Segura y Simó (2017: 224). Es una videoinstalación donde textos, documentos, objetos, materiales de archivo y video entrelazan dos eventos reales ocurridos con una diferencia temporal de diecisiete años. Al unir en un mismo espacio, imágenes reales y ficticias o recreadas, el artista se apoya en el uso de una estrategia narrativa que Segura y Simó (2017: 225) denominan “compresión espacio temporal”; con la que Deller logra reconstruir y liberar de todo oficialismo histórico a ese evento. Con todo ello el artista crea una especie de monumento público conmemorativo de la lucha por los derechos laborales a partir de la memoria colectiva de este acontecimiento. Esto se ve reforzado y actualizado por la interacción del espectador con dicha obra, ya que se pone en diálogo el presente con el pasado, así como con el futuro. En esta misma línea de videoinstalación con cierto carácter escultórico, en la que la obra se pone en diálogo con el espacio expositivo incluyendo al espectador de una forma envolvente e interactiva, la artista india Nalini Malani plantea su obra de 2001 titulada *Transgressions*. En ella, la artista establece una narrativa temporal no lineal para hablar de la actualidad, produciendo una percepción temporal anacrónica al trasladar al presente un tema del S.XIX, como fue el dominio poscolonial en la India. Como se puede ver en la Figura 2, la videoinstalación está compuesta por unos videos proyectados sobre cuatro cilindros transparentes en los que la artista pintó del revés diferentes motivos de pintura *Kalighat* —un estilo pictórico que mezcla el arte popular indio con el realismo del arte occidental. Estos cilindros rotan lentamente al mismo tiempo en una cadencia de cuatro giros por minuto, y al ser



Figura 2: Videoinstalación *Transgressions*. Nalini Malani (Stedelijk Museum, 2017)

atravesados por la luz de los videos, proyectan un juego de sombras chinas sobre la pared. Esta imagen cautiva la atención de los espectadores que intentan descifrar las imágenes invertidas dentro de la proyección. Al mismo tiempo, el audio de una voz femenina repite recurrentemente frases que aluden al impacto de la globalización. Esto produce una combinación única de pintura, video, sonido y sombras móviles que la propia artista denomina “*video-shadow play*” (Bal, 2016a: 22).

Otro ejemplo, dentro de las instalaciones artísticas, pero en este caso sin componente audiovisual, es la obra de 2017 de Doris Salcedo titulada *Palimpsesto*. En ella la artista da voz a los individuos subalternos, a los que no son escuchados por los grupos dominantes. *Palimpsesto* es una instalación diseñada específicamente para el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía en Madrid. Está compuesta de 220 grandes losetas microperforadas, por las que, mediante un complejo sistema de ingeniería hidráulica, brotan gotas de agua a través de estos agujeros. Gotas que lentamente, y durante unos segundos, se van uniendo hasta formar los nombres de migrantes, hombres y mujeres, que perdieron la vida en el mar intentando llegar a Europa desde el año 2000. Son desplazamientos que se generan como una huida de sus lugares de origen buscando una vida mejor; que se producen actualmente de forma frecuente, ante la indiferencia de una sociedad insensibilizada que ha normalizado este tipo de sucesos. En palabras de Foucault, Salcedo busca



Figura 3: *Detalle de la instalación Palimpsesto.* Doris Salcedo. (MNCARS, 2017)

“hacer visible lo invisible”, lo que va a implicar una mejora de nivel en su situación dentro de la historia. De este modo, Salcedo visibiliza y da voz a los habitantes de los espacios subalternos que normalmente han sido valorados de forma incompleta o fragmentada a nivel moral, estético o histórico (1977/1980b: 50). *Palimpsesto* genera una suerte de marea que hace brotar los nombres sobre la losa, para posteriormente, en su retirada hacerlos desaparecer; pero, sin embargo, como se puede apreciar en la Figura 3, en ese momento se hace visible sobre la losa gris los nombres grabados en bajo relieve de inmigrantes desaparecidos antes del año 2000. Este mecanismo hace imposible poder leer ambos nombres a la vez, ya que unos impiden la lectura de los otros. Salcedo recupera el pasado desde el presente generando una experiencia heterocrónica donde enfrenta y contrasta la lenta y retenida temporalidad del migrante, con la rapidez del mundo occidental. Y con todo ello, devuelve la dignidad y la humanidad arrebatadas a estas personas.

Finalmente, tras analizar las diferentes características y conexiones entre todos mis posibles objetos teóricos de estudio, seleccioné para este análisis ocho obras de cinco artistas contemporáneos diferentes, que por diferentes razones pueden ser incluidas en esta categorización de *tiempos instalados*. Tengo que aclarar que en este estudio no he pretendido analizar todas las obras realizadas por cada uno de estos artistas hasta la fecha, ni tampoco se trata de realizar una monografía de dichas obras, ya que solo

me centraré en determinados aspectos de cada una de ellas tratando de analizar de forma parcial algunas cuestiones relacionadas con los intereses de este estudio. Las obras finalmente seleccionadas son: *The Clock* (2010) de Christian Marclay, *The Refusal of Time* (2012) de William Kentridge, *Performing the Border* (1999) de Ursula Bienmann, las obras *Present Tense* (1996) y *Hot Spot III* (2009) de Mona Hatoum, y las obras *Raw Footage* (2006), *Training Ground* (2006) y *Communitas* (2010) de Aernout Mik. De modo que, a partir de este corpus limitado de obras, voy a erigir a cada una de ellas como interlocutoras en este proceso de análisis teórico, y por su mediación iré planteando diferentes cuestiones teóricas, estéticas, narrativas y conceptuales en relación con los *tiempos instalados*.

Su selección y orden de presentación no corresponde a criterios cronológicos lineales, sino que está en función del cumplimiento de determinados aspectos y estrategias relacionadas con su compromiso con la temporalidad. De modo que, partiendo de un primer análisis estratégico estético y narrativo de una obra determinada, se pueda establecer una relación o diálogo con las siguientes, a modo de cadena rizomática, ya que cada nueva obra analizada compartirá de algún modo aspectos estratégicos con las anteriores, las posteriores y mi propia obra. Estos rasgos producirán en muchos casos un efecto de refuerzo mutuo. Y aunque este distintivo común no sea necesariamente lo que las define, se pueda finalmente establecer una especie de paradigma o vínculo entre todas estas obras. Esta retroalimentación en su devenir puede ser aplicada a mi argumentación y a la forma de desarrollar mi objeto teórico de estudio, ya que como indica Bal:

El devenir de una obra implica una lógica temporal retrospectiva, según la cual cada nueva obra replantea el punto de vista desde el que se podía entender la obra anterior. Cada nueva fase de ese devenir se ve influida por una obra posterior que comenta la obra anterior retrospectivamente (2016b, 123).

Y aunque, en este caso, este diálogo se produzca entre obras de distintos artistas con temporalidades no consecutivas y formatos diferentes, también se cumple que cada obra seleccionada va a replantear e influir en el análisis de las obras realizadas posteriormente y viceversa. Consiguientemente, este

número limitado de obras objeto de estudio servirán como interlocutoras necesarias para establecer un corpus teórico respecto a la espacialidad y temporalidad en el arte contemporáneo sociopolítico de los últimos treinta años dentro de lo que he denominado *tiempos instalados*.

Análisis y experimentación mediante la producción artística propia del proyecto expositivo *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*

Para lograr el objetivo de visibilizar la relación existente entre espacio, tiempo y contexto dentro de la imagen contemporánea a través de mi propia producción artística, he desarrollado un proyecto audiovisual que he titulado *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*. A través de él, y mediante la generación de una narrativa no lineal y multitemporal, busco mostrar el alcance de esa temporalidad que he denominado *instalada*. El proyecto está conformado por cuatro videoinstalaciones diferentes que dialogan y se interrelacionan de una forma no lineal y rizomática, tanto entre sí como con los objetos de estudio analizados en la línea de trabajo teórica. Son cuatro obras que, aunque comparten la misma característica formal de ser videoinstalaciones que se apoyan en el uso de narrativas heterocrónicas y anacrónicas, y que comparten el objetivo común de poner en cuestión la narrativa lineal hegemónica, son llevadas a cabo a través de formatos representacionales y contenidos temáticos diferentes.

El propósito de este proyecto audiovisual es utilizar el arte y las videoinstalaciones como medio para conectar con los problemas que enfrenta la sociedad en el nuevo contexto de la globalización, evidenciando la experimentación de los *tiempos instalados*. Con ello pretendo generar una reflexión sobre el tiempo, el espacio y el contexto, en oposición a la experimentación espacio-temporal lineal y monocrónica impuesta por los poderes hegemónicos; los cuales buscan con ello potenciar e incrementar lo que consideran nuestro principal activo, nuestra productividad, por encima de otras consideraciones. Respecto al formato expositivo, mi idea era generar un trabajo en el que se llevara a cabo una instalación artística inmersiva que pusiera al espectador en relación con este. Esto implica que la participación de la audiencia se convierte de este modo en una parte fundamental de la obra. Sin embargo, en cualquier caso, la lectura y experimentación final de esta estará en función de las características específicas del público.

En este proyecto instalativo no se busca destacar a los personajes en sí mismos, ni al individuo, el paisaje o el lugar, sino el conjunto. El personaje desaparece y se convierte en un ser anónimo dentro de un entorno multitemporal. Y aunque su identidad queda anulada, el ser humano sigue estando presente a través de esa memoria que permanece en el lugar. Para ello he cartografiado diferentes espacios urbanos, e incluso virtuales, a través de la videoinstalación. En ellos conviven cada día diferentes tipos de personas con distintas identidades culturales, físicas y sociales, que experimentan el espacio y el tiempo de una forma heterogénea y multirrítmica. El pasado da la mano al presente, y a su vez, el presente mira al pasado, pero también al futuro. A través del montaje y la edición de vídeo, los personajes y los espacios se desarrollan en entidades separadas que fluyen a ritmos diferentes y múltiples, como un caleidoscopio que genera nuevas realidades espacio-temporales. Estos parecen cruzar una y otra vez a través de mundos paralelos, que se encuentran y separan al mismo tiempo, generando una atmósfera onírica y sugerente, en la que los espacios se diluyen y las personas se convierten en estelas o ecos de sus acciones.

Trabajo con las imágenes como construcciones culturales del tiempo donde se *instalan*, cuestionando y reactualizando la noción espacio-tiempo. En todas las obras que forman parte del proyecto nos vamos a enfrentar a espacios sometidos al flujo migratorio de la globalización, que sufren en muchos casos procesos de desterritorialización o reterritorialización de los mismos, y que se articulan desplegando temporalidades heterocrónicas y anacrónicas. Según Deleuze y Guattari (1980/2002: 517), este proceso de desterritorialización hace alusión “al movimiento por el cual se abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga” de territorios creados en las sociedades. Son movimientos que en la mayoría de los casos vienen derivados de la migración, tanto forzada como voluntaria. Para Miriam Reyes (2011: 1), este proceso no solo provoca “el desplazamiento de habitantes y bienes reales o simbólicos, o crea transformaciones (individuales, colectivas o territoriales), sino que, a su vez, produce una constante desterritorialización y reterritorialización de percepciones, sentimientos y memorias sobrepasando las fronteras físicas del Estado-nación”. Esta desterritorialización lleva de forma indisociable a un nuevo agenciamiento que se produce por la reterritorialización derivada de una nueva “constitución y ampliación del propio territorio” (Deleuze y Guattari, 1980/2002: 378). De modo que, como señalan Haesbaert y Bruce, en el primer movimiento, los agenciamientos se desterritorializan y en

el segundo se reterritorializan como nuevos agenciamientos maquínicos de cuerpos y colectivos de enunciación (2004: 14). Es decir, los migrantes generan nuevos nexos de identidad e interacción con el espacio, aportando en este proceso sus experiencias, temporalidades, creencias, simbolismos, percepciones y vivencias previas, por lo que se genera un nuevo contexto multitemporal donde se producen interconexiones heterogéneas entre sus habitantes. En este contexto de globalización en el que se encuentra la sociedad actual, las fronteras espaciales y temporales entre diferentes países y culturas se han disuelto debido a este proceso de interconexión, comunicación y correspondencia a escala global.

Las tecnologías de la comunicación se han ido desarrollando y extendiendo por todo el mundo a gran velocidad, permitiendo la comunicación en tiempo real entre zonas remotas del planeta. Internet, ordenadores personales, redes wifi, teléfonos 4G/5G, televisión a la carta, sistemas de transporte más rápidos y económicos permiten a los ciudadanos estar conectados, tanto física como virtualmente independiente de su ubicación física. Los mensajes llegan inmediatamente a su destino. (Ruiz, 2020: 71).

Dentro del proyecto he desarrollado cuatro piezas en formato de videoinstalación que he titulado: *Time, Space and Mutable Identities* (2019), *Stereoscopic Interventions* (2019-2020), *Discontinuous Echo* (2020) y *Times Zones Liminal* (2020). A pesar de las diferencias en su estructura formal y temática, todas ellas comparten un objetivo común que es crear una experiencia inmersiva en la que el público se enfrente a experimentar distintos ritmos temporales que rompan con la narrativa lineal y los tiempos frenéticos impuestos por el capitalismo. Todo ello con el objetivo de incitar a replantearnos nuestro papel y proceder en la sociedad globalizada en la que vivimos. El proyecto busca poner en cuestión esa inercia rítmica que nos condiciona y limita, así como el impacto de todo ello en nuestra vida diaria. Se busca incitar a los espectadores a que comiencen a preocuparse más del futuro, al que van a influir desde el presente. Un futuro sostenible que mire siempre al pasado como parte sustancial de lo que somos, y que sea capaz de recuperar el equilibrio perdido entre lo local y lo global.

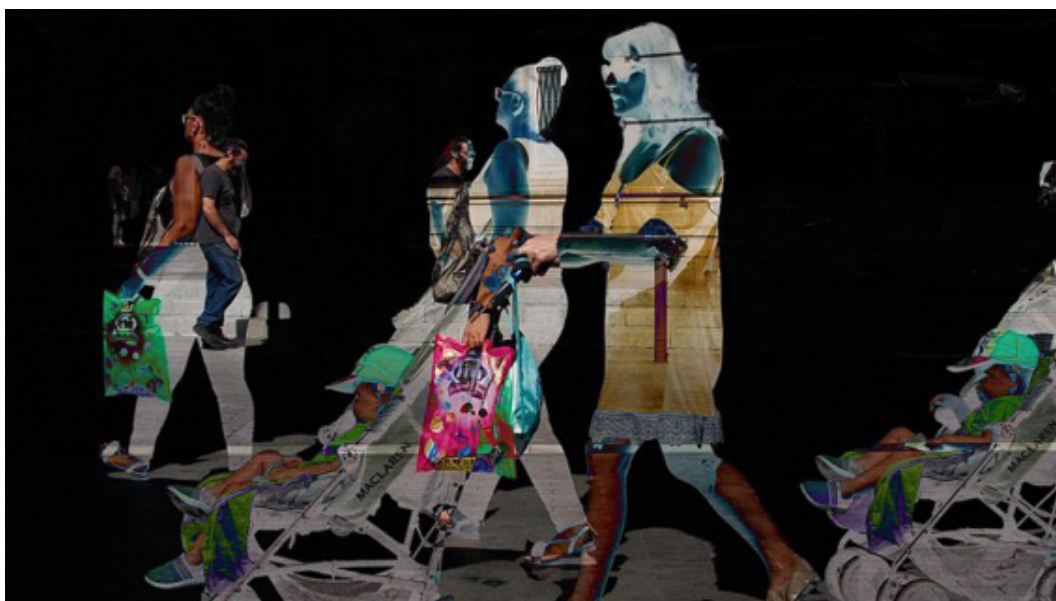


Figura 4: Fotograma de *Time, Space and Mutable Identities*

En su formato, este es un proyecto expositivo flexible que es fácilmente adaptable a distintos espacios y condiciones expositivas, ya que se puede llevar a cabo en distintas versiones pudiendo exponerse todas las piezas o parte de ellas, de forma simultánea o por separado, al ser cada una independiente de las demás. Por tanto, las obras no están asociadas a un *site-specific* o lugar concreto, ya que al hablar todas ellas de la problemática de la globalización, lo que allí se plantea resulta válido para cualquier espacio y lugar del planeta.

La primera de las obras que desarrollé dentro de esta línea de investigación práctica fue *Time, Space and Mutable Identities* que realicé en 2019. Esta es una videoinstalación monocal que representa un caleidoscopio de imágenes grabadas a cámara fija en un mismo lugar, pero en distintos momentos, dentro de la ciudad de Murcia en España (Figura 4). Gracias a la edición de video, el espacio representado pierde cualquier signo de identidad, por lo que podría encarnar un espacio urbano cualquiera. En este tipo de espacios conviven cada día diferentes tipos de personas con distintas identidades culturales, físicas y sociales, que experimentan la espacialidad y la temporalidad de diferentes maneras. En *Time, Space and Mutable Identities*, los individuos se desarrollan en entidades separadas que fluyen a ritmos diferentes, como un crisol que genera nuevas realidades en las que se suman pasado y presente. Los personajes parecen cruzar una y otra vez a través de mundos paralelos, generando una metáfora de cómo adaptamos constantemente nuestra identidad social. Esto se produce como consecuencia de la homogeneización



Figura 5: Fotograma video Ribeira incluido en la videoinstalación *Stereoscopic Interventions*

de la globalización que nos transforma en nuevos ciudadanos con identidades líquidas o mutables. Habitantes que conviven en ciudades difusas donde todos somos influenciados por todos y, al mismo tiempo, todos influenciamos a todos. Así pues, esta obra busca generar una reflexión sobre la influencia de la globalización en la diversidad cultural y social humana en el medio urbano, la modificación de espacios, los comportamientos y la cultura, para empujar a la audiencia a entender que con nuestra presencia influimos en los espacios y en las personas, pero al mismo tiempo estos influyen sobre nosotros.

En segundo lugar, desarrollé la obra titulada *Stereoscopic Interventions* que realicé entre 2019 y 2020. En este caso se trata de una videoinstalación a tres canales que simula la vista de un visor estereoscópico. Con estos visores el espectador puede contemplar una imagen diferente en cada ojo que ensambla como una imagen única en tres dimensiones (Figura 5). En esta simulación se unifica una fotografía en blanco y negro de determinados espacios de la ciudad de Oporto, realizada a mediados de siglo XX, con las grabaciones de video a color realizadas en la misma ubicación, pero en la actualidad. Gracias a la edición fotográfica se unen ambas imágenes en una sola, generando una imagen en movimiento ensamblada que une dos temporalidades distintas creando una nueva y alternativa realidad espacio-temporal. Lo relevante en esta obra no es el espacio concreto dónde se desarrolla, sino la modificación y alteración de una imagen estática que adquiere vida y movimiento a través de la edición y el solapamiento de temporalidades. En ella, los heterogéneos y multiculturales

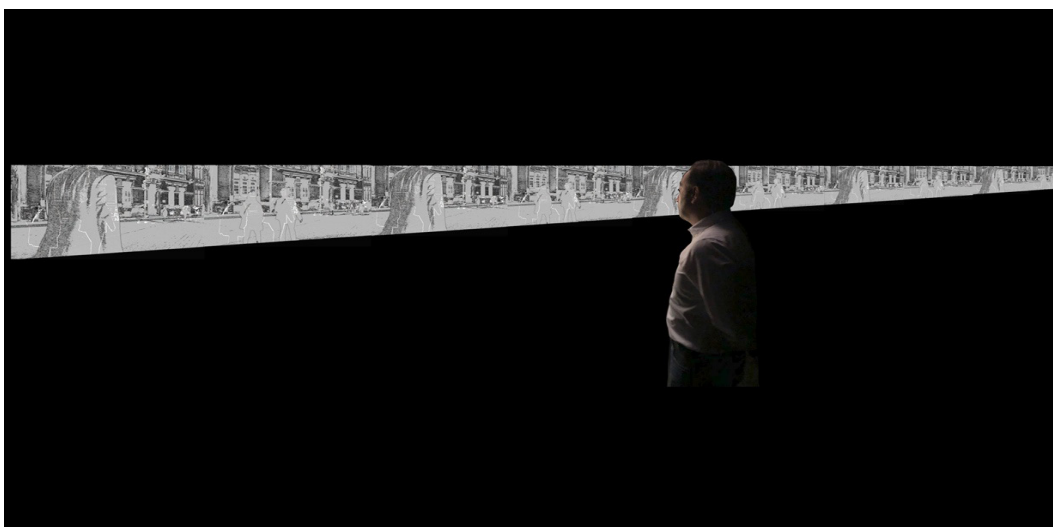


Figura 6: Videoinstalación *Discontinuous Echo*

habitantes de un espacio urbano actual se entremezclan y funden con las figuras “congeladas” de sus antiguos habitantes. El cerebro humano une ambas imágenes en una sola generando una imagen en movimiento ensamblada que simula la tercera dimensión; uniendo dos temporalidades distintas que crean una nueva y alternativa realidad espacio-temporal.

La tercera obra que forma parte del proyecto es la videoinstalación *Discontinuous Echo* que realicé en 2020 (Figura 6). En esta pieza la imagen de video, que representa también un espacio urbano cualquiera, se multiplica con un retardo aleatorio que genera nuevas realidades temporales de manera continua e infinita. Un video en blanco y negro en el que solo destacan pequeñas capas y líneas de color. Se trata de un formato de videoinstalación, a ocho o diez canales, proyectado en disminución de escala. Los videos reproducidos en cada uno de los canales son diferentes entre sí, por lo que la imagen resultante incluye un elemento de aleatoriedad en la reproducción que produce finalmente infinitas combinaciones de realidades. El azar de la recodificación genera de este modo umbrales móviles y permeables frente a las fronteras rígidas y lineales hegemónicas. Las imágenes se recombinan, perdiendo de este modo la linealidad narrativa del relato, logrando que cada espectador tenga una experiencia diferente que diversifica los significados de límites y fronteras.

Por último, desarrollé la obra *Time Zones Liminal* que concluí a finales del año 2020. Esta última obra es la más compleja ya que se trata de una videoinstalación ideada para ser proyectada a veinticuatro canales. Su origen



Figura 7: Fotogramas del vídeo *Zone -6. Instalación Time Zones Liminal*

se sitúa en el análisis exhaustivo del mapa de los husos horarios mundiales y la experiencia personal con los cambios horarios a través de diferentes viajes realizados a lo largo de mi vida. Esto me hizo ser consciente de que nuestro tiempo horario, el sistema que marca nuestro día a día, viene determinado no solo por las condiciones geográficas de nuestro lugar de residencia, sino que en muchas ocasiones obedece a un complejo sistema de intereses económicos y políticos fomentados por los diferentes órganos de poder, que deciden por nosotros de forma completamente artificial. Pero, estos no solo establecen las distintas zonas horarias, sino que también marcan los ritmos temporales, es decir, nuestro tiempo de trabajo y ocio, decidiendo cuándo empiezan y acaban cada uno de ellos; dejando en muchos casos a un lado nuestra biología y desincronizando nuestros ciclos circadianos naturales.

Las veinticuatro pantallas representan veinticuatro vídeos diferentes grabados en veinticuatro ubicaciones seleccionadas a lo largo de todo el globo terrestre (Figura 7). Estos vídeos muestran un montaje de secuencias no lineal que abarca las 24 horas de un día. Todos ellos fueron grabados durante diferentes meses y estaciones del año, y fueron montados sin respetar la cronología de esta circunstancia, por lo que la imagen resultante no sigue a veces una lógica estandarizada o lineal, lo que genera en el espectador una experiencia anacrónica que despliega a su vez una experimentación heterocrónica del tiempo.

Todas las obras que forman parte de este proyecto audiovisual propio van a ser descritas con más profundidad a lo largo del último capítulo. Pero, además, todas ellas van a ser también incorporadas al desarrollo de los cinco capítulos donde se analizan los distintos objetos teóricos de estudio, de modo que apoyen su análisis y se imbriquen en el desarrollo de los conceptos tratados a lo largo de ellos.

Índice de figuras

Figura 1: Vista de la videoinstalación *Where is where?* Eija-Liisa Ahtila. Fotografía: Marja-Leena Hukkanen. (Trilnick, 2012) [Fotografía] <http://proyectoidis.org/wp-content/uploads/2012/01/ahtila05.jpg>

Figura 2: Detalle de la videoinstalación *Transgressions* de 2001 de Nalini Malani realizada en el Stedelijk Museum de Ansterdam. (Stedelijk Museum, 2017) [Fotografía] <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/nalini-malan>

Figura 3: Detalle de la instalación *Palimpsesto* de 2017 realizada en el Palacio de Cristal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid. Doris Salcedo. Fotografía: Juan Fernando Castro. (MNCARS, 2017). [Fotografía] <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>

Figura 4: Fotograma de la videoinstalación *Time, Space and Mutable Identities*. Fotografía propia.

Figura 5: Imagen de la pieza *Ribeira* perteneciente a la videoinstalación *Stereoscopic Interventions*. Fotografía propia.

Figura 6: Imagen de la videoinstalación *Discontinuous Echo* en formato 10 canales. Fotografía propia.

Figura 7: Fotogramas del video *Zone -6* perteneciente a la obra *Times Zones Liminal* minuto 15:13 y 00:32. Fotografía propia.

PARTE II

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
QUE PONEN EN ESCENA
LAS *TEMPORALIDADES INSTALADAS*:
OBJETOS DE ESTUDIO

CAPÍTULO 3.

THE CLOCK. CHRISTIAN MARCLAY

Introducción

La obra *The Clock*, realizada en 2010 por el artista estadounidense Christian Marclay, es el primer objeto teórico de estudio que voy a desarrollar dentro de la línea de trabajo de análisis histórico y analítico sobre pensamiento y producción artística contemporánea, en el campo de las temporalidades que he denominado *instaladas*. En este sentido, *The Clock* de Marclay, punto de partida de este análisis, cumple con los distintos requisitos establecidos para ser incluida dentro de las prácticas artísticas que articulan el concepto de *tiempos instalados*. Por un lado, la obra se inscribe en el ámbito de la instalación artística contemporánea realizada en los últimos treinta años, en concreto en la disciplina de la videoinstalación. Por otra parte, *The Clock* se caracteriza por desplegar una narrativa que, apoyada en la práctica audiovisual del apropiacionismo de imágenes de archivo o *found footage*, genera experiencias heterocrónicas en el espectador que operan desde lo anacrónico. Esta técnica contribuye a establecer un diálogo abierto sobre las imágenes, que son mostradas como construcciones culturales del tiempo en el que se *instalan*, poniendo en cuestión la noción espacio-temporal hegemónica mediante la generación de desequilibrios que rompen con la linealidad histórica estandarizada. Es decir, a través de estas distintas narrativas de resistencia *The Clock* despliega su carácter crítico sociopolítico, que en su caso se caracteriza por tener un talante sutil y moderado.

Hechas las consideraciones anteriores, la razón principal para seleccionar *The Clock* como primera interlocutora de los razonamientos que

voy a desarrollar en los próximos capítulos, frente a otras prácticas artísticas asimilables, se basa por un lado en el uso magistral que, en mi opinión, Marclay hace de los recursos narrativos de la heterocronía y la anacronía para poner en cuestión la experimentación temporal hegemónica. Y por otro, se sustenta en el modo de articular desde lo global la temática de la experimentación espacio-temporal y la problemática derivada de su imposición por los grupos de poder; aunque he de indicar que Marclay mantiene en su narrativa un punto de vista occidentalizado. Ambas cuestiones, el uso de la anacronía y la heterocronía como recursos narrativos y esa visión globalizada del problema, establecen un cierto paralelismo en su enfoque con mi proyecto artístico *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*, convirtiendo a *The Clock* en un interlocutor previo de mi propia obra. Al mismo tiempo, la obra de Marclay, partiendo de un enfoque bastante integral y globalizado, sirve como punto de partida para establecer también una relación rizomática, directa e indirecta, con los otros cuatro objetos de estudio analizados que voy a desarrollar a lo largo de los próximos capítulos. Esta es una relación, fomentada por mi intermediación, que va a ayudar a comprender e interpretar los distintos conceptos, procesos, expectativas y motivaciones presentes en este ámbito de estudio.

Respecto al uso del recurso de la heterocronía, tengo que señalar que Marclay parece haber proyectado *The Clock* en base a la consideración de que el tiempo experiencial que plantea al espectador no es homogéneo respecto a todas las personas, ya que, como indica Mieke Bal (2017: 10), somos capaces de vivir “simultáneamente ritmos diferentes en un mismo tramo de tiempo”. Las personas pueden “estar en el mismo momento” pero sin embargo experimentar el tiempo a distintos ritmos. Esta “experiencia multirrítmica” es lo que Bal define como *heterocronía*. Este concepto es ejemplificado de manera muy clarificadora por esta autora a través de la comparación entre las distintas sensaciones temporales que experimentan las personas que esperan en la cola de un supermercado. De modo que, para la mujer que tiene prisa porque se le hace tarde para llevar a su hijo al colegio o sabe que su bebé enseguida tendrá hambre, la espera se hace muy larga y angustiada; mientras que, para otras personas presentes en la misma cola, pero que sin embargo no tienen prisa, la espera puede haber sido experimentada como breve (2017: 10). Siguiendo lo indicado por Ernst van Alphen, habría también que tener en consideración que “un mismo afecto puede evocar sentimientos o pensamientos muy diferentes en personas

distintas” (2013/19: 65), es decir, esta experimentación multirrítmica va a diferir en función de cada caso, no pudiendo establecerse un patrón común de respuesta. Pero, como señala Bal (2008: 36), la heterocronía no es solo una experiencia de naturaleza subjetiva. Así, aunque su experimentación tenga carácter individual y se encuentre condicionada por nuestros afectos, esta tiene sin embargo la capacidad de conectarnos con los demás y hacernos conscientes de nuestras divergencias temporales respecto a las de las personas que nos rodean. La experimentación de la heterocronía nos hace sensibles al tiempo, a su constatación. Y, en consecuencia,

[n]os ayuda a tolerar diferencias que no están ligadas a la política, a la identidad, o a la economía, pero que determinan, sin embargo, la manera en la que la gente vive sus vidas en un mundo donde el tiempo ha sido estandarizado y economizado. (Bal, 2016b: 64).

Por su parte, en esta misma línea, Segura y Simó (2017: 226) relacionan esta experiencia temporal heterocrónica con el contexto espacial donde se produce, estableciendo que en el lenguaje narrativo del arte “el espacio heterocrónico es aquel que alberga las prácticas artísticas que modifican el estatuto espacial del lugar, incorporando una hibridación de lo local y lo global”. En consecuencia, estos espacios sometidos a los efectos del proceso de globalización se pueden ver modificados a través de prácticas artísticas que aúnan las distintas temporalidades y ritmos establecidos, tanto en el ámbito particular y local, como en el estandarizado y unificado de lo global, desplegando en este proceso temporalidades heterocrónicas.

Actualmente, las fronteras espaciales y temporales entre diferentes países y culturas se han disuelto debido a un proceso de interconexión y correspondencia a escala global, que se ha visto amplificado durante las últimas tres décadas por el desarrollo globalizado y extendido de las tecnologías de la comunicación. En este sentido, Bal señala que “la textura del mundo cultural actual es multi-temporal, fuerza experiencias heterocrónicas” (2016b: 64). Es por ello por lo que esta instalación de video resulta relevante dentro de este estudio ya que, gracias a la técnica de montaje de imagen y sonido que Marclay utiliza en *The Clock*, la videoinstalación es capaz de hacernos percibir de forma tangible nuestra realidad heterogénea, así como

empujarnos a constatar nuestra experiencia heterocrónica del tiempo. Por otro lado, el uso de materiales de archivo de video o *found footage* hace que la obra opere desde lo anacrónico, poniendo de manifiesto que, como superficie, la imagen “al ponerse en contacto dialéctico y palimpséstico con otras imágenes y con el espectador genera nuevos significados” (Guardiola, 2016: 136-137). Y es que, desde la anacronía se abre frente al espectador una nueva sensibilidad para determinar una temporalidad que rompe con los argumentos históricos recibidos, mostrándonos un presente y un futuro alternativo.

Por todo ello, en este capítulo analizaré cómo la videoinstalación puede convertirse en un mecanismo de resistencia frente a los *tiempos instalados* mediante el empoderamiento del espectador, que es convertido a través de esta interacción en parte activa del proceso. Mostraré la trampa que nos tiende en nuestro día a día la experimentación del *tiempo del reloj* dentro del mundo globalizado en el que vivimos, analizando las razones y el alcance de su poder, así como remarcando el conflicto que existe entre este y *el tiempo de lo humano*, e incluso con nuestros ritmos biológicos. Para ello abordaré dichas cuestiones a través de *The Clock*, relacionándolas con el modo en que Marclay diseña esta videoinstalación que rompe con la linealidad de la narrativa fílmica. Esta es una videoinstalación en la que el ritmo ficticio del celuloide se humaniza a través de un relato que opera desde la anacronía derivada del *found footage* y a través del montaje visual y sonoro de esta imagen fílmica. Este es un montaje que utiliza diferentes mecanismos narrativos como insertar señuelos o transiciones sonoras, dislocaciones sonoras, visuales y narrativas, bucles y retardos, lo que unido a la anacronía de la imagen fílmica genera una experiencia heterocrónica en el espectador. También ahondaré en cómo esta anacronía va a tener diferente impacto en el espectador en función de si su transición se produce en la pantalla de forma más o menos rápida, así como en los efectos de determinados gestos liberadores frente las ideologías del tiempo. En consecuencia, con todo ello Marclay va a generar con *The Clock* una alternativa al concepto de tiempo que es resignificado como un concepto multirrítmico y heterogéneo, ofreciéndonos de este modo la posibilidad de una realidad alternativa.

La instalación y el espectador activado

The Clock —El Reloj— es una videoinstalación monocanal y sonora. En ella, Marclay proyecta una película de veinticuatro horas de duración que fue

concebida como un colosal collage de vídeo realizado mediante el montaje de miles de fotogramas de secuencias de películas de cine y televisión. Los criterios de selección de las secuencias se basaron exclusivamente en que en ellas se produjera una referencia directa o indirecta al tiempo; ya fuera porque el objetivo de la cámara enfocara directamente a un reloj, o porque los personajes que aparecían en ella hicieran referencia a la hora exacta en la que transcurre la secuencia. Esta circunstancia configura una de las características más singulares de la película, y es que todas estas secuencias, en las que se hace referencia a una hora determinada, fueron montadas por Marclay siguiendo una línea de tiempo coincidente con las veinticuatro horas de un día. Esto convierte a *The Clock* en una especie de reloj filmico. Así, gracias a un elaborado y extenso trabajo de montaje, el artista logró generar un ritmo narrativo temporal y visual que en apariencia resulta uniforme al espectador, aunque cada fragmento correspondiera a diferentes épocas y géneros cinematográficos. Pero en mi opinión, más allá de la creación de este elaborado reloj alternativo, lo más destacable de esta obra es que la proyección de la película se realiza en perfecta sincronización con la hora real del espacio donde se expone. En consecuencia, el tiempo que el espectador contempla en la pantalla de proyección siempre coincide con el tiempo que marca su reloj, disolviendo cualquier separación entre su realidad espacio-temporal y la alternativa ficticia que propone la obra. De este modo, el espectador queda incorporado al desarrollo de *The Clock* como un elemento que forma parte del mecanismo de ese reloj.

No creo que Marclay imaginara el éxito ni la repercusión que iba a tener *The Clock* dentro del mundo del arte contemporáneo cuando empezó a montar las primeras secuencias en su nuevo taller en Londres. De hecho, en su poco tiempo de existencia la obra se ha convertido ya en un clásico reclamado por todos los círculos de arte y que los museos se disputan para poder exhibirla entre sus paredes. Según relata Daniel Zalewski (2012: 51), Marclay se embarcó en este proyecto por motivos de espacio. Más exactamente por la falta de este. Hasta ese momento el artista era reconocido principalmente como compositor y performance-dj de música experimental, así como por ser un artista del collage —con la necesidad de grandes espacios que esto implica para poder crear—. Su nuevo taller en Londres no le permitía plantearse ese tipo de creaciones artísticas físicas de grandes dimensiones. Por lo que, de una manera colateral, la ruptura de las fronteras espacio-temporales provocada por la mejora de las tecnologías estuvo detrás de su nueva creación. En

definitiva, se puede decir que en este nuevo contexto en el que vivimos es posible producir obra artística en cualquier lugar del mundo sin necesidad de objetos físicos, contando tan solo con un ordenador y una buena conexión a internet. La falta de espacio le empujó a desarrollar su imaginación y buscar soluciones alternativas que le llevaron a extender su obra dentro del campo de la instalación audiovisual. Y aunque Marclay tenía experiencias previas en proyectos audiovisuales, *The Clock* ha sido la obra que le ha proporcionado más reconocimiento a nivel internacional, recibiendo en 2011 un León de Oro como mejor artista en la 54ª Bienal de Venecia. “El video ofreció a Marclay otra forma de jugar con el tiempo” (Zalewski, 2012, 51). El artista creó a partir de clips de otras películas reconocidas una nueva película, con su propia lógica y ritmo. Generó un collage inmaterial y visual en el se combina nuestra memoria a través del reconocimiento de fotogramas de las películas utilizadas, jugando con la transgresión de la transformación.

Marclay decidió realizar tan solo seis copias de la obra que fueron vendidas a museos de arte y a un coleccionista privado. Todos ellos firmaron un contrato de compra-venta que marcaba unas condiciones de exhibición muy precisas que los compradores se comprometieron a cumplir. Entre esas cláusulas se incluyó el formato expositivo que debía respetarse en el montaje de la videoinstalación. En todos los casos, la sala debía de ser oscura y estar provista de unos cómodos sofás de color marfil, de un modelo y marca determinado, que habían de ser dispuestos en filas; de modo que los espectadores pudieran entrar y salir sin molestar a los demás, al contrario de lo que ocurre habitualmente en las salas de cine. La videoinstalación se concibió para exhibir la película en formato monocanal, con sonido envolvente y bucle continuo. Y, aunque la idea de una proyección continuada durante 24 horas no resulta compatible con el horario generalmente establecido por los museos, a través de una estipulación del contrato éstos se comprometieron a realizar algunas sesiones de proyección completa; dando la oportunidad a los espectadores de contemplar las partes de la obra que quedaban fuera del horario laboral del museo.

En consecuencia, al establecer esa limitación de número de copias disponibles y esas cláusulas en el contrato, Marclay consiguió que la obra no perdiera su sentido al ser exhibida: convertirse en un recordatorio del poder del reloj sobre nuestras vidas. De otro modo, *The Clock* hubiera perdido la capacidad que le otorga el formato de videoinstalación de hacer que el espectador se sumerja en la obra, convirtiéndola en este caso en una

inmersiva, amable pero contundente constatación de la trampa del reloj que nos marca un tiempo artificial fabricado a medida de los intereses de los grupos de poder. Según Zalewski, fuera de esa sala oscura, mostrada entre otras distracciones, la obra se convertiría en un objeto ambiental: un reloj más (2012: 59). Así, si por ejemplo la obra se hubiera vendido en DVD o difundido por plataformas como *Youtube*, cualquier espectador podría imponer su ritmo de vida a la película. Este podría detenerla a su conveniencia y verla en varios días, desincronizada de la realidad horaria del lugar donde se esté visionando en cada caso. Y aunque algunos podrían intentar respetar los dictados temporales de la obra, casi nadie sería capaz de esperar a las cinco de la mañana para ver las secuencias correspondientes a esa hora. El resultado sería que el reloj de Marclay perdería su verdadero poder. En este sentido, para Terry Smith, la liberalización de su venta y difusión rompería los paradigmas del objeto singular y la edición limitada de las artes visuales de *The Clock*. Y lo que es más importante, disiparía la obra, precisamente porque entregaría el control de sus condiciones temporales a la conveniencia de cualquier espectador, que podría verla a su aire y ritmo, y sería capaz de recomponerla (2016: 49). Y es que, la obra funciona de modo que el azar dicta las infinitas combinaciones o composiciones posibles de visionado. Algo que depende del momento en que el espectador se incorpore a la proyección. Pero, en cualquier caso, para mantener la esencia de la obra, el tiempo del reloj ha de quedar siempre por encima del espectador imponiéndole su poder; no al revés como ocurriría con la liberación del horario, la distribución o la modificación de la sincronización de *The Clock*.

Como se puede apreciar en la Figura 1, el diseño expositivo de la instalación es aparentemente sencillo. Sin embargo, el formato de instalación artística es un elemento clave en *The Clock*, ya que transforma la película en una obra inmersiva y experiencial, donde se involucra física y afectivamente al espectador. De modo que, tanto el espacio arquitectónico, como los elementos que en él se incluyen, como los sillones o el color de las paredes de la sala, así como la propia película, se convierten en un todo indisoluble que genera un espacio inmersivo que acoge al espectador como elemento final que completa la obra. Siguiendo lo establecido por Claire Bishop (2005) respecto a las modalidades de experiencia dentro del arte de la instalación, *The Clock* podría ser clasificada dentro del tipo de instalación que postula por un espectador activado como sujeto político (10). Y es que, el diseño expositivo de la videoinstalación genera la interacción e inmersión



Figura 1: *The Clock*. *White Cube* (MACM, 2014)

con el espacio expositivo y la obra, provocando una analogía con la propia participación del espectador en el mundo.

Por tanto, Marclay no solo logra con ello la contemplación óptica, pasiva y desprendida del espectador, sino que la inmediatez sensorial de la percepción consciente, la participación física y la conciencia de otros visitantes que también se convierten en parte de la obra, la transforma en una experiencia activa y encarnada. La instalación se convierte en un espacio de relación, o como señala Boris Groys (2008: 78), en un espacio de toma de decisiones relativas a la diferenciación entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo innovador, o lo aceptado y lo cuestionable; una decisión que se produce desde el aquí y ahora, lo que muestra su faceta verdaderamente política.

Así, frente a la seguridad de la exhibición de una película en una sala de cine en la que los espectadores tienen asignado un lugar del que no se mueven hasta el final de la proyección, en la videoinstalación el espectador es empujado a elegir cuándo, dónde y durante cuánto tiempo va a confrontarse con la obra. En consecuencia, el tiempo de contemplación ha de ser continuamente renegociado entre el artista y el espectador (Groys, 2008: 77), y este va a ser diferente en cada caso particular y momento, no

pudiendo conocerse de antemano cuál va a ser su forma de actuar frente a la obra. Pero lo que resulta evidente es que la videoinstalación *The Clock*, con su capacidad de hacernos experimentar flujos simultáneos del presente, el pasado e incluso futuros posibles, así como de generar narrativas espacio-temporales que se van sucediendo en una simulada y artificial linealidad temporal, hace que se constate la idea de Pawel Anaszkiwicz (2016), de que la videoinstalación es el medio “idóneo para mostrar las complejidades del funcionamiento de los distintos flujos temporales de nuestra mente” (57). Esto ayuda a romper con los patrones convencionales de pensamiento, y en este caso, a mostrar los mecanismos de poder y trampas ocultas tras el dispositivo del reloj.

Desvelando la trampa del tiempo del reloj

Como puede deducirse de su título, *The Clock*, el tema principal de esta obra se centra en poner en evidencia el mecanismo con el que el hombre contemporáneo mide el tiempo. Para las personas que hemos nacido en la era del reloj de pulsera, no nos resulta cuestionable esta forma de medición del tiempo, puesto que su uso está tan naturalizado y extendido que nos movemos a su dictado sin apenas plantearnos los entresijos y razones que lo configuran. Tras estas razones se oculta la difundida creencia de que este tipo de mecanismos que miden el tiempo resultan de gran ayuda para nosotros porque, supuestamente, nos facilitan la vida haciéndonos aprovechar mejor los momentos. Pero esto ¿es realmente cierto? ¿necesitamos el reloj para saber cómo y cuándo vivir? ¿acaso no sabríamos organizar nuestro tiempo sin ellos?

Lo que sin duda es incuestionable es que nos hemos hecho tan adictos al tiempo del reloj —aunque quizás sería más apropiado decir que nos han empujado a serlo— que nos encontramos perdidos y desorientados cuando no tenemos disponible esa referencia temporal. Medimos nuestras acciones en función de la hora que marca nuestro reloj. Hoy en día, el tiempo del reloj está más presente que nunca gracias a nuestros teléfonos móviles, que se han convertido en una prolongación de nuestro ser. Nuestra confianza en ellos es absoluta, tanto que los consultamos cientos de veces al día en busca de algún tipo de información; ya sea conocer la hora y saber si hemos de correr o no para terminar una tarea, como para decidir si tenemos que andar más pasos en la siguiente media hora. E incluso, últimamente, lo usamos para saber si nuestros amigos nos siguen con suficiente rapidez en redes sociales o si contestan presurosos a nuestros mensajes de WhatsApp

—actos que demuestra su interés o no en nosotros—, en un afán de controlar el *feedback* o retorno de nuestros interlocutores sobre nuestras acciones. Vivimos en un momento histórico en el que la inmediatez ha pasado a ser considerada en muchos casos un valor de obligatorio cumplimiento, tanto en nuestras relaciones personales como laborales, ya que lo contrario puede ser considerado desinterés o desidia. En algunos casos la adicción es absoluta y el teléfono llega a convertirse en un órgano más de nuestro cuerpo que dirige nuestros actos al ritmo que marca su certero reloj.

Pero el uso tan asimilado de este mecanismo de medición del tiempo hace que me cuestione qué tipo de tiempo es el que nos ofrece el reloj, cómo establece su ritmo o cuáles son sus razones. Además, ¿existe realmente una medida de tiempo única y estandarizada para todo el mundo como este sistema del reloj nos hace creer? Y por otro lado, en caso contrario ¿somos capaces de percibir distintos tipos de temporalidades?

Ya en la antigüedad el hombre ideó mecanismos muy rudimentarios y poco precisos para lograr dominar y medir el tiempo en el que habitaba. Estos mecanismos estaban fundamentados principalmente en las señales que la naturaleza ofrece de su acontecer y que se basan en la propia observación activa del transcurrir de los días. Los primeros relojes eran solares y funcionaban gracias a la luz del sol y su sombra proyectada. Para cuando el sol se escondía se idearon los relojes de agua que funcionan mediante la medición de un flujo regulado y graduado de agua; y también los relojes de arena o fuego, entre otros. Todos ellos tenían en común que eran capaces de medir intervalos de tiempo determinados, es decir, determinadas duraciones temporales. Pero, con el paso de los siglos, estos mecanismos de medición del tiempo fueron evolucionando conforme se desarrollaban tecnologías que eran cada vez más precisas. Por otro lado, en oposición al logro de esta mejora en la medición exacta del tiempo, estos avances tecnológicos fueron desnaturalizando nuestra forma de medir y experimentar el tiempo y nos fueron alejando de la observación de los ritmos de la naturaleza, pasando a vivir en una temporalidad artificial establecida por el hombre al servicio de los intereses económicos de los sistemas hegemónicos de poder. Esta es la trampa del tiempo del reloj en la que hemos caído sin apenas habernos dado cuenta. Según indica Bal, este concepto del “tiempo del reloj” data del periodo de la colonización y se podría asimilar al “tiempo capitalista en el que estamos inmersos” (2017: 11). Hemos pasado de querer controlar y comprender el paso del tiempo para obtener poder, y de este modo riqueza, a que éste nos controle y decida sobre todos nuestros actos. El reloj marca nuestro

tiempo al dictado de los grupos de poder hegemónicos, pero inesperadamente esto provoca un perverso y no calculado efecto *boomerang* sobre ellos mismos. Paradójicamente, marcar esta autoridad sobre el tiempo de los demás termina volviéndose contra sus *creadores-manipuladores* que pasan también a quedar sometidos al mandato de su estricta voluntad. Nadie se libra de los dictados del reloj.

Hoy día el tiempo del reloj establece cuándo debemos despertar, comer, trabajar, o dormir, entre otras cosas. Desde niños nos enseñan el valor de la puntualidad. Vivimos en una obsesión continua por no perder un minuto de tiempo, por aprovechar cada una de las horas del día. Y cada vez nuestra situación es más compleja, ya que en la actualidad las nuevas tecnologías han permitido algo que nos fue presentado como la solución de todos nuestros problemas con el espacio y el tiempo, el trabajo virtual o teletrabajo. Pero, muy al contrario de lo que se puede pensar, esa flexibilidad con la que se adorna esta opción laboral puede no ser del todo algo positivo para nuestra calidad de vida, ya que trae como consecuencia la posibilidad de la disponibilidad 24/7, veinticuatro horas los siete días de la semana. Esto finalmente se ha convertido en una obligación en la mayoría de los casos. Como contraprestación a esa flexibilidad laboral respecto a nuestra ubicación espacial tenemos que estar disponibles para el trabajo las veinticuatro horas del día todos los días. Con la disolución de las fronteras espacio-temporales gracias a las nuevas tecnologías, esta situación es ahora posible. Creemos haber mejorado nuestras condiciones laborales y la calidad de nuestras vidas procurándonos flexibilidad laboral, pero la consecuencia real es que nos hemos convertido en una versión moderna de esclavos del trabajo; controlados continuamente por las tecnologías que supuestamente van a facilitar nuestras vidas, pero que finalmente impiden nuestra desconexión. Como indica Amelia Groom, gracias a las nuevas tecnologías que permiten el trabajo virtual, “para un grupo creciente de trabajadores la jornada laboral diaria de 9 a 5 se ha convertido en una condición permanente (...) nunca estamos realmente sin trabajar, y el trabajo se vuelve indistinguible de la vida” (2018: 78).

Dentro del arte sociopolítico contemporáneo, un ejemplo que cuestiona de forma muy clara esta influencia dictatorial del tiempo del reloj sobre nuestras vidas lo encontramos en la obra *One year Performance 1980–81: Time Clock Piece*, del artista taiwanés Tehching Hsieh (Figura 2). Una instalación de video y fotografía en la que el artista desarrolla un diario visual durante un año de su vida concentrado en un video de seis minutos de duración a



Figura 2: Tehching Hsieh. *Time Clock Piece (One Year Performance 1980–1981)* (Tate, 2017).

través de una edición en cámara rápida o time-lapse. A lo largo de todo un año, el artista fichó puntualmente una vez cada hora durante las veinticuatro horas del día. Una maquina de control horario y una cámara fotográfica dejan constancia de ello. A lo largo de ese tiempo, podemos ver cómo el artista va acusando los efectos de su disponibilidad absoluta. Su rostro se va demacrando por la falta de exposición a la luz solar y el agotamiento por la falta de sueño reparador, de acuerdo con nuestros patrones circadianos. Su mirada está cada vez más perdida, como la de una persona que es incapaz de concentrarse por el cansancio acumulado. El deterioro físico de Tehching es muy evidente. Durante ese año, su experiencia del tiempo se convirtió en vivir exclusivamente de acuerdo con el *tiempo de trabajo*. Este es un tiempo que se caracteriza por estar dividido en unidades universalmente medibles y homogéneas que permiten la intercambiabilidad, y que está relacionado con el dinero y los ideales del capitalismo, donde un minuto de tiempo vale lo mismo que cualquier otro minuto. El “tiempo como un componente intercambiable de la máquina productiva” (Groom, 2018: 77). Sin embargo, a través de su performance Tehching muestra cómo la disponibilidad absoluta es un imposible que va en contra de la naturaleza humana, al provocar desfases en los ritmos corporales. Como ya he indicado anteriormente, gracias a las

nuevas tecnologías y a la mejora de las comunicaciones los límites espacio temporales se han disuelto, pero sin embargo nuestros ritmos circadianos siguen siendo los mismos. Durante todo el año que duró la performance el artista no logró fichar, por diferentes razones fisiológicas, en ciento treinta y tres ocasiones de las ocho mil setecientas sesenta horas que tiene un año. Este es un porcentaje muy bajo de fallos, apenas un 1'52 por ciento sobre el total de horas, pero que sin embargo demuestra la deshumanización implícita en la disponibilidad temporal llevada al extremo. Esto puede parecer poco realista, pero subyace de forma definitiva y marcada dentro de la organización del sistema laboral actual.

Frente a esta clara oposición al tiempo del reloj, la obra de Christian Marclay, *The Clock*, no se posiciona de forma tan explícita respecto a su tiranía; algo que comparte con todas las obras que componen mi proyecto artístico *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*. La grandeza y atractivo de *The Clock* radica en su forma de mostrar el tiempo del reloj “obligando a los espectadores a reconocer su poder, y sin embargo al mismo tiempo, a permanecer con la ilusión cinematográfica del tiempo manipulable en una muestra de momentos ficticios” (Bal, 2017: 10). Este es a su vez un resultado que también aspiro lograr con mi proyecto. No obstante, tanto en *The Clock* como particularmente en mi obra *Time Zones Liminal*, la propia duración de ambas piezas representa una clara muestra de los desequilibrios que existen entre el tiempo del reloj y nuestro reloj biológico, por lo que, de forma indirecta y sutil, las dos muestran su rechazo a la dictadura del reloj y a los desequilibrios que este provoca en nuestras vidas. En este sentido, ambas obras proponen una inmersión en una temporalidad alternativa que nos ayuda a percibir como nuestro día a día se mueve al ritmo que marca el poderoso reloj. Una y otra establecen una especie de mecanismo que genera una experiencia inmersiva o de pseudo-realidad aumentada, en el sentido de que en ellas se combina lo real (como el momento experiencial y el entorno de la sala expositiva) y lo virtual (la imagen y el tiempo fílmico), produciéndose una interactividad en tiempo real entre el espectador y la obra. Así, gracias a esta interacción se muestra una dimensión espacio-temporal que conecta y abre los ojos a la percepción del paso de los segundos.

Ritmo del reloj versus ritmo biológico

Nos gusta creer que podemos dominar el tiempo, nos tranquiliza pensarlo. Vivimos sometidos a un contador temporal individual que marca una cuenta

atrás cuyo punto final desconocemos. Somos seres finitos. Queremos dominar el tiempo, porque su transcurrir es para nosotros un constante *memento mori*. Y al hacerlo, de algún modo, el hombre pretende tener cierto control sobre la muerte. Pero el control sobre el tiempo no es solo una estrategia de interacción y control sobre nuestro final, sino que, como señala Nancy Munn, es también un medio de poder jerárquico y de gobierno (1992: 109) que utilizan los grupos de poder en pro de favorecer sus intereses. En este modo, tener autoridad sobre la determinación del calendario, la definición de las medidas cronológicas, del tiempo y la secuencia de las actividades diarias y estacionales a realizar, o de otros instrumentos cronológicos como el establecimiento de la hora del reloj, no sólo confiere el control sobre aspectos de la vida cotidiana de las personas, sino que también conecta este nivel de control con un universo más amplio que conlleva valores críticos en los que se basa la gobernanza (Munn, 1992: 109). En consecuencia, como señala Michael O'Malley, en la búsqueda de ese control y poder, la autoridad humana se ve fusionada con la del reloj (1990: 156). Este dominio sobre las dimensiones temporales implica el control sobre los cuerpos de las personas que viven en sociedad, no solo sobre su tiempo de trabajo sino también sobre su tiempo corporal. Este es un control que impone un ritmo obligatorio que segmenta cuerpo y mente en unidades espacio temporales establecidas bajo los criterios de los grupos de poder (Foucault, 1975/95: 152). Es el tiempo de la productividad, el “tiempo capitalista” que no suele tener en cuenta los desequilibrios que puede generar en los ritmos biológicos humanos, como evidencia Tehching en su obra *One Year Performance*. Este tiempo establece sobre nuestros cuerpos, sobre nuestros ritmos biológicos, una serie de límites y condicionamientos invisibles que Marclay busca poner en evidencia con la extensa duración de su obra.

La película esta pensada para ser reproducida durante veinticuatro horas seguidas. La tecnología es capaz de convertirla en un reloj perfectamente sincronizado con la realidad horaria del lugar donde ese exhibe gracias a un complejo programa informático. Esto la convierte en una infalible máquina del tiempo. Por ello, cuando Marclay decidió establecer esta duración, estaba empujando al espectador a poner a prueba sus límites físicos, mostrándole sus limitaciones respecto al tiempo del reloj. De modo que, con esta videoinstalación el artista provoca que, para su completo visionado, el espectador tenga que romper con sus ritmos naturales de sueño y vigilia; lo que en un cierto sentido marca un paralelismo con la obra de Tehching por su rechazo a la tiranía del reloj.

Aquí el espectador ha de mantenerse en vigilia continua durante veinticuatro horas si pretende ver toda la película, sin descanso, sin poder salir de la sala para no perder su sitio en uno de los sofás que Marclay explícitamente requiere que se instalen en cada proyección de la obra. Una tal presencia resulta del todo imposible; algo que también es compartido en cierta manera con mi obra *Time Zones Liminal*, ya que para poder visionar la obra completa sería necesario pasar más de nueve horas entre las paredes de la sala expositiva.

Si tenemos en cuenta el tiempo medio que un espectador de videoarte dedica a visionar una obra, esta exigencia de permanencia resulta impensable. Sin embargo, la realidad es que la película atrapa a sus espectadores, que son capaces de hacer largas colas para poder acceder a la sala —ya que el aforo es limitado— y mantenerse varias horas hipnotizados por *The Clock*. Esta atracción está muy relacionada con la que sentimos hacia el tiempo, con nuestros afectos, e incluso con nuestro sentido de curiosidad. De hecho, Gilles Deleuze considera a nuestros afectos como los desencadenantes más efectivos de nuestros pensamientos profundos, mucho más que lo logra ser la investigación racional, y esto se debe a la manera en la que estos nos sujetan, forzándonos a comprometernos involuntariamente: “más importante que el pensamiento es ‘lo que da qué pensar’... impresiones que nos fuerzan a mirar, hallazgos que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar” (citado en van Alphen, 2013/19: 61)¹.

Señuelos fílmicos y bisagras sonoras

Marclay ha logrado, gracias a una edición magistral de imagen y sonido, generar suspense y atracción en una película sin una lógica interna lineal y monocrónica. No importa en qué momento te incorpores a la proyección, el primer gesto que hace el espectador es comprobar si efectivamente el tiempo que nos presenta esa realidad paralela coincide con el tiempo real. Desde el principio, al visionar la obra se genera una especie de juego visual en búsqueda del siguiente reloj, y de nuevo, una sensación de incredulidad que nos hace comprobar que el tiempo marcado por la obra coincide con el real. Como señala Smith, esta sensación de ansiedad que fluye entre la pantalla y el espectador induce a revisar nuestros relojes, teléfonos, etc. a medida que el tiempo que se observa es una constante de los clips

1 Para información más extensa sobre este concepto véase Deleuze, G. (1970/71).

proyectados (2016: 46). En cuanto se asume que esto es así, que *The Clock* es un perfecto reloj cinematográfico, la obra empieza a cautivarnos gracias a nuestra curiosidad y afectos que nos empujan desde ese momento a intentar reconocer las imágenes que la película nos presenta y nos disuaden de abandonar la sala.

Marclay introduce entre todos los clips seleccionados, a modo de cebo para mantener nuestra atención, partes de secuencias de películas icónicas de la historia del cine y la televisión que son fácilmente reconocibles para un espectador común. ¿Quién no reconocería la escena que aparece a las tres menos cuarto de la tarde de Harold Lloyd a punto de caer del reloj de un rascacielos de Nueva York en la película de 1923 *El hombre Mosca—Safety last!*— (Figura 3), o la de la película de 1942 *Casablanca* en la que Sam, el pianista y cantante del Rick's Café entrega a Rick Blaine —Humphrey Bogart— una carta de Ilsa —Ingrid Bergman— al filo de las cinco de la tarde, justo antes de montarse en un tren? ¿O escenas algo más actuales, como la de la película de 1982 *E.T. el extraterrestre —E.T. the Extra-Terrestrial—* en la que a las dos y un minuto de la madrugada se puede ver a Elliot, interpretado por el joven actor Henry Thomas, acostado en la cama de su reconocible habitación; o la de la película de 2002 *Harry Potter y la cámara de los secretos —Harry Potter and the Chamber of Secrets—* donde Daniel Radcliffe que interpreta a Harry Potter y Rupert Grint como su amigo Ron miran el reloj de la estación de tren que marca en ese momento las once en punto de la mañana y se dan cuenta que han perdido el Hogwarts Express?

Todos ellos son algunos ejemplos, pero la lista de películas y series de televisión famosas utilizadas es extensa. Pero, no resulta necesario ser un cinéfilo empedernido que reconoce cada una de las escenas para que se produzca este enganche a la proyección. Puesto que los géneros cinematográficos y épocas de las secuencias son muy dispares, es fácil que alguna película coincida en algún momento con el gusto de cada uno de los espectadores. Por consiguiente, entre más de 12.000 fragmentos de películas es sencillo que cada espectador sea capaz de reconocer algunas. De hecho, como indica Zalewski (2012: 63), el propio Marclay no es un experto en historia del cine y la televisión, ni conocía cada una de estas películas. Contrató a un equipo de siete personas que, junto a él y durante tres largos años, buscaron las secuencias que el artista fue montando personalmente con la única ayuda de un especialista en sonido con el que generó múltiples



Figura 3: *The Clock, Safety last!* (Fandom, s.f.)

transiciones sonoras entre las distintas escenas, intentando evitar cortes abruptos o contundentes que desvanecieran la atención del espectador².

Según relata Zalewski (2012), al final de cada día Marclay recopilaba todas las escenas que su equipo de búsqueda había encontrado a largo de esas veinticuatro horas. Y cuando tuvo imágenes suficientes de los distintos tramos de tiempo empezó a idear transiciones entre ellas, lo que él denomina “bisagras” o “pegamento acústico” (Velasco, 2012). Podemos encontrar estas bisagras distribuidas a lo largo de toda la película; hay miles de ellas. Este fue un trabajo titánico si tenemos en consideración la cantidad de secuencias que tuvo que unir el artista durante las veinticuatro horas que dura la película. Existen diferentes tipos de transiciones sonoras en la obra. En muchas ocasiones, Marclay coloca la banda sonora o el diálogo de una película por debajo de diferentes secuencias sucesivas de forma sutil, consiguiendo un efecto de continuidad narrativa espacio-temporal ficticia.

² Aunque no existe un listado oficial de los fragmentos de películas y series de televisión incluidas en *The Clock*, así como de su temporalización, sí existe una base de datos en construcción que se dedica a recolectar información acerca de la composición de la videoinstalación. Este es un sitio web colaborativo en la que cualquier persona que haya visto la obra puede añadir información, rectificar o ampliar, y que se puede consultar en https://theclock.fandom.com/wiki/The_Clock_Wiki

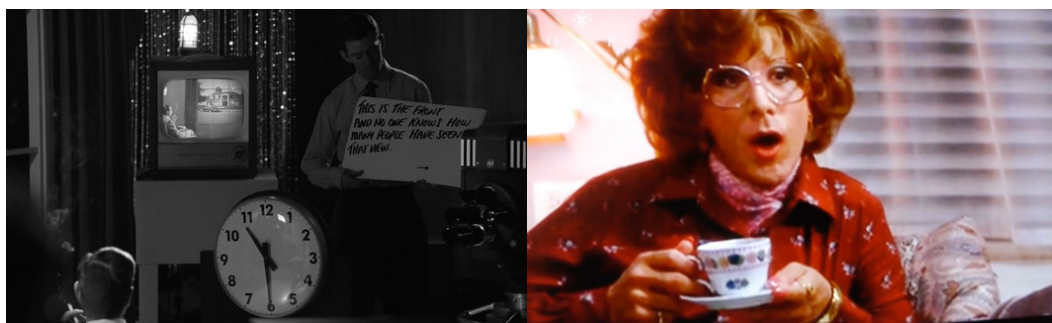


Figura 4: *The Clock*. *Good Night, and Good Luck* y *Tootsie*. (Elafouf, 2013, 14m36s-14m38s)

Un ejemplo se puede ver en la secuencia que corresponde a las diez y veinte de la tarde. En ella podemos contemplar apenas doce segundos de la película *La sombra de la corrupción* —*City Hall*— de 1995, en la que los actores John Cusack —como Kevin Calhom— y Al Pacino —como alcalde John Pappas— ponen la televisión para ver las noticias sobre la muerte accidental de un niño a consecuencia de una reyerta entre bandas mafiosas. Sin embargo, la locución de la presentadora del telediario se desliza, con el sonido algo amortiguado, en la siguiente escena en la que el actor Tom Wilkinson nivela un cuadro de la pared mientras sujeta una copa entre las manos, consiguiendo de este modo que parezca que está escuchando a la vez las mismas noticias, pero en otro lugar. Igual ocurre en las secuencias correspondientes al tramo de las diez y media de la noche, como se puede ver en la Figura 4, donde en un fragmento de la película de 2005 *Buenas noches, y Buena Suerte* —*Good Night, and Good Luck*— se retrasmiten las noticias de la CBS que Dustin Hoffman, en la película de 1982 *Tootsie*, parece escuchar mientras toma té con Jessica Lange —como Julie Nichols— sobresaltándose y haciéndole abandonar el encuentro. Unos minutos antes, el actor Ben Stiller —como Tim Dingman— habla con su mujer protagonizada por la actriz Rachel Weisz en una escena de la película de 2004 *La envidia mata* —*Envy*—. El matrimonio está acostado en la cama cuando de pronto el teléfono suena y Tim se gira para cogerlo contestando con un hola. En el mismo momento en el que el actor descuelga el teléfono empieza a sonar en la escena una música de fondo que pertenece a la siguiente secuencia. A ese saludo, la actriz Maggie Gyllenhaal —como Lee Holloway— en un fragmento perteneciente a la película *La secretaria* —*Secretary*— de 2002, responde con otro hola desde la bañera de su casa como si ella misma hubiera llamado a casa de los Dingman. Mientras, la música de fondo sigue haciendo de hilo conductor entre ambas secuencias.



Figura 5: *The Clock. La Secretaria y Cuento de Navidad* (Elalouf, 2013: 5m33s–5m36s).

En otras ocasiones las transiciones sonoras son más contundentes. Se realizan a través de la representación de una acción brusca, un sonido o ruido intenso que parece asustar o afectar a los personajes de la siguiente escena. Esto ocurre en el clip antes comentado de la película *La Secretaria*. Como se puede apreciar en la Figura 5, en ese caso, el personaje de Lee Holloway coge con rabia una bola de cristal con nieve en su interior y lo lanza desde la bañera a una papelera produciendo un gran estruendo al caer, lo que parece sobresaltar al actor Alistair Sim, el amargado y avaro prestamista señor Scrooge, que sostiene un tazón de sopa entre sus manos en una secuencia de la película de 1951 *Cuento de Navidad* —*Scrooge*—. En algunos casos como este, Marclay va a utilizar simultáneamente estos dos tipos de bisagras sonoras, las sutiles y las contundentes, reforzando de este modo la apariencia de conexión narrativa entre las distintas tomas. Y es que, en esta escena de *Cuento de Navidad*, por debajo del ruido del cristal roto, se sigue escuchando de forma atenuada el sonido del agua de la bañera, de forma que da la impresión de que el Sr. Scrooge vive en el piso de debajo de Lee Holloway o incluso que espera en la misma casa de la secretaria a que esta termine su baño. Esta transición otorga una sensación de continuidad narrativa, a la vez que nos presenta una realidad espacio-temporal alternativa, claramente ficticia, sobre todo si tenemos en cuenta que la primera escena está realizada en color y la segunda en blanco y negro.

Otro ejemplo de transición sonora que Marclay utiliza de forma recurrente es la del uso atenuado del sonido del tic-tac de un reloj, independientemente de que provenga de relojes de péndulo, de carrillón o despertadores de campana. Este sonido, que implica tensión dentro del lenguaje clásico del cine y que resulta angustioso en muchas ocasiones, acompaña los enlaces entre múltiples fragmentos de películas. Unos de los



Figura 6: *The Clock*. *V de Vendetta* (Fandom, s.f.)

relojes utilizados más reconocible visualmente es el Big Ben. La torre del reloj de cuatro caras más popular del mundo está situada junto al parlamento de Londres. Este reloj icónico aparece en múltiples ocasiones en *The Clock*, ya sea en un primer plano o de fondo de una escena, siendo observado por los viandantes o amenazado por algún personaje malintencionado, e incluso es representado mientras alguien sube un tramo de sus 340 escalones o algún personaje cuelga de sus agujas. Esto último sucede en la película de 1978, ambientada en los años previos a la primera guerra mundial, *Los 39 escalones* —*The Thirty-Nine Steps*— en la que el actor Robert Powell —como el ingeniero Richard Hannay— se cuelga de las agujas del Big Ben con la intención de detenerlo minutos antes de que el reloj marque las 11:45 a.m. para evitar que haga detonar una bomba; o en la escena de *Los Rebeldes de Shanghai* —*Shanghai Knights*— de 2003, en la que el actor Owen Wilson —como Roy O'Bannon— también cuelga de sus manecillas intentando salvar su vida en una pelea. Pero no es la única vez que este icono del sistema de medición temporal contemporáneo es representado en una película amenazado por la acción del hombre que busca acabar con su simbología. En la escena de *Konga*, una película de ficción de serie B de 1961, tras el experimento de un científico enloquecido un chimpancé es convertido en un simio gigante y agresivo que su creador envía a Londres para destrozar la ciudad como símbolo de poder, siendo uno de sus objetivos el Big Ben. Y más radical es el fragmento incluido de la escena de la película de 2005, *V de Vendetta* —*V for Vendetta*— donde, como se puede ver en la Figura 6, se llega al extremo de representar su desaparición haciendo que el Big Ben y el parlamento de Londres sean destruidos en una explosión provocada por el

personaje de Natalie Portman —Evey Hammond— con el fin de acabar con un ficticio e hipotético régimen dictatorial y obtener así la libertad de sus habitantes.

Dislocación visual y narrativa en el espacio-tiempo alternativo

Pero las transiciones en *The Clock* no son solo sonoras, sino también visuales y narrativas. Por otra parte, Marclay no siempre hace que estas bisagras pasen desapercibidas al espectador, sino todo lo contrario. El artista introdujo en la obra muchas incongruencias logrando evidenciar de forma nítida la falsedad del montaje. Por ejemplo, en la escena en blanco y negro correspondiente a las diez y diecinueve minutos de la noche un hombre mira impaciente su reloj e invita a pasar a alguien que llama a la puerta, sin embargo, quien entra es Peter Falk en su papel de Colombo, un personaje de una serie de televisión en color. Este cambio del blanco y negro al color, en una transición que parece querer dar la impresión de continuidad de la acción, es claramente una pista del engaño narrativo al que nos somete el artista, y diferencia esta obra de otra puramente cinematográfica. En mi opinión, Marclay deja con ello claro que no busca hacer una película de cine al uso, utilizando sus recursos y tropos narrativos, sino que evidencia que el cine ha sido el medio utilizado para hablar de temporalidad desde el desmontaje de la temporalidad propia del cine. Así, como señala Zalewski, al volver a poner los clips en tiempo real, se contradice con lo que es el cine (2012: 55).

En la obra también se producen transiciones visuales o narrativas imposibles. Como ocurre por ejemplo en la secuencia de las diez y veintitrés de la noche. Una inquietante banda sonora acompaña a una escena donde unos cirujanos están operando a Danny Hassel —como Dan Jordan— tras tener un accidente de coche en la película de 1988 *Pesadilla en Elm Street 4: El señor de los sueños* —*A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*—. En mitad de la operación Marclay introduce el fragmento de una película en la que una mujer se desnuda tras un biombo y deja su ropa interior a la vista, lo que contrasta visiblemente con la imagen del enfermo que parece mirar la escena desde la sala de operaciones (Figura 7). Una situación que difícilmente se produciría tanto en la realidad como en la ficción, dejando clara evidencia de lo artificial de la experiencia. Podíamos pensar que en esta transición existe una coherencia sonora por el mantenimiento de la música de fondo en los tres fragmentos, e incluso podría decirse que la coherencia también es visual, ya que en la escena de la mujer la acción se sitúa a la derecha de la imagen



Figura 7: *The Clock*. *Pesadilla en Elm Street 4: El señor de los sueños* (Elalouf, 2013: 7m29s)

mientras que el joven enfermo mira en esa dirección desde la izquierda de la pantalla, pero nunca podríamos considerarla coherente desde el punto de vista de su discurso narrativo ya que ambas escenas unidas resultan ser del todo disparatadas.

Todas estas características consiguen que, transcurridos unos minutos de visionado, los espectadores de *The Clock* queden completamente hipnotizados con este flujo de secuencias que nunca terminan, cuya trama es infinita. Nuestro cerebro, acostumbrado a estructuras narrativas lineales, con un inicio, nudo y desenlace, espera con ansia esta estructura para dar fin a su visionado y tener una razón para abandonar la sala. Pero este final nunca llega. A pesar de ello, la obra tiene momentos que sugieren un desenlace. En ocasiones se produce más tensión temporal que Marclay alienta con un incremento del ritmo o subiendo el volumen del sonido, así como con un cambio más delirante de escenas distintas que parecen sugerir un importante desenlace. La velocidad del cambio de escena en la pantalla nos puede recordar el acto de hacer *zapping* entre distintos canales. El ritmo se vuelve frenético, parece que va a pasar algo importante, pero finalmente todo se calma. Esto suele ocurrir principalmente en los minutos previos a los cambios de hora. Un ejemplo claro lo encontramos cuando nos acercamos a la medianoche. A las 11:58 p.m. en un fragmento de la película de 1985 *El Gran Despilfarro* —*Brewster's Millions*— Pat Hingle le advierte a Richard Pryor que solo le quedan dos minutos para terminar con lo que está haciendo. Tras esta escena Marclay introduce muchos planos cortos de distintos relojes, aumentando la sensación de ansiedad. A las 11:59 p.m. Catherine Zeta-Jones, de nuevo en la película *El Gran Despilfarro*, comprueba su reloj y los dependientes de centro comercial comienzan en voz alta con una cuenta atrás. A las doce en punto de la noche Orson Welles es apuñalado en la

película de 1946 *El Extraño* —*The Stranger*— mientras suenan las campanas de un reloj marcando la medianoche. Alguien apaga un interruptor, y el Big Ben salta por los aires en la película *V de Vendetta*, tras lo que se introducen de nuevo varias imágenes de relojes aumentando aún más la tensión. Pero finalmente vuelve la calma y podemos ver el Big Ben intacto en las noticias de la televisión en la película *El Cuarto Protocolo* —*The Fourth Protocol*—, como si todo hubiera sido un sueño y en realidad nada hubiera ocurrido, aún. De hecho, un minuto después de las doce vemos a Clark Gable en *Lo que el Viento se llevó* —*Gone with the Wind*— consolando a su hija que acaba de tener una pesadilla.

Como he destacado anteriormente, la extensa duración de la obra es una de sus principales características. Sin embargo, *The Clock* no es la primera obra de video con una duración de veinticuatro horas seguidas. En 1993, como he mencionado con anterioridad, el artista Douglas Gordon creó la obra *24 hour Psycho*, una videoinstalación en la que por medio de la ralentización se prolonga la duración de la película *Psicosis* de Hitchcock hasta alcanzar una duración de veinticuatro horas. Pero, en el caso de *The Clock*, la temporalidad de la obra se acopla de manera sincrónica con nuestro tiempo real de existencia. En *The Clock* las acciones se desarrollan en sus horarios igual que lo harían en la vida real. A primera hora de la mañana vemos muchas escenas de personas saliendo de la cama que desayunan y van al trabajo. Esto ocurre en la escena en la que Earl Holliman —como el sargento Mike Ferris— prepara el desayuno en la serie *The Twilight Zone*, o en la que Anne Hathaway lleva el café de la mañana a la directora de la revista de la que es asistente personal en *El Demonio se Viste de Prada* —*The Devil Wears Prada*—. A la hora del almuerzo contemplamos clips de películas en las que podemos ver a los personajes comiendo en sus casas, restaurantes o bares. A las 12:20 p.m. una mujer corta verduras en su cocina, mientras casi simultáneamente una enfermera sirve al actor Jean Gabin la comida en la cama del hospital y Meryl Streep prepara el almuerzo de su familia. A las 12:23 p.m. Faye Dunaway intenta que la joven actriz Mara Habel se coma un filete en *Queridísima Mamá* —*Mommie Dearest*— y acto seguido Nicolas Cage corta un bistec con una sola mano mientras Cher le observa en *Hechizo de Luna* —*Moonstruck*—. Entre las cuatro o seis de la tarde muchos personajes se preparan para salir del trabajo y se dirigen a sus casas. Es el caso de John Cusack que a las cuatro y cinco minutos de la tarde se prepara para ir a cenar con sus hijas en la película de 2007 *La vida sin Grace* —*Grace is Gone*, o el de

Steve Martin en la película *Mejor Solo que mal Acompañado* —*Planes, Trains and Automobiles*— en la que se ve atrapado en una reunión con su jefe, justo antes de salir hacia el aeropuerto para coger un avión que sale sobre las cinco de la tarde y volver a casa.

De este modo, esta serie de acciones estandarizadas se van repitiendo durante todo el día hasta la noche, momento en el que las escenas de personas soñando o metiéndose en la cama son las más frecuentes. Por ejemplo, entre las escenas de personas durmiendo, justo a las 12:10 a.m. podemos ver a un hombre que pone flores al lado de una mujer que duerme, y al minuto siguiente, otra mujer que se despierta de una pesadilla. Momentos después otro personaje se va a dormir y su mujer le recuerda que ponga la alarma para despertarse. Entre las escenas de pesadillas incluidas, la más famosa es la que creó Dalí para la película realizada en 1945 *Recuerda* —*Spellbound*— del director Alfred Hitchcock que puede verse sobre las dos y media de la madrugada, o la actuación de Cate Blanchett en la película del año 2000 *Premonición* —*The Gift*— en la que al filo de la una y media de la madrugada la actriz despierta de una pesadilla en la que está siendo asfixiada. Según indica Zalewski, Marclay utilizó muchas de estas escenas de pesadillas para completar la película ya que se encontró con el problema de que en los tramos centrales de la noche era más complicado encontrar secuencias con referencias a la hora del reloj. Por ello, decidió rellenar algunos de estos huecos con imágenes de personas agitándose en la cama por una pesadilla o con las propias imágenes de los sueños (2012: 61).

Todos estos ejemplos corroboran cómo el horario de las acciones representadas se corresponde por tanto con el de las que se realizan en la vida real, haciendo que las secuencias de películas de las que Marclay se apropia adquieran una temporalidad realista y representen una especie de existencia paralela, superando todos los tropos y recursos cinematográficos utilizados generalmente para representar el paso del tiempo. El tiempo de la película se convierte en el tiempo de la vida.

Anacronismos rápidos, lentos, retardos y bucles temporales

Pero, por otro lado, la obra con su extensa duración supera nuestra temporalidad fisiológica normal de vigilia y sueño y, en ocasiones, también nuestra percepción espacio-temporal. En consecuencia, aunque el tiempo de la proyección coincide con el del espectador, al ordenar las secuencias y las acciones que en ellas se representan de forma cronológica con el tiempo

real del reloj, frecuentemente, las imágenes de cine seleccionadas nos llevan a desplazarnos en el tiempo y el espacio hacia adelante y hacia atrás, provocando saltos anacrónicos. De tal modo que, con unas secuencias de separación podemos ver cómo los actores envejecen y rejuvenecen, o cómo pasamos de historias ambientadas en los años noventa al segundo siguiente ubicar la escena en los años veinte en una película en blanco y negro, e incluso cómo nos desplazamos de uno a otro continente en un par de fotogramas. Por ejemplo, esto sucede entre los fragmentos seleccionados para el tramo que transcurre a las 10:37 a.m., donde podemos ver cómo, en la película en blanco y negro titulada *Los 400 golpes* —*The 400 Blows*— de 1959, el actor Jean-Pierre Léaud —como el joven rebelde Antoine Doinel— corre ansioso por la playa. Y gracias al hábil montaje de secuencias, Marclay nos hace creer que el actor persigue a la niña Flora McGrath —encarnada por la actriz Anna Paquin— que también corre a lo largo de la costa, pero dentro de una escena en color que pertenece a la película *El Piano* de 1993. Sin embargo, ambos personajes parecen compartir el tiempo y la sensación de libertad que les produce correr a la orilla del mar, aunque en esa realidad-ficticia paralela les separen kilómetros de distancia y años de diferencia en sus ambientaciones. Este salto anacrónico que se hace evidente principalmente por el cambio de imagen del blanco y negro al color, pero también por la diferente vestimenta de los jóvenes³.

Respecto a los saltos temporales que se producen en la edad de los actores, que son capaces de envejecer y rejuvenecer en tan solo unas secuencias, los ejemplos también son múltiples. En menos de una hora podemos ver como el actor Jack Nicholson rejuvenece 32 años, ya que a las 7:32 a.m. le vemos tumbado en la cama en la película de 2002, *A propósito de Schmith* —*About Schmidt*—, donde interpreta a un corredor de seguros a punto de jubilarse. Y, sin embargo, a las 8:38 a.m. vuelve a aparecer en pantalla, pero esta vez como un joven de 33 años que está tocando un piano en la película de 1970, *Mi vida es mi vida* —*Five Easy Pieces*—. Estos cambios de apariencia se producen también en intervalos mucho más cortos e impactantes. Esto ocurre en otro caso de rejuvenecimiento de Nicholson que

3 La película *El Piano* está ambientada en el entorno de un húmedo y pequeño pueblo de la costa oeste de Nueva Zelanda de mediados del siglo XIX, mientras que la secuencia de la playa de película *Los 400 golpes* se sitúa en la costa de Normandía en las playas de Calvados a mediados del siglo XX. Es de destacar por tanto que la referencia temporal que aporta la película en color es más antigua que la de la película en blanco y negro, produciéndose una ruptura de la lógica lineal espacio-temporal en la imagen.

sucede en apenas dieciocho minutos. Entre la escena de las 5:00 p.m., en la que el actor abandona su lugar de trabajo en *A propósito de Schmith*, y la de las 5:18 p.m., correspondiente a la película *El pasajero* —*The Passenger*— de 1975, el actor rejuvenece treinta años. Esto también sucede en sentido contrario, y podemos ver su envejecimiento repentino que sucede entre las 9:45 a.m. y las 9:53 a.m. entre el fragmento de la película *Chinatown* de 1974 en la que un joven Jack Nicholson mira un reloj y lee el periódico, y el de *A Propósito de Schmith* en la que Kathy Bates le encuentra tirado en el suelo. Estos saltos temporales de envejecimiento y rejuvenecimiento suceden también con otros actores, como es el caso de Michael Caine que envejece treinta y cinco años entre los segmentos incluidos a las 12:23 a.m. y la 1:00 a.m. de *Una Inglesa Romántica* —*The Romantic Englishwoman*— realizada en 1957 y *Una Navidad con los Muppets* —*The Muppet Christmas Carol*— de 1992. Y que rejuvenece después catorce años entre las 2:03 a.m. y 2:32 a.m. con *Get Carter* —1971— y la película *Una Inglesa Romántica*. O como también ocurre con el caso de la prolífica actriz Maggie Smith que a las 4:15 p.m. la vemos en pantalla hablando con Celia Johnson sobre su colorido atuendo en *La Plenitud de la Señorita Brodie* —*The Prime of Miss Jean Brodie*— de 1969, cuatro horas más tarde tiene treinta y cinco años más en *La Última Primavera* —*Ladies in Lavender*— 2004, y tres horas después vuelve a ser joven en *Mujeres en Venecia* —*The Honey Pot*— de 1967.

En definitiva, se puede decir que Marclay utiliza en su obra *The Clock* dos categorías o tipologías diferentes de anacronismos: unos que se producen de forma muy rápida y ágil en apenas unos fotogramas, y otros que se dilatan más en el tiempo. Cada uno de ellos produce un efecto de distinta intensidad en el espectador, que va a depender de las características particulares de este. Los anacronismos rápidos, que se producen en apenas unos minutos, producen una constatación marcada y abrupta de la ruptura de la linealidad temporal hegemónica, de la que difícilmente un espectador puede escapar y que no hace necesaria una inmersión absoluta en la obra. Mientras que, los anacronismos que Marclay introduce con más horas de diferencia, los que podemos denominar lentos, hacen que su percepción sea menos probable, ya que para ello es necesario que el espectador sea capaz de permanecer visionando la obra durante muchas horas seguidas sin moverse de su sillón. Esto provoca que, en este caso, este mecanismo narrativo sea mucho más sutil y menos contundente, pero a pesar de ello, un espectador atento y comprometido podría llegar a advertirlo. De cualquier modo, en

ambos casos, Marclay utiliza el recurso del anacronismo para, a partir de él, generar una experiencia heterocrónica y multirrítmica. Que, en definitiva, será más claramente experimentada y percibida si estos saltos temporales se producen en un intervalo de tiempo menor. Como señala Bal, esta formulación no lineal y fuera de la lógica narrativa hegemónica que marca la anacronía hace resonar la noción de multitemporalidad, normalmente anulada por el predominio de este tiempo medible y lineal que organiza la vida social, provocando la experiencia de la heterocronía (2008: 44). Esta heterocronía contribuye a articular la textura multitemporal de nuestro mundo cultural, donde pasado se mezcla con presente, así como con otros pasados y futuros posibles, por lo que nuestra comprensión y experimentación de esta multitemporalidad pasa a ser una necesidad política (36).

Una muestra clara de esta experimentación multitemporal la encontramos en el montaje de la secuencia correspondiente al periodo comprendido entre las 11:28 y las 11:38 de la mañana. Durante estos diez minutos de proyección, Marclay va intercalando en la obra fragmentos de la película en blanco y negro *Quiero vivir—I want to live—* de 1959, cuya actriz principal Susan Hayward —en el papel de Bárbara Graham— es llevada a una cámara de gas para su ejecución delante de técnicos y espectadores. El tiempo parece transcurrir más lentamente de lo normal en esta secuencia. La espera se hace larga para la mujer que espera ser ejecutada, pero también para el espectador. Sin embargo, Marclay intercala estos fragmentos con otros que parecen ofrecer desenlaces y ritmos temporales diferentes y alternativos. En el minuto veintiocho el abogado de Bárbara se despide de ella, mientras, en el fragmento consecutivo vemos a Donald Woods ayudando a Vic Tayback a escapar de un atraco en la película *5 Minutos para Vivir —Five Minutes to Live—* de 1961, lo que parece augurar un desenlace alternativo y favorable a la rea, una liberación final. Un minuto después, la gravedad del momento y su lentitud parece romperse con el frenético extracto de la comedia de 1961 *Uno, Dos, Tres —One, two, three—* en la que vemos al actor James Cagney metiendo prisa al actor Horst Buchholz, que al salir corriendo del despacho rasga sus pantalones. A las once y media se vuelve a recuperar la gravedad de la narración, y el actor Mark Ruffalo en la película de 2005 *Ojalá fuera Cierto —Just like Heaven—* parece estar preocupado por una muerte que se puede producir de una forma inminente. Casi simultáneamente, Al Pacino en la película de *88 minutos —88 Minutes—* parece sincronizar su reloj a la espera de un acontecimiento. A las 11:32 a.m. la tensión dramática parece de



Figura 8: *The Clock*. ¡Quiero vivir!—*I want to live!* (Lumière Industries, 2012, 2m42s).

nuevo disminuir, pero el ritmo temporal se acelera con la imagen de Aykroyd y Duchovny vestidos con calzones antiguos en la película de 1992 Chaplin. Sin embargo, un par de minutos después vemos otro fragmento de *¡Quiero vivir!* en el que Bárbara Graham es introducida en la cámara de gas mientras los operadores y espectadores de la ejecución esperan a que el cianuro caiga y empiece a hacer su efecto (Figura 8). La experimentación del tiempo vuelve entonces a hacerse especialmente lenta. De pronto Marclay vuelve a irrumpir esta secuencia con otro clip en color del actor Kris Kristofferson en una película ambientada en el Oeste americano que rompe este retardo en la percepción del tiempo, tras el cual Bárbara Graham sigue intentado contener la respiración mientras la cámara se llena de gas y los técnicos y público miran expectantes. En este caso, Marclay utiliza varios fragmentos seguidos de una secuencia para remarcar la heterocronía de la experiencia, pero habitualmente esto no es considerado necesario por el artista. Como indica David Velasco, cada película tiene su propia gramática temporal, y Marclay normalmente nos ofrece suficiente fragmento de una película para revelar su velocidad o ritmo particular. Al encadenar esta panoplia de tiempos irracionales de acuerdo con un tempo racional, hace sobresaliente la idiosincrasia del tiempo de la película (2012: 201).

Gestos liberadores y ruptura frente a las ideologías del tiempo

A pesar de que, como he comentado anteriormente, la crítica contra el tiempo del reloj que subyace en *The Clock* es la mayoría del tiempo muy sutil. La obra está repleta de fragmentos de películas que son metáforas claras y contundentes de esta oposición y lucha contra su autoridad. Algo que, por ejemplo, podemos comprobar en el fragmento incluido en el minuto 10:16 a.m. correspondiente a la película *Salto de fe* —*Leap of Faith*—. En esta

secuencia el actor Steve Martin se quita su reloj, lo tira al suelo y lo pisa, y después, para mostrar que realmente no le importa, lo hunde en un vaso de agua, mientras una mujer en una mesa cercana bromea diciendo que es como si lo hubiera bautizado. Algo parecido ocurre en el minuto 5:21 p.m. en el que podemos ver un fragmento de la película *Luna Negra —Black Moon Rising—* en el que una joven entra corriendo en la habitación de una enferma en cama que intenta decirle algo mientras suenan diferentes despertadores. El fuerte sonido de sus campanas no la deja escuchar, por lo que trata de apagarlos, pero son demasiados. Por lo que, ante su frustración por el estridente ruido, como se puede apreciar en la Figura 9, la joven lanza varios relojes por la ventana librándose de este modo de su tiranía. Son muchas las secuencias incluidas en *The Clock* en las que los personajes lanzan sus relojes en señal de desprecio o liberación.

Otro ejemplo lo encontramos en el minuto 11:38 a.m. donde se reproduce un fragmento de la roadmovie *Easy rider* de 1969. En esta secuencia podemos ver al actor Peter Fonda y a Dennis Hopper como dos moteros que han decidido recorrer América en busca de aventura. En el momento que van a iniciar su camino, Peter Fonda —como Wyatt, alias Capital América— tira su reloj al suelo mientras de fondo suena la canción *Born to be Wild* de la banda canadiense Steppenwolf, en un gesto que parece simbolizar una liberación de las ideologías del tiempo y una recuperación del control de su destino. Podría enumerar muchos casos. Por ejemplo, a las 5:54 a.m. un hombre enfadado lanza un despertador al apartamento de un vecino, en otro clip de las 4:56 p.m. un frustrado trabajador de la construcción lanza su reloj al suelo en la película de terror *1408*, a las 6:12 p.m. Bruno Lawrence lanza un reloj contra la radio que está sonando en un fragmento de *El Único superviviente —The Quiet Earth—*. Aunque, en la mayoría de los casos, el reloj recobra su poder en pocas secuencias. Esto sucede en el fragmento incluido a las 11:15 a.m. en el que un despertador despierta Billy Bob Thornton en la película *Un Santa no tan Santo —Bad Santa—*. Esto hace que Billy se enfade y lo lance al suelo. Sin embargo, en la siguiente pieza podemos ver como Celia Johnson está comprando un reloj en la película *Breve Encuentro —Brief Encounter—* como si lo fuera a reponer.

Pero no siempre es el reloj lo que marca el tiempo en *The Clock*. Marclay también utiliza diferentes imágenes simbólicas que representan el paso del tiempo. Por ejemplo, a las 12:12 p.m. podemos ver una escena de la película de *Hamlet* en la que Laurence Olivier sostiene una calavera



Figura 9: *The Clock*. Luna Negra —*Black Moon Rising* (Lumière Industries, 2012, 9m29s).

en el cementerio, que es utilizada como un icónico *memento mori* que nos recuerda el paso inexorable del tiempo (Figura 10). Otras veces podemos ver como los pétalos de una flor van cayendo lentamente en una metáfora visual de ese transcurrir del tiempo, como ocurre en la película italiana *Pan y Tulipanes —Bread and Tulips—*. O escenas que muestran la puesta o la salida del sol que marca también de este modo el paso del tiempo, como podemos ver en un fragmento de *La Última Primavera —Ladies in Lavander—* en el que Judi Dench y Maggie Smith se asombran de ver que la noche ha pasado y el sol ya ha salido de nuevo. O como en *Entrevista con el Vampiro —Interview with the Vampire—* en la que Brad Pitt mira embelesado el amanecer. En otras escenas se puede ver como cigarro encendido, símbolo del paso del tiempo en el mundo contemporáneo, se consume en un cenicero, como ocurre en un clip incluido de *La Bestia Debe Morir —This Man Must Die—*. Según Zalewsky, para Marclay el cigarrillo encendido es el símbolo del tiempo del siglo XX que ha sustituido a la vela, pero que finalmente tiene la misma simbología que viene a significar que el tiempo se quema (2012: 56), transcurre y no podemos detenerlo, es irrecuperable. Esto no ocurre ni siquiera en el caso de aquellos que tienen poder sobre el establecimiento de su forma de medición.



Figura 10: *The Clock. Hamlet* (En Veu Alta Cultura, 2010, 3m9s).

Conclusión: La ineludibilidad del tiempo del reloj

Cuando inicié este capítulo lo hice remarcando la utilidad del uso del recurso narrativo de la anacronía y la heterocronía temporal dentro de la disciplina artística de la videoinstalación para poner en cuestión la noción espacio-temporal hegemónica normalizada, y sus posibilidades como medio de expresión dentro del arte sociopolítico. Y es que, dentro del arte, el cine es un medio a través del cual podemos dejar de lado nuestras expectativas y convencionalismos aprendidos respecto a los conceptos estandarizados de espacio y tiempo. Siguiendo la línea de las consideraciones que Jeremi Heilman hace sobre la potencialidad del cine, se podría decir que en esta obra Marclay ha logrado desarrollar el gran potencial afectivo latente de este medio llevándonos a experimentarlo de una manera no intelectual sino emocional, lo que ayuda a modificar y ampliar nuestra mirada estandarizada (2011: 4). El tiempo lineal es irreversible, pero el medio cinematográfico nos permite desplázanos a distintos lugares y épocas a través de la imagen, movernos hacia atrás y adelante en el tiempo, rompiendo con su inquebrantable invariabilidad. Además, gracias a este medio y a la instalación artística, la obra *The Clock* de Marclay consigue ir más allá y logrando que el tiempo nos acompañe a través de todos estos espacios alternativos que nos ofrece la obra. El tiempo nos es mostrado como una vivencia multirítmica, que en

ningún caso va a ser experimentada como algo lineal. Se trata de romper nuestras formas rutinarias de mirar que en realidad nos impiden ver. A través de apelaciones afectivas que involucran al cuerpo del espectador, el cine se vuelve capaz de establecer un movimiento ininterrumpido que aumenta la conciencia de nuestro lugar en el mundo.

Nos enfrentamos a un tiempo único y monocrónico que deriva del actual proceso de globalización en el que vivimos. El régimen temporal vigente tiende hacia una supresión de la pluralidad del tiempo. Una pluralidad que como indica Miguel Ángel Hernández “es connatural a lo humano” (2008: 10). De ahí la importancia del papel del arte en la actualidad. Algunos artistas ofrecen oposición a este absolutismo del tiempo del reloj, y concretamente la videoinstalación ha ampliado las posibilidades de expresión artística especialmente en lo que se refiere al tiempo. El arte va a convertirse en un refugio del pensamiento espacio-temporal divergente; en el lugar donde la heterocronía es bienvenida y se aceptan otras temporalidades alternativas. “El lugar donde habita aquello que ya no cabe en los esquemas temporales de occidente” (Hernández-Navarro, 2008b:16). Según establece Sandra Molina:

El vínculo que establece *The Clock* entre imágenes masivas y la hora local del lugar de exhibición invita a reflexionar acerca del requerimiento del arte contemporáneo por situarse en un contexto relacionado con la vida, más allá de una instancia de exhibición. (2018: 175).

Para Munn (1992: 94), tanto nosotros como nuestras producciones están en cierto sentido siempre ‘en’ el tiempo, en un tiempo sociocultural de múltiples dimensiones; en el que, sin embargo, se produce la paradoja de que al mismo tiempo nosotros, a través de nuestros actos, vamos a configurar el tiempo en el que estamos. De modo que el tiempo corporal como el tiempo del reloj se están modificando mutuamente en este proceso ya que cada uno toma significados del otro (104). Esto convierte a la temporalidad en una dimensión ineludible para el ser humano, en una magnitud omnipresente en nuestras vidas. En este sentido, para Meghan O’Rourke, actualmente todo el mundo vive siempre en el tiempo, comprobando lo que está pasando, intentando averiguar cuándo, exactamente, lo están haciendo (2012: parr.4). En *The Clock*, a través de la pantalla, compartimos nuestro tiempo real de forma perfectamente

sincronizada con actores, personajes y lugares, que se convierten por medio de una complicada edición de imagen y sonido en contemporáneos de ese momento del día. Experimentamos de forma sincrónica esas veinticuatro horas que nos plantea la obra de Marclay, pero que sin embargo ocurrieron en un tiempo pasado. Gracias a *The Clock* nuestro presente ha pasado a compartir, en tiempo real y a través de la imagen, experiencias que corresponden al pasado como si estas fueran una encarnación de éste o de una realidad alternativa en el presente. Para Smith, la paradoja en juego dentro de *The Clock* es que, habiendo prescindido de la narración convencional, los flujos, los cambios, las sorpresas, los choques que experimentamos no se convierten en un distanciamiento dispersivo, ni en una separación acelerada de partes dispares. En cambio, lo que ocurre es una acumulación gradual, una solidificación y un llenado de tiempo a medida que se va cortando y cambiando (2016: 47). Marclay logra que los espectadores de la obra se enfrenten a la percepción de la temporalidad sin condicionar su experiencia en un sentido negativo ni positivo, pero dejando claro a su vez y de forma contundente la relevancia de la temporalidad del reloj en nuestras vidas.

El artista podría haber planteado *The Clock* como una obra abierta, que se pudiera actualizar con el transcurso del tiempo añadiendo nuevas y más modernas secuencias, pero, como indica Smith, esto sería el camino de la superficialidad (2016: 49). Esta opción no aportaría nada al discurso de Marclay, no lo modificaría ni añadiría valores relevantes. Lo importante era conseguir completar todos los tramos de tiempo para conferir a la película una temporalidad real, rompiendo de este modo con el hechizo de la falsa ilusión temporal del cine. Sin embargo, a pesar de ello la película utiliza en ocasiones algunos trucos o figuras retóricas cinematográficas, como empezar una cuenta atrás para producir tensión y ansiedad frente al paso del tiempo. Como hemos visto, normalmente Marclay genera estos momentos justo antes de cada hora en punto, y un minuto después los relaja e incluso los detiene. A las 12:01 p.m., en un extracto de la serie americana *The Twilight Zone*, el actor Burgess Meredith que representa el papel de cajero de banco coloca un cartel en su ventanilla con la frase “pase por la siguiente ventanilla por favor” para poder irse a comer. Esto detiene bruscamente el ritmo acelerado de la acción que se estaba desarrollando justo antes de este momento, donde los personajes corrían frenéticamente.

Con *The Clock*, Marclay logra generar una reflexión sobre el poder del tiempo, su elasticidad y duración. Y todo ello lo plantea como una especie

de juego visual. Es una ilusión que nos hace creer que somos capaces de dominar el tiempo pero que, finalmente, nos devuelve a una realidad en la que el tiempo del reloj nos domina a nosotros. “Aquí el artista actúa como un conector de tiempos como un montador de regímenes temporales distintos que, por montaje o colisión, activan posibilidades de experiencia que aún no habían sido contempladas” (Hernández-Navarro, 2017: 51). El marcar la hora continuamente frente al espectador pone en evidencia también, de manera sutil pero contundente, el tiempo que perdemos ante la pantalla. La instalación *The Clock* nos recuerda la cantidad de horas que pasamos frente a nuestros ordenadores, teléfonos o televisiones, independientemente de nuestra localización geográfica, es decir, delante del reloj y sometidos a su ritmo. Para O’Rourke la obra supone una forma de meditación sobre el tiempo en general, pero también sobre nuestro tiempo en particular. Ya que pasamos media vida sentados frente a la pantalla de un televisor tiñendo nuestros sueños reales a través del control que Hollywood ejerce sobre nuestra imaginación (2012: parr.3).

Para lograr plantear esta reflexión, Marclay utiliza un lenguaje e imaginario contemporáneo apropiándose de las imágenes que nos facilita la cultura de masas a través del cine y la televisión. El uso de esta estrategia de la apropiación “pone en un lenguaje cotidiano” y accesible al espectador su poética reflexión sobre el paso del tiempo (Molina, 2018: 176). En uno de los fragmentos de los Marclay se apropia en su collage de video y que pertenece a la película *Lo que el viento se llevó* se puede leer una cita de Benjamin Franklin que aparece sobre un reloj solar: “No desperdicies el tiempo, porque de eso está hecha la vida” — “*Do not squander time, for that is the stuff life is made out of*”—. Sin embargo, aunque seguramente lo que pretendía Franklin con este eslogan era hacernos valorar nuestro tiempo como un bien irremplazable para nuestra propia satisfacción, creo que, hoy en día, inmersos en la hegemonía del *tiempo capitalizado* que promulga como dogma ineludible la productividad y el beneficio, al volver a leer esa frase su mensaje queda desvirtuado. Y es que, esta frase encaja más con el régimen cronológico hegemónico de la actualidad que con el tiempo multitemporal que nos hace experimentar la obra *The Clock* de Marclay, o mi propia obra *Tiempos Instalados*. De hecho, no perder el tiempo, podríamos decir que es el lema de este “tiempo de la modernidad”, como lo denomina Hernández (2017: 45).

Así, ese propósito se ha vuelto en nuestra contra, y las condiciones históricas y socioeconómicas actuales parecen ser las causantes de dificultar

cada vez más la coexistencia con “el tiempo perdido o no instrumentalizado” (Groom, 2018: 79). La realidad es que hemos perdido la posibilidad de los tiempos muertos. Las tecnologías y el sistema de vida actual cada vez lo ponen más difícil. Sin embargo, “estos tiempos son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo” (Hernández-Navarro, 2017: 11). Precisamente los tiempos muertos son los que nos caracterizan, y por tanto han de formar parte importante en nuestras vidas. El tiempo no es nuestro problema, sino la forma de utilizarlo, la manera en la que este puede llegar a esclavizarnos a través de un régimen temporal impuesto que resulta implacable. Por ello, creo que, de acuerdo con la naturaleza y contenido de la obra de Marclay desarrollada en este capítulo, el lema de Franklin podría reescribirse como: Valora tu tiempo, ya que esa es la materia de la que está hecha la vida. De este modo, la frase remarcaría la relevancia del tiempo dentro de nuestras vidas como contenedor de nuestras experiencias, recuerdos y vivencias y, por tanto, como elemento indispensable que nos conforma. Y, en consecuencia, lo liberaría de la carga de ser valorado solamente en su faceta de *tiempo mercantilizado*, medible en términos económicos, y causante de conflictos y desequilibrios sociales y económicos; pasando a valorar y diferenciar el *tiempo de lo humano* del concepto que he denominado de *tiempos instalados*, devolviendo la autonomía y control de su experimentación a cada uno de nosotros.

Índice de figuras

- Figura 1:** Detalle de la instalación de Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Vídeo monocal. Duración: 24 horas. Adquirida en 2011 con el apoyo de Jay Smith y Laura Rapp, y Carol y Morton Rapp, Toronto. Propiedad conjunta de la National Gallery of Canada y el Museum of Fine Arts, Boston. (Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2014). © Christian Marclay. Fotografía: Ben Westoby. White Cube. <https://macm.org/en/press-release/christian-marclay-the-clock/>
- Figura 2:** Detalle de la instalación de Tehching Hsieh. *Time Clock Piece (One Year Performance 1980–1981)* 1980–1 (Tate Modern, 2017). [Fotografía] © Tehching Hsieh https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/tehching_hsieh_010.jpg
- Figura 3:** *The Clock*. Fotograma correspondiente a las 2:46 pm. Película de Harold Lloyd de 1923 *Safety last!* El hombre mosca (Fandom, s.f.) [Fotografía] https://theclock.fandom.com/wiki/Safety_Last!?file=Safety_Last%2521_2.46_p.m.png
- Figura 4:** *The Clock*. Fotogramas correspondientes al tramo de las 10:30 p.m. en los que se reproducen secuencias de las películas *Good Night, and Good Luck* de 2005 de George Clooney (Fandom, s.f.) [Fotografía] https://theclock.fandom.com/wiki/Good_Night,_and_Good_Luck?file=Good_Night%252C_and_Good_Luck_10.30_p.m.png; y *Tootsie* de 1982 de Sydney Pollack (Elalouf, 2013: 14m36s–14m38s) [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=6cOhWtyXGXQ>;
- Figura 5:** *The Clock*. Fotogramas correspondientes a las 10:20 p.m. en los que se reproducen secuencias de las películas *Secretary—La Secretaria* de 2002 del director Steven Shainberg, y Cuento de Navidad de 1951 del director Brian Desmond Hurst. (Elalouf, 2013: 5m33s–5m36s) [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=6cOhWtyXGXQ>
- Figura 6:** *The Clock*. Fotograma correspondiente a las 12:00 a.m. en el que se reproduce la secuencia de la película de 2005 *V de Bendetta*, de James McTeigue, en la que el Big Ben explota en mil pedazos. (Fandom, s.f.) [Fotografía] https://theclock.fandom.com/wiki/V_for_Vendetta?file=V_for_Vendetta_12.00_a.m.png
- Figura 7:** *The Clock*. Fotogramas correspondientes a las 10:23 pm en los que se reproduce una secuencia de la película *Pesadilla en Elm Street 4: El señor de los sueños- A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master* dirigida en 1988 por Renny Harlin, en la que el actor Danny Hassel como Dan Jordan espera en la mesa de operaciones a que le intervengan; y otra escena

dónde una mujer se está desnudando tras un biombo. (Elalouf, 2013: 7m29s) [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=6cOhWtyXGXQ>

Figura 8: *The Clock*. Fotogramas correspondientes a las 11:37 a.m. en los que se reproduce una secuencia de la película *¡Quiero vivir!—I want to live!* de 1958 dirigida por Robert Wise, en la que se ve al encargado de una cámara de gas aguardando la muerte de una rea (Fandom, s.f.) [Fotografía] https://theclock.fandom.com/wiki/I_Want_to_Live!?file=I_Want_to_Live%2521_11.37_a.m.png; y a la actriz Susan Hayward como Bárbara Graham a punto de morir atada a la silla (Lumière Industries, 2012, 2m42s). Stray Moments: Christian Marclay's "The Clock". [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qKHmj83VC78>

Figura 9: *The Clock*. Fotograma correspondiente a las 5:21 p.m. en el que se reproduce una secuencia de la película *Luna Negra —Black Moon* (1975) de Louis Malle en la que la actriz Cathryn Harrison en el papel de Lily lanza los despertadores por la ventana. (Lumière Industries, 2012, 9m29s). Stray Moments: Christian Marclay's "The Clock". [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qKHmj83VC78>

Figura 10: *The Clock*. Fotograma correspondiente a las 12:12 p.m. en la que se reproduce una secuencia de la película *Hamlet*, en la que el príncipe Hamlet (Laurence Olivier) sostiene el cráneo de un bufón de la corte. (En Veu Alta Cultura, 2010, 3m9s). [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Vk0Qytn6iQM>

CAPÍTULO 4.

THE REFUSAL OF TIME.

WILLIAM KENTRIDGE

Introducción

La siguiente obra que considero interlocutora imprescindible para el desarrollo de mi objeto teórico de estudio es *The Refusal of Time* del artista sudafricano William Kentridge. Esta obra fue realizada en 2012, tan solo un par de años después de *The Clock* de Christian Marclay. Como he indicado en la introducción, la selección de estas obras no sigue ningún patrón exacto e inamovible. El criterio en este caso atiende más a razones de contenido y forma de la obra que a un criterio cronológico o estilístico lineal, aunque casualmente mi segunda elección sea coetánea y consecutiva a la primera. Su selección y posicionamiento dentro del estudio están relacionados con el diálogo que en mi opinión y por mi mediación, establecen ambas obras entre sí. Esta puesta en correlación sirve para producir un efecto de refuerzo bilateral que ayuda a entender mejor las cualidades y mecanismos narrativos de la anterior obra analizada, y va a facilitar el establecimiento de un paradigma común entre todas las obras seleccionadas en este estudio.

The Refusal of Time pone en escena diferentes cuestiones relacionadas con la noción del tiempo y la sumisión a su dictado, pero también con la problemática del colonialismo y postcolonialismo, sobre todo dentro del ámbito africano y más específicamente en el contexto sudafricano. Kentridge genera con esta obra una experiencia donde imagen y sonido son componentes esenciales por partes iguales. La videoinstalación mezcla imágenes de escenas grabadas con actores reales, que bailan o representan

acciones guionizadas, con otras donde se animan dibujos o collages de papel. Estas imágenes siempre van acompañadas de música y sonido compuesto específicamente para la obra que, de forma envolvente, establecen el ritmo multitemporal de la videoinstalación. La obra comparte con *The Clock* y con las obras que integran mi proyecto *Tiempos Instalados* importantes rasgos comunes, como es un fuerte compromiso con la temporalidad y el cuestionamiento de la narrativa lineal hegemónica, así como un marcado uso de las imágenes como construcciones culturales del tiempo donde se “instalan”. Además, y al igual que ocurre con ambas obras, *The Refusal of Time* es también un ejemplo destacado de la utilización de la heterocronía temporal como recurso narrativo dentro de la disciplina artística de la videoinstalación, enmarcada en el contexto del arte sociopolítico contemporáneo de los últimos treinta años. Sin embargo, a pesar de estas importantes similitudes todas estas obras son muy diferentes, tanto en forma como en objetivos. Todas ellas hablan del tiempo, de la resistencia al tiempo mercantilizado y desnaturalizado que hemos podido vislumbrar a lo largo del análisis de *The Clock*. Pero, mientras Marclay o mi proyecto artístico lo hacen desde un punto de vista más integral y velado, sin posicionarse de forma contundente y localizada contra su tiranía, Kentridge realiza una oposición algo más explícita y con mayor alcance que abarca los complejos legados derivados del colonialismo y del desarrollo industrial. *The Refusal of Time* reprueba la imposición y dominación del tiempo occidental europeo sobre el resto de las sociedades y destaca cómo el colonialismo ha contribuido a destruir un sentido del tiempo acorde a los ritmos de la naturaleza. Para ello, el artista centra su imaginario iconográfico en el contexto de la realidad sociopolítica de su país natal, la República de Sudáfrica, vivida en la época del apartheid y post-apartheid, así como en la Inglaterra victoriana industrial, epicentro socioeconómico de poder de finales del siglo XIX y principios del XX.

Si analizamos el título de la obra, *The Refusal of Time —El Rechazo del Tiempo—* podemos deducir que esta videoinstalación versa claramente sobre el tiempo, pero más concretamente parece que, a través de este título, el artista hace una declaración explícita de intenciones oponiéndose a su dictado. ¿Pero qué tipo de tiempo es el que rechaza Kentridge con su obra? ¿Qué idea de tiempo es la que nos plantea? A diferencia con la obra de Marclay que no es tan específico al respecto, en este caso el tiempo al que alude el artista en su obra no es único. En *The Refusal of Time*, Kentridge incluye tanto el concepto de tiempo absoluto newtoniano establecido a

través del sistema horario universal GMT o tiempo medio de Greenwich — una especificación para medir el tiempo referida al tiempo solar medido desde el Real Observatorio de Greenwich en Londres—; como el tiempo múltiple derivado de la teoría de la relatividad de Einstein; e incluso el tiempo vibrante e ilusorio de los agujeros negros surgido tras el desarrollo de la teoría de cuerdas. Es algo que en cierto modo está en conexión con el concepto temporal desplegado en mis obras incluidas en *Tiempos Instalados*; un tiempo multitemporal y alternativo que se despliega en universos paralelos a un mismo tiempo, ofreciendo una temporalidad alternativa a la linealidad newtoniana que potencian los poderes hegemónicos.

The Refusal of Time no trata en ningún caso de exponer un trabajo científico sobre la evolución del modo de representar formalmente el tiempo, sino que es más una reflexión sobre cómo el tiempo incide en cada uno de nosotros. Kentridge cuestiona el tiempo absoluto universal establecido por Europa occidental y lo enfrenta al tiempo múltiple einsteiniano y al de la teoría de cuerdas. Pero el resultado que obtiene con ello no es la negación del tiempo, sino la propuesta de una resistencia a su inexorable transcurrir. Todo el mundo es consciente de que el paso del tiempo supone un continuo *memento mori* sobre nuestra existencia, un recuerdo constante de cuál va a ser nuestro destino final; y esa realidad inevitable genera tensión en nuestras vidas. Por ello, con esta negación, Kentridge no parece pretender generar falsas esperanzas sobre una posible escapatoria frente a una muerte segura, sino que con su obra parece buscar calmar la tensión que esta realidad produce en nosotros, ayudándonos a aceptar y convivir con nuestro destino. En mi opinión, lo que se niega no es el tiempo en sí, sino la forma impuesta de experimentarlo. A este respecto, Peter Galison señala que, en términos coloniales, *The Refusal of Time* fue un rechazo al orden europeo impuesto a través de los husos horarios; no solo literal, sino también, metafóricamente, una negativa a otras formas de control (Galison y Kentridge, 2012a: 157). La cuestión que Kentridge plantea desde *The Refusal of Time* y que mi propia obra comparte es que, aunque desde nuestra dimensión humana no estamos capacitados para modificar el ritmo temporal del sol ni de los astros, sin embargo, sí podemos presentar oposición a la forma en la que se nos impone un sistema de tiempo absoluto basado en el tiempo occidental europeo, que controla y configura bajo su dictado los tiempos en el mundo. Y, en consecuencia, para el artista, una forma efectiva de “negarlo” era enfrentar estos tres conceptos temporales:

el tiempo absoluto newtoniano, el tiempo múltiple derivado de la teoría de la relatividad de Einstein, y el de la teoría de cuerdas¹.

En este capítulo esbozaré cómo se fue desarrollando, tejiendo y expandiendo esta red de tiempo absoluto que actualmente domina nuestras vidas, y que Kentridge y Marclay pusieron en cuestión con sus obras. Recalcaré alguna de las principales consecuencias que, a mi juicio, se derivaron de la confluencia de la implantación de este sistema universal de medición del tiempo y la usurpación territorial llevada a cabo en las colonias africanas atendiendo a los intereses de Europa occidental. Y en este sentido mostraré cómo el tiempo fue utilizado como un importante medio de control colonial, y cómo actualmente aún seguimos viviendo bajo esta dictadura espacio-temporal hegemónica. Para ello abordaré dichas cuestiones a través del análisis de *The Refusal of Time*, detallando el modo en que William Kentridge plantea esta videoinstalación que, según indica Galison (2012b: 311), encarna un “*metaphysical melodrama*”—melodrama metafísico— que es capaz de romper con la linealidad temporal newtoniana impuesta por los poderes hegemónicos. Mostraré cómo a través de esta videoinstalación artística, en la que el cuerpo humano se convierte en autómatas y la maquinaria se humaniza, Kentridge genera una inmersiva máquina de espacio-tiempo, visual y sonora, como forma de expresión del rechazo al control que esta imposición unilateral temporal entraña.

Cuestionando el tejido de la red de tiempo absoluto

Hasta el siglo XIX, y desde que el hombre creó los primeros relojes solares, el tiempo se medía principalmente en función del instante en el que el sol alcanzaba su cenit en cada lugar. Ese momento quedaba establecido como el mediodía, y a partir de ahí se configuraba todo el sistema horario de ese territorio. Este método implicaba que todo el mundo funcionaba de acuerdo con los ritmos de la naturaleza marcados por elementos cósmicos como el sol y las estrellas, en armonía con nuestros propios ciclos circadianos, con nuestro reloj humano interior. Pero, en función de la latitud y longitud geográfica desde donde se midiera este cenit, el mediodía podía no corresponder a un mismo parámetro temporal, existiendo oscilaciones en su medición y determinación.

1 William Kentridge indica en una conversación con el físico Peter Galison que por esta razón ambos se plantearon titular al proyecto *Three Times Table* —*Tabla del tres* (Galison, y Kentridge, 2012a: 157).

Por ello, con el desarrollo de la industria, la tecnología y los transportes de finales del siglo XIX y principios del XX, se hizo necesario establecer un sistema horario que fuera comparable desde cualquier lugar del mundo, entrado en juego el *tiempo capitalista*. Según establece Bal, este concepto temporal es asimilable al del tiempo del reloj del periodo de la colonización (2017: 11). La característica principal del tiempo capitalista es que es establecido a la medida y mandato de la máquina productiva, buscando maximizar beneficios económicos y rendimientos (Groom, 2018: 77). Esto genera una temporalidad desnaturalizada, algo que Marclay ya puso en evidencia con *The Clock* al establecer una duración o extensión de la obra que transgrede nuestros ritmos biológicos, y que mi propia obra *Time Zones Liminal* también fomenta con su extensa duración. Esta imposición temporal es el origen de determinados desequilibrios e implicaciones negativas en nuestra propia vida, consecuencias que William Kentridge pone en escena en *The Refusal of Time*. En esta obra el artista marca un claro rechazo a ese absolutismo temporal generalizado que, en muchos casos, pone en conflicto la propia experiencia espacio-temporal de determinados territorios al prevalecer la voluntad del país colonizador sobre la del colonizado, del tiempo absoluto sobre el local, perdiendo estos su autonomía.

El proceso del establecimiento del sistema horario universal fue en realidad una lucha de poderes de distintas potencias mundiales en busca principalmente de control económico y comercial; en la que finalmente se impuso Inglaterra frente al resto del mundo, especialmente frente a Francia, su mayor competidor en esta carrera por controlar el tiempo. De ahí que Kentridge represente Inglaterra, y más concretamente el Real Observatorio de distrito de Greenwich en Londres, como una de las escenografías clave de su proyecto *The Refusal of Time*. Como indica el historiador científico y cocreador del proyecto, Peter Galison, antes de que el meridiano de Greenwich fuera elegido punto cero del sistema horario en 1880, ya los astrónomos y estadistas franceses comprendieron que quién controlara el meridiano cero controlaría así los mapas y se convertiría en el divisor simbólico del planeta (Galison, 2012b: 313).

Así, en esta búsqueda de la optimización del tiempo y su control, los franceses instalaron en París en 1880 un mecanismo de bombeo de aire que, por medio de tuberías subterráneas, sincronizaba y calibraba todos los relojes de la ciudad. Un reloj neumático maestro que emitía aire comprimido en intervalos de un minuto a través de un extenso sistema de tuberías de



Figura 1: *The Refusal of Time* (The Metropolitan Museum of Art, 2012)

cobre hacia otros relojes secundarios. Este era un dispositivo similar a un fuelle que parecía funcionar metafóricamente como el pulmón de París. Fue uno de los primeros sistemas normalizados de medición temporal que unificó el tiempo de forma sincrónica en un amplio territorio. Su relevancia dentro del desarrollo de la unificación temporal del planeta y la aparición del tiempo capitalista es también representada por Kentridge a través de un automatismo realizado en madera inspirado en dicho reloj neumático de finales del siglo XIX. El artista lo incluyó en *The Refusal of Time* a través de una escultura cinética y sonora ubicada en el centro de la videoinstalación que denominó el elefante (Figura 1). En la instalación se estableció la distribución de algunas sillas alrededor del elefante para el uso de los espectadores. Pero sentarse en ellas implicaba limitar la visión de la audiencia, ya que la videoinstalación se concibió para que en realidad no fuera posible la percepción completa de todos los detalles de la obra al mismo tiempo; mostrándonos con ello una realidad heterocrónica que rompe de esta forma con la linealidad de la temporalidad hegemónica. De modo que, al igual que ocurre con *The Clock* de Marclay donde se establece una duración de la obra de 24 horas que pone a prueba nuestros límites físicos y nos muestra nuestras limitaciones y sometimiento inconsciente al tiempo del reloj, *The Refusal of Time* consigue el mismo efecto

a través de la propia distribución de la instalación ofreciéndonos distintos planos espacio-temporales encontrados de una misma realidad que somos incapaces de percibir al mismo tiempo. Ambas características se encuentran también presentes en mi obra *Time Zones Liminal*, la que además de desplegar una duración que hace casi imposible su contemplación íntegra en una sola visita, plantea veinticuatro escenografías distintas que muestran contextos espacio-temporales diferentes que fluyen al mismo tiempo, lo que también hace imposible su visualización completa simultánea produciendo el mismo efecto que las dos anteriores.

El elefante se convierte en esta videoinstalación en una especie de máquina de respiración. Este fuelle brama como un elefante siguiendo un ritmo métrico, y en ocasiones anárquico, que acompaña al sonido emitido por una serie de megáfonos instalados en la sala, uniendo jadeos, respiración humana y otros sonidos vocales. Es una máquina humanizada que encarna una metáfora del aliento humano producido a través de pulmones y corazón que, como señala Andreas Huyssen, combina las dimensiones orgánicas y mecánicas de los regímenes de tiempo y su medición (2019: 6). Este reloj humanizado marca el ritmo en un universo expresamente representado de forma ficticia, como puede llegar a ser percibido el propio sistema de tiempo universal. Pero ese reloj neumático, en el que se inspiró Kentridge para realizar *el elefante*, resultó no ser muy preciso, ya que presentaba problemas de sincronización conforme iba aumentando la distancia a la que se ubicaban los relojes. Esta razón, junto a su mayor potencial de alcance geográfico, llevaron a que el telégrafo finalmente se impusiera como el dispositivo más fiable de la época para transmitir y marcar el tiempo. Su transmisión se llevaba a cabo a través de señales eléctricas u ópticas bidireccionales que, gracias a la difusión y expansión de la instalación de los cables telegráficos por todo el globo, permitían la rápida y eficaz comunicación a través de tierra, mares y océanos. Inglaterra logró con ello crear una máquina del tiempo global que era capaz de llegar a cualquier lugar de la tierra a través de sus cables aéreos, subterráneos e incluso submarinos, estableciendo la posibilidad de sincronizar los relojes bajo un mismo patrón de tiempo que se marcaba desde el meridiano cero de Londres. De modo que, como señala Galison, dondequiera que las líneas de telégrafo pudieran llegar, las señales de tiempo también lo hicieron. Así, magnitudes como el tiempo, el peso y la longitud comenzaron a cubrir el globo, convirtiéndose en una máquina planetaria que pondría al mundo bajo un solo tictac de reloj (2012a: 31).



Figura 2: Mapa Red de cables submarinos 1901. A.B.C. Telegraphic Code 5th Edition (Atlantic Cable, 2012).

Todos los países fueron paulatinamente uniéndose a esta maquina del tiempo basada en los impulsos del telégrafo, ya que esta era capaz de ponerles en contacto de manera casi instantánea con el viejo mundo, centro de poder económico y social a finales del siglo XIX. De esta forma, según apunta Galison, este medio se convirtió en la metáfora de una nueva realidad-militar-colonial derivada del nuevo sistema de coordinación del tiempo, generando con ello una nueva filosofía de la simultaneidad y abarcando a su vez la reforma de la teoría física sobre el tiempo (2012b, 314). La trascendencia del telégrafo y su cableado en la historia del establecimiento de un sistema horario universal también fue incluida por Kentrige y Galison en distintos momentos de *The Refusal of Time*. Un ejemplo lo podemos encontrar en una de las proyecciones de video sobre las paredes de la sala donde se hace visible la silueta en blanco de un telégrafo óptico sobre un fondo negro moviendo sus manecillas de un lado a otro de forma descoordinada. Se inicia con ello una escena de animación realizada a través de un proceso de dibujo, difuminado, borrado

y redibujado sobre hojas negras con pastel blanco, en la que el dibujo pasa a ser utilizado como objeto visual del pensamiento. Algo que, según señala Rosemarie Buikema, puede ser entendido como una crítica de las bendiciones del progreso tecnológico y las promesas de la Ilustración y la modernidad (2020: 131). En otro momento de la proyección, un video encarna la extensa red de cableado del telégrafo que llegó a conectar las principales ciudades del planeta. A través de una escenografía muy intencional, Kentridge representa la Sala de Mapas de la oficina de telégrafos de Londres en 1902, donde un tendido de cables cruza el techo de la sala abarrotando el espacio en una alegoría a la red de telégrafos como mecanismo para marcar el tiempo.

Como muestra la Figura 2, este sistema cubrió nuestros cielos y atravesó nuestros océanos con una tecnología que se nos prometía como una panacea que mejoraría nuestra calidad de vida, y que finalmente resultó ser otra forma de control del primer mundo sobre el resto. Los gobiernos y los poderes económicos estaban detrás de este deseo de estandarización del tiempo.

Una de sus principales razones era hacer más eficaz el transporte por ferrocarril convencional electrificado cuyo uso se extendió de forma global a finales de 1890. Para ello era necesario establecer un horario de salidas y llegadas sincronizado que evitara desfases horarios y accidentes por una mala previsión en los cambios de agujas de las vías. El ferrocarril permitía el transporte de minerales y otras mercancías desde las colonias, por lo que su relación con el desarrollo de la minería fue muy estrecha. La relevancia de esta actividad primaria en las relaciones coloniales, y los conflictos y abusos que se derivaron de ella, es también una de las imágenes icónicas que Kentridge utiliza recurrentemente en algunas de sus obras, como en el caso del desfile de sombras que aparece en la escena final de *The Refusal of Time*, y que posteriormente analizaré con detalle. Después, las mercancías eran transportadas hacia los países colonizadores por las navieras, que también necesitaban establecer una sincronización de sus relojes para poder calcular la longitud geográfica en la que se encontraban sus barcos. En consecuencia, el auge del comercio internacional y la expansión de las colonias africanas precisaba del establecimiento de un sistema de tiempo medible y comparable que facilitara los acuerdos legales y económicos, y la relación con el centro de poder de sus imperios coloniales. Esta estandarización llevó también a la instauración de medidas universales de longitud, peso, temperatura o energía, generando un mundo unificado al dictado de las voluntades y

necesidades de las potencias hegemónicas.

Para establecer este sistema unificado de medición del tiempo, tras diferentes reuniones internacionales, se celebró en Washington durante el mes de octubre de 1884 la Conferencia Internacional del Meridiano en la que se nombró al meridiano que pasa por el Real Observatorio de Greenwich en Londres como longitud cero y referente para el cálculo del tiempo en el mundo entero (Howse, 1980: 139). Lograr este acuerdo fue complejo al no estar sustentado en razones geográficas o teorías científicas. Todos estos apoyos estuvieron muy condicionados a su vez por las expectativas que los diferentes países tenían sobre su expansión colonial en África en busca de riquezas y nuevas tierras que añadir a sus imperios, cuyo reparto fue decidido en la Conferencia de Berlín celebrada un mes después². La tierra quedó dividida imaginariamente por veinticuatro franjas zigzagueantes, trazadas en función de voluntad e intereses de los poderes hegemónicos del momento (Howse, 1980: 156). Y África quedó sometida al dominio de las principales potencias europeas provocando que los distintos países africanos perdieran su autonomía en todos los sentidos. Esta es una situación a la que Kentridge hace referencia en repetidas ocasiones en *The Refusal of Time*. En algunos momentos, el artista utiliza la imagen iconográfica de los libros de atlas y mapas africanos de principios de siglo XX sobre los que proyecta diferentes escenas guionizadas y reiterativas, para poner en evidencia esta situación de invasión y abuso del hombre blanco en el continente africano. En otros, Kentridge realiza una alusión al establecimiento de los meridianos como sistema de medición temporal, como ocurre en la escena ambientada en la Sala de Mapas de la oficina de telégrafos de Londres de 1902. En ella, el artista encarna la imagen del planeta Tierra en un hombre disfrazado como un gran globo inflable blanco —haciendo referencia al control y dominio del hombre blanco en África— sobre el que el propio artista va trazando de manera azarosa la línea de los meridianos en una crítica al establecimiento arbitrario de dichos límites.

No obstante, la Conferencia del Meridiano otorgó potestad a los países para decidir sobre la implantación de los husos horarios, acordando por mayoría que su aplicación no interferirá con el uso de la hora local o estándar cuando sea conveniente (Howse, 1980: 144). Pero en las colonias esta potestad

² Para una descripción detallada de todo el proceso de votación y acuerdos tomados en la Conferencia Internacional del Meridiano de 1884 véase Howse (1980, 116-138).

no tenía efecto ya que habían perdido completamente su autonomía, siendo sometidas a la voluntad de sus colonizadores de forma absolutista. En el resto de los países su generalización y universalización se llevó a cabo uno a uno a través de los años, no consiguiendo reunir en este sistema horario a la totalidad de ellos hasta 1972; siendo Liberia la última gran nación que se adhirió tras casi un siglo de reticencias. Fueron nueve décadas de oposición de los distintos Estados a esta forma de control encubierta de las grandes potencias frente a las pequeñas, de los países colonizadores sobre su colonizados, del primer mundo frente al tercero. Esta batalla velada, poco a poco y de forma inexorable, fue abatiendo voluntades favorecida por la ferocidad del sistema capitalista que imponía este control. De modo que quién quisiera participar del sistema y no quedarse al margen debía cumplir con las directrices marcadas por el tiempo universal coordinado. Este se convirtió en un mecanismo de control y unificación, utilizado en pro de la rentabilidad de la producción mundial y del beneficio económico asociado de determinados países. En este sentido, *The Refusal of Time* de Kentridge, *The Clock* de Marclay y mi proyecto *Tiempos instalados* ponen en evidencia esta circunstancia y esta situación de control ejercido a través de la estandarización espacio-temporal. El primero centrándose en el contexto colonial y postcolonial sudafricano, y tanto la obra de Marclay como mi propia obra de una forma más global, atemporal y velada.

Desmontando el tiempo hegemónico absoluto y sus paradojas espacio-temporales

Este tiempo universalmente estandarizado, que se estaba incluyendo de forma paulatina y definitiva en todo el mundo, provocó una serie de efectos adversos en nuestra forma de vida que no todos estaban dispuestos a aceptar. Este sentimiento de pérdida de bienestar queda bien reflejado en una de las frases que se repiten en la obra *The Refusal of Time* como un mantra: “*Give us back our sun!*” —¡Devolvémos nuestro sol! (Galison y Kentridge, 2012a: 158). Como Kentridge señala, el establecimiento del sistema horario estándar universal a partir de 1880, con su centro establecido en el meridiano de Greenwich, hizo que los países perdieran gran parte de su autonomía sacrificando su propio mediodía por la globalización y el acuerdo coordinado (2012, xiii). Desde ese momento, y casi sin ser conscientes de ello, los países habían perdido la libertad para establecer sus horarios de trabajo, comida o descanso, sus sistemas de producción, así como sus patrones de consumo. Esta situación, unida a la

represión sufrida por muchos pueblos africanos tras el reparto colonial de sus territorios a finales del S.XIX por las potencias dominantes de ese momento: Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Bélgica, Portugal y España, generaba en las colonias una sensación de descontento y rechazo del tiempo occidental europeo. El sentimiento general era que este tiempo les había ocasionado una grave precarización de sus condiciones de vida mediante una imposición despótica de costumbres derivadas de la dominación colonial tanto a nivel social, como legal, religioso, cultural, político y económico, todas ellas bastante alejadas de sus costumbres tribales tradicionales.

En este contexto de descontento muy pronto se produjeron las primeras revueltas en África resistiéndose a la opresión colonial y su tiempo absoluto. En la actual Namibia, que había sido nombrada protectorado alemán en la Conferencia de Berlín de 1884, los colonos blancos se habían hecho con las tierras y el ganado de las tribus *Herero* y *Namaquas* por medio de expropiaciones forzosas bajo pena de muerte y créditos usureros. Como relata Henrik Lundtofte (2003), al no querer negociar con los colonos blancos con su ganado ni con la venta de sus tierras, ambas tribus fueron desposeídas a la fuerza de la mayoría de sus posesiones, de sus rebaños y de sus derechos de pastoreo, y fueron obligadas a trabajar como esclavos para los colonos siguiendo los ritmos de producción y las leyes que estos establecían (22). Esta tensión derivó en que finalmente, en 1906, el pueblo *Herero* se levantara contra el sometimiento y control del imperio alemán, y por tanto contra el tiempo occidental europeo. Tristemente, al poco tiempo fueron reducidos por el ejército alemán que no dudó en aplicar la fuerza, asesinando a miles de personas, envenenando pozos de agua o enviado a una muerte segura en el desierto a hombres, mujeres y niños (23). Así, como narra Lundtofte, a raíz del intento fallido de aplastar totalmente al pueblo *Herero* en Waterberg, las fuerzas alemanas recurrieron a una guerra de exterminio contra todos ellos, siendo este el momento en que la guerra abierta se convirtió en un proyecto genocida consciente (2003: 43). Como medida de represión los alemanes crearon campos de concentración y exterminio, como el denominado *Shark Island*, donde los prisioneros *Herero* y *Namaquas* fueron sometidos a esclavitud, inanición y muerte. Todo ello ha sido considerado el primer acto de genocidio del siglo XX, aunque esto no fue reconocido oficialmente

como tal por el Gobierno alemán hasta el año 2019, más de un siglo después³. Esta historia de exterminio en África fue escenificada y representada por Kentridge en su videoinstalación *Black Box* realizada en 2005, años antes de realizar *The Refusal of Time*. La preocupación por el abuso de poder del hombre blanco sobre el pueblo africano siempre ha estado presente en las obras de Kentridge de una forma elocuente. Este descontento, el trabajo forzado impuesto por los colonos, la discriminación racial, y la pérdida de control de África por los africanos van a ser también representados de forma reiterada en distintas escenas de *The Refusal of Time*⁴. Por ejemplo, esto se puede ver en la escena en la que la animación de la figura de una mujer africana, realizada con trozos de papel de periódico del periodo colonial, realiza un baile convulsivo y descoordinado, desarticulando su cuerpo y girando sobre sí misma sobre los mapas de África, en una alusión a esta pérdida de control sobre el territorio.

Dentro de Europa también existían divisiones y descontentos. En 1894 el anarquista francés Martial Bourdin decidió acometer un atentado terrorista contra el Real Observatorio de Greenwich en Londres, por donde traspasaba el trazado ilusorio del meridiano que encarna la medida del tiempo cero, el tiempo de referencia del sistema horario mundial. Para ello, preparó cartuchos de dinamita que pensaba detonar a su llegada al observatorio. Sin embargo, el destino quiso que la bomba explotara en su camino, muriendo Bourdin minutos después. Y aunque nunca aclaró cuáles fueron sus razones, se entendió que su objetivo era acabar con este símbolo del orden colonial. Esta historia también fue incorporada por Kentridge en *The Refusal of Time* a través de cinco videos que representan cinco escenas paralelas y simultáneas en los que podemos contemplar los momentos previos a la explosión del atentado. La historia fue ubicada en cinco entornos diferentes: una sala repleta de extrañas máquinas de fuelles y engranajes que representa la sala de máquinas del imperio, las salas del telescopio espacial y del reloj del Real Observatorio de Greenwich, el local de los anarquistas donde se reunía Bourdin y la sala de mapas de la oficina de telégrafos donde habita un enorme y redondo hombre inflable sobre el que se dibuja el mapa del mundo y el meridiano cero (Figura 3). Es de destacar que, en este caso, Kentridge quiso que la sala de los anarquistas estuviera ambientada en Dakar, Senegal, en vez de en Inglaterra para evocar la resistencia

3 Para información detallada sobre el reconocimiento oficial del genocidio en Namibia de principios de siglo XX véanse los artículos de Alberto Rojas (2019) y Daniel Plez (2019).

4 Para información detallada sobre la obra *Black Box* de Kentridge véase Buikema (2020: Chapter 8).



Figura 3: *The Refusal of Time*. Salas del telescopio espacial y del reloj del Real Observatorio de Greenwich (Kentridge, 2017)

al régimen colonial de los países africanos que se llevó a cabo desde el inicio de la colonización europea de principios del siglo XIX (Galison y Kentridge, 2012b: 249). Cada una de estas cinco escenas, que son representadas simultáneamente, terminan con una explosión al unísono que las hace desaparecer como virutas o trozos de papel volando. Para el montaje de la caída del papel, Kentridge invirtió las secuencias grabadas, lo que unido a la danza también reproducida de forma invertida de la bailarina Dada Masilo, genera una imagen perturbadora para el espectador que va en contra de los cánones de funcionamiento de la física, en contra de los estándares establecidos. El papel, que simboliza la explosión y destrucción de las distintas salas, no cae de arriba abajo, sino que sube hacia arriba al ritmo del baile de Masilo (Figura 4).

Casi ocho décadas después, este sentimiento crítico y negativo sobre las consecuencias del desarrollo tecnológico sobre la sociedad, seguía estando latente en la mente de algunas personas como el terrorista y científico americano Ted Kaczynski. Conocido como el *unabomber*, desde el año 1978 hasta su detención en 1995, dedicó su vida a realizar diferentes atentados con carta bomba reivindicando su rechazo al sistema tecnológico vigente tras la revolución industrial, ya que consideraba que este nos aleja cada vez más de nuestros patrones naturales de conducta, lo que para él suponía un desastre para la humanidad⁵.

Pero más allá de atentados y revueltas, el golpe final a la preponderancia del tiempo absoluto newtoniano marcado por el meridiano cero llegó de la mano de Einstein y su teoría de la relatividad especial de 1905. Esta teoría vino a romper con todo lo establecido hasta ese momento por la física sobre

5 Para una información detallada sobre la historia de Ted Kaczynski véase Howard Kurt (1995).



Figura 4: *The Refusal of Time*. Sala de Máquinas del Imperio (Kentridge, 2017)

la cuestión del tiempo, marcando la posibilidad de un tiempo múltiple que volaba por los aires los supuestos establecidos por la teoría universal y absolutista de Newton. Esta idea de multitemporalidad está presente en todo momento en *The Refusal of Time* a través de los diferentes contenidos de cada una de las secuencias allí proyectadas, así como por la propia estética o formato de la exhibición. Kentridge plantea una videoinstalación de cinco canales cuyas proyecciones y estructura muestran al espectador una realidad multitemporal y heterocrónica alternativa. En este sentido, la instalación *The Refusal of Time* es articulada como medio de protesta y rechazo a la linealidad temporal impuesta por los poderes hegemónicos cuyo establecimiento supuso un encubierto método de control; y al mismo tiempo, muestra cómo el arte puede funcionar como un mecanismo de reinterpretación histórica de los oprimidos y los subalternos.

Rechazo al tiempo absoluto a través del melodrama metafísico

The Refusal of Time surgió tras diferentes encuentros y conversaciones entre el artista sudafricano William Kentridge y el historiador científico y físico americano Peter Galison. Ambos concibieron esta videoinstalación como un medio para hacer reflexionar al espectador sobre el concepto del tiempo y las repercusiones que sus distintas acepciones tienen en nuestras vidas

hoy en día. Según señala Galison (2012b: 311), el objetivo de *The Refusal of Time* era filmar, fabricar, experimentar con imágenes, objetos y sonido para recrear un melodrama metafísico sobre el tiempo, la reversibilidad y el destino.

La obra se diseñó para ser exhibida en 2012 en la Documenta 13, por encargo de su directora artística Carolyn Christ-Bakargiev, dentro de lo que había sido una antigua estación de tren, la Hauptbahnhof de Kassel en Alemania; y desde entonces se ha exhibido en diferentes museos y galerías por todo el mundo. Kentridge y Galison idearon una videoinstalación inmersiva donde los espectadores son transportados a una experiencia donde el tiempo se transfigura y muestra sus múltiples facetas rompiendo con su linealidad. Esta es una respuesta, a través del lenguaje artístico contemporáneo de la videoinstalación, al debate establecido entre el científico y el artista sobre el concepto newtoniano de tiempo absoluto en vigor a finales del siglo XIX y principios del XX, y el cambio paradigma que supusieron las nuevas teorías físicas sobre el espacio-tiempo como la teoría de la relatividad de Einstein —que el mismo Galison ya había estado analizando en su libro de 2003 *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*—, o la teoría de cuerdas y sus desarrollos posteriores. Es una puesta en escena de diferentes cuestiones relacionadas con la noción del tiempo y la sumisión a su dictado, pero también con la problemática del colonialismo y postcolonialismo; sobre todo dentro del ámbito africano y más específicamente en el contexto sudafricano. La obra ofrece una experiencia donde imagen y sonido son componentes esenciales por partes iguales. *The Refusal of Time* mezcla imágenes de escenas grabadas con actores reales que bailan o representan escenas guionizadas con otras donde se animan dibujos o collages de papel. Estas imágenes siempre van acompañadas de música y sonido compuesto específicamente para la obra, y que de forma envolvente establecen el ritmo multitemporal de la videoinstalación. Esta es una una pieza muy compleja para cuyo desarrollo el artista necesitó la colaboración de un gran equipo de trabajo formado por artistas como Phillip Miller, encargado de componer la parte sonora de la obra, la bailarina sudafricana y coreógrafa principal Dada Masilo, Catherine Meyburgh editora de los videos e imágenes proyectadas, Sabone Theunissen encargada de la realización de los distintos escenarios, Greta Goiris diseñadora de vestuario, Jonas Lundquist, Christoff Wolmarans y Louis Olivier constructores de las maquinas de fuelles, ruedas y megáfonos, además de un importante equipo de músicos, cantantes y técnicos.



Figura 5: *The Refusal of Time* (Kentridge, 2017).

La obra se diseñó como una videoinstalación de cinco canales donde se proyectan al unísono y de izquierda a derecha —de acuerdo con el sentido de las agujas de un reloj—cerca de treinta minutos de imágenes, diferentes pero coordinadas, en bucle infinito. Dos de las proyecciones se sitúan en la pared izquierda de la sala, la tercera sobre la pared del fondo y otras dos en la pared derecha. Kentridge concibió estas cinco pantallas como líneas de tiempo donde encajar las imágenes de las distintas secuencias, y en las que, como él mismo señala, hay momentos en los que se fusionan y sincronizan, y momentos en los que siguen su propio camino, y es posible que la anarquía gane y se pierda el control sobre ellas (Meyburgh y Kentridge, 2012: 294). Es destacable que, al igual que ocurre entre las distintas secuencias que Marclay proyecta en la única pantalla que conforma su obra *The Clock*, Kentridge logra generar transiciones visuales y sonoras entre estas cinco pantallas que son capaces de producir una relativa sensación de continuidad narrativa, aunque ambos artistas nos estén presentando realidades espacio-temporales alternativas manifiestamente ficticias.

Como se puede apreciar en la Figura 5, sobre las paredes de la sala donde se exhibe *The Refusal of Time* están distribuidos y apoyados a su vez distintos tableros y planchas de madera de diferentes alturas y anchos, que hacen que la imagen resultante de la proyección parezca tener distintas profundidades. Kentridge utiliza estos tableros con la intención de romper con una posible narrativa visual lineal, al sugerir distintos planos espacio-temporales de

discurso. Estos videos son reproducidos de manera sincronizada, y en ellos se representan tanto escenas ficticias grabadas emulando el cine mudo en blanco y negro del pionero cineasta George Méliès, como escenas en las que se muestran distintos teatros de sombras. Asimismo, son abundantes las escenas de animación producidas a través de la técnica de *stop motion*, ya sean generadas a través de diferentes collages de papeles o con la animación secuencial de dibujos realizados a carboncillo sobre papel blanco o con tiza y pastel blanco sobre papel negro. También se incluyen secuencias grabadas de bailarines ataviados con excéntricos atuendos o escenas teatralizadas de Kentridge simulando dar un discurso. Todo ello con una estética que recuerda la proyección de una *linterna mágica* y la técnica de la cronofotografía de Muybridge, y que se acompañan de música y sonido que envuelve al espectador.

Es una mezcla de imagen y sonido en la que todo ocurre de forma simultánea y que no parece tener un desenlace predecible. Esta sensación de ausencia de desenlace también es compartida con mis obras incluidas en mi proyecto *Tiempos Instalados* que fluyen en bucle continuo sin un inicio o final identificable; pero especialmente con la obra *The Clock*, donde el final parece no llegar nunca, aunque sea sugerido cada cierto tiempo al incrementar la tensión narrativa a través de un aumento del ritmo de cambio de escenas y del volumen del sonido. Pero la realidad es que ese final no llega nunca a producirse. Sin embargo, dentro de esa cacofonía de imagen y sonido aparentemente aleatoria de *The Refusal of Time*, inesperadamente, Kentridge sí plantea un final o clímax a su obra con la proyección de una procesión de sombras que atraviesan las cinco pantallas hasta terminar fundiéndose en negro. Estas sombras son siluetas humanas que marchan en dirección a lo que parece ser un agujero negro donde todo desaparece, donde el tiempo pierde su unicidad y absolutismo y la imagen llega a su fin. No obstante, para Kentridge y Galison esta escena no representa el final, ya que según establece la teoría de cuerdas toda esta información no se perdería, sino que quedaría a la espera del momento en que vuelvan a ser decodificadas y reconstruidas, de ahí que la proyección se repita en bucle continuo. Como señala Kentridge, la entropía parece impedir que todos los elementos entren en el agujero negro. Así, cuando un objeto se acerca a un agujero negro, su longitud de onda se alarga, la información y los atributos se separan del objeto, y permanecen como cuerdas vibrando en el borde del horizonte de sucesos (2012, xvi). Muchas de las personas que participan en esta procesión aparecen llevando

a sus espaldas tanto sus posesiones y sueños como sus problemas, a modo de pesada carga dentro de este teatro de sombras. Pero, a diferencia de la primera *Procesión de Sombras* que Kentridge realizó en 1999, en este caso las siluetas son sombras reales de actores en vivo y no recortes de papel. Según indica Huyssen (2019), otra diferencia importante con ese primer desfile es que en *The Refusal of Time* la procesión no termina en una anarquía surrealista sin límites, sino con un confeti negro que cubre toda la pantalla hasta que todo ha sido tragado, como por un agujero negro (29).

Este grupo de músicos tocan distintos instrumentos de viento y percusión, y van marcando el ritmo del desfile creando una confusa pero rítmica melodía que parece guiar a los migrantes hacia su destino. Dos siluetas masculinas sobre una carretilla minera se dirigen hacia la sombra portando un reloj de cuyas manecillas tiran con unas cuerdas en sentidos contrarios, adelantándolas y atrasándolas, poniendo en cuestión los dictados del reloj. Según indica Buikema, siguiendo el modo de pensar del Barroco, la historia no se recuerda a través de los monumentos, sino a través de la materialidad de los objetos concretos, su decadencia y sus ruinas, a través de la repetición de narraciones visuales y discursivas que interactúan entre sí en relaciones siempre cambiantes (2020: 141). Como ya indiqué anteriormente, la alusión a la minería como forma de dominación occidental se repite en varios de estos personajes. Otro migrante empuja una carretilla sobre la cual un hombre de grandes proporciones porta un fez tradicional sobre su cabeza mientras va comiendo. Este sombrero, símbolo de modernidad y riqueza a finales del siglo XIX en Oriente, es utilizado como una metáfora del poder colonial. La silueta de unos explosivos se puede ver sobre la mesa, representando los que se utilizan en la mina o tal vez la bomba que intentará volar el tiempo occidental. Otros personajes trasladan en su carretilla a una persona que se ducha en una bañera. El agua corriente y las bañeras son utilizadas también como símbolos de riqueza en el África colonial y metáfora de la carga que supuso para ellos la dominación europea. De hecho, el agua corriente sigue siendo hoy en día un bien de lujo en muchos territorios africanos. En este sentido, otro grupo de mujeres que agachan sus cabezas en señal de sometimiento marchan en fila cogidas por los hombros, cargando entre todas con otra pesada bañera (Figura 6). En muchos casos este objeto tenía que ser transportado por los esclavos a lugares remotos de África para el uso de sus señores, imponiendo con este gesto las costumbres occidentales sobre las condiciones naturales y de desarrollo urbanístico del lugar.



Figura 6: *Procesión de sombras*. *The Refusal of Time* (Kentridge, 2017).

La procesión es un desfile de personas afligidas y desposeídas que recuerda el actual éxodo de refugiados y migrantes hacia Europa. Esta multitud sin identidad marcha hacia un destino que queda en suspenso, a la espera de ser tenido en consideración, de ser recuperado de acuerdo con los postulados de la teoría de cuerdas. Es una alegoría contemporánea de los roles de sometimiento y poder del ciudadano frente al Estado. Por ello, en oposición a la imposición de los dictados temporales hegemónicos, Kentridge reserva un hueco entre las pantallas. Este espacio en negro rompe con la continuidad de la imagen y la narrativa. Un salto entre una pantalla y la siguiente que provoca discontinuidad y asincronía para romper con el tiempo homogéneo newtoniano. Esta búsqueda de mecanismos narrativos para provocar rupturas visuales es compartida por Marclay en *The Clock*, pero en ese caso a través de los saltos temporales que provocan las propias secuencias de cine utilizadas. Son imágenes que en ocasiones nos llevan a desplazarnos en el tiempo y el espacio hacia adelante y hacia atrás, produciendo saltos anacrónicos y discontinuidades momentáneas. Imágenes que pasan del blanco y negro al color o que rejuvenecen y envejecen a los actores en cuestión de minutos. Este efecto también se produce en mi obra *Time Zones Liminal*, donde lo que puede parecer un timelapse continuo, sufre saltos adelante y atrás en el tiempo que muestran en ocasiones cambios de estaciones, atardeceres o amaneceres no consecutivos, e incluso cambios de

días soleados a tormentas en apenas unos segundos, que muestran desde la anacronía de la secuencia grandes diferencias visuales notables en el espacio cartografiado.

Con el teatro de sombras Kentridge deja de lado la representación realista permitiendo que el espectador se enfrente a la escena desde su propia experiencia y emoción, sin condicionante alguno. Esta característica es también compartida con *The Clock*, ya que Marclay también permite que el público se enfrente a través de la pantalla a la percepción de la temporalidad sin condicionar su experiencia en un sentido negativo ni positivo. Ambos artistas van a utilizar un discurso visual y sonoro mediante el cual el espectador es golpeado, como subraya Ari Sitas, con una cruel coreografía de relaciones de poder (citado en Bal, 2008)⁶. En este sentido, la procesión de sombras de *The Refusal of Time* evoca las clásicas procesiones triunfales, como las del ejército romano que aparecen talladas en los bajorrelieves del siglo I del Arco de Tito en Roma, que Walter Benjamin describe como procesiones en la que los gobernantes actuales pisan a los que yacen postrados (citado en Rothberg, 2019: 87)⁷.

La procesión es un recurso narrativo que Kentridge utiliza de forma reiterada desde su primera *Shadow Procession* realizada en 1999. Según señala Guldemon, para el artista, la imagen de la procesión se remonta a Goya y sus pinturas de procesiones. También nos recuerda a las fotografías recientes de los refugiados que huyen de Ruanda, y en general del continente africano; esto sin olvidar las imágenes de las procesiones de personas migrando en los Balcanes durante el enorme movimiento de población que se produjo al final de la Segunda Guerra Mundial (Guldemon y Kentridge, 2015: 25). Es una procesión que, según la plantea Kentridge, resulta ser contraria al desfile de sombras dentro de la caverna de Platón, ya que en el caso de *The Refusal of Time* las sombras no son imágenes engañosas, sino que representan la realidad (Galison, 2012b: 318). Es un escenario anti-platónico en el que, no obstante, como establece Michael Rothberg, como espectadores no estamos en condiciones de unirnos a esta procesión de realidad, sino que quedamos situados perpendicularmente a ella a través de las pantallas desplegadas frente a nosotros observando desde afuera sus espacios de exilio, duelo o resistencia (2019: 116). Sin embargo, el uso

6 Para una información detallada véase Sitas (2001: 59).

7 Para una información detallada véase Benjamin (1968: 256).

del video como medio de expresión y su puesta en escena a través de la videoinstalación invita al espectador a conocer las memorias reprimidas por los poderes hegemónicos, así como a cuestionar y establecer una memoria crítica dentro del mundo postcolonial globalizado actual (Buikema, 2020: 134). Al igual que ocurre en *The Clock* o en *Tiempos Instalados, Identidades Líquidas y Espacialidades Liminares*, gracias a este medio podemos captar, percibir y experimentar rastros de la vida de los que viven entre nosotros, pero de los que sabemos tan poco (Bal, 2008: 36).

Un reloj humanizado y sonoro como mecanismo de resistencia frente al poder hegemónico

Además de las proyecciones cinematográficas que cubren las tres paredes de la sala, como ya he mencionado, en la parte central de la instalación *The Refusal of Time* se instaló una escultura cinética y sonora denominada *el elefante*. Esta escultura es una metáfora de un reloj humanizado que marca a través de su movimiento y sonido el ritmo de este universo ficticio. Para la configuración de este espacio-temporal alternativo el sonido envolvente es un componente determinante que viene marcado por ritmos métricos que parecen indicar el paso del tiempo. La forma de concebir la banda sonora de las escenas proyectadas y el sistema de sonido de la videoinstalación determinan su relevancia. Esta es una otra característica que *The Refusal of Time* comparte con *The Clock* de Marclay, donde el sonido también resulta ser clave en la concepción de la videoinstalación. En *The Clock*, el artista necesitó la ayuda de un especialista para realizar un extenso trabajo de edición sonora, generando las múltiples transiciones sonoras que existen entre las distintas escenas, con la intención de reforzar la conexión narrativa entre las distintas tomas. El sonido en ambos casos es capaz de marcar el paso del tiempo y de establecer el ritmo multitemporal de ambas obras.

De hecho, aunque la instalación de *The Refusal of Time* tenía diseñado un sistema de audio ambiental estereofónico, Kentridge incluyó unos megáfonos artesanales contruidos especialmente para la obra que emiten el sonido particular de cada una de las proyecciones. Estaban planteados de forma que, si el espectador se situaba en su área de alcance estos funcionaban como una campana acústica por la que se escuchaba el sonido del video proyectado sin que la gente a su alrededor lo percibiera; lo que no impedía que el público tuviera la opción de escuchar ambos a la vez, el general y el individual, a modo de cacofonía multirrítmica. Muchos de estos sonidos fueron realizados

Following pages:
MUSICAL SCORE FOR COUNTING TIME
BY PHILIP MILLER, 2011.

COUNTING TIME

Philip Miller
Reimagined and Orchestrated by Adam Trenton

18-23-34	18-23-58	18-24-02	13-29
18-23-38	50	09-0	16-31
18-23-42	54	07-0	21-6nd
18-23-46	58	10-0	26

♩ = 120

Figura 7: Partituras adaptadas para *The Refusal of Time* por Philip Miller (Miller y Kentridge, 2012: 201)

con instrumentos de música de aire, cuerda o percusión, artefactos como el *elefante*, así como con el propio cuerpo humano a través de voces, sonidos guturales, estrépitos de la respiración, aire aspirado y exhalado, ritmo cardiaco o el eco del propio movimiento. Según señala William Kentridge, con ello el cuerpo se convierte en una máquina, pero, a su vez, la máquina se convierte en humana. De modo que, si la naturaleza abstracta del tiempo entra en el cuerpo, también sacas el pulmón de la respiración del cuerpo y lo pones en los instrumentos de metal (Miller y Kentridge, 2012: 198).

Para el compositor Philip Miller era clave tener en cuenta el poder emocional que tienen los sonidos que se emiten desde el cuerpo humano, desde nuestro interior, por encima de los que se producen con instrumentos musicales u objetos. Pero al hacer que estos imiten la cadencia de la respiración humana pasan a convertirse en artificios que son capaces de respirar, se tornan objetos inanimados humanizados (Miller y Kentridge, 2012: 198). Al igual que ocurre en *The Refusal* con la imagen en movimiento, Miller también ralentiza, acelera, repite, aumenta y fragmenta el sonido. Para *The Refusal of Time*, Miller utilizó como materia prima la obra *Le Spectre de la Ose* de Berlioz, y sobre su libreto, letra y música realizó al mismo tiempo un proceso modificación. Para

ello recortó, alargó o dividió notas, generó anagramas y palíndromos en la letra y la música, invirtió sonido y ondas de audio o bajó varias octavas la parte instrumental hasta hacerla extremadamente lenta (Figura 7). Con este retardo en la velocidad y estas modificaciones Miller y Kentridge buscaban obtener algo distinto, una melodía acorde con los ritmos humanos. Pero los artistas no solo utilizaron fuentes musicales centroeuropeas, sino que también se apoyaron en la música y los instrumentos de origen africano. Y esta alternancia entre el uso de la música europea y la africana consigue evocar una experiencia del exilio entre sus capas, aunque, como señala Rothberg, esta es la experiencia de un sufrimiento que resulta lejano para un espectador blanco (2019: 100).

En la banda sonora se utilizaron instrumentos clásicos, pero también otros creados a finales del siglo XIX y otros típicos del África colonial. Lo que Kentridge y Miller parecen intentar con ello es que lo nuevo no oculte siempre a lo antiguo, que esto no nos lleve a olvidar. Esta es una técnica que Buikema (2020: 138) denomina “*the trope of the palimpsest*” —tropo del palimpsesto. Para ello se intercalan trompeta y fiscorno —su versión actualizada del siglo XIX—, trombón, bombardino y el doble eufonio —los dos últimos instrumentos del siglo XIX—, acordeón y concertina o el squeezebox —usado por el pueblo zulú—, así como el schalmei y el oboe. Para Kentridge, cada cosa, objeto, intervención, sonido, encuentra su significado porque resuena con varias historias que están íntimamente ligadas. Cada sonido está conectado a una situación o lugar, sin embargo, cuando Kentridge y Miller se apropian de él y lo cambian de ubicación las conexiones permanecen generando muchos vínculos colaterales entre imagen y sonido (Miller y Kentridge, 2012: 212). El sonido influye por tanto en la percepción de la imagen, y en este caso particular llega a convertirse en una especie de reloj sonoro, que comparte ritmo con el reloj visual. Esta es una peculiaridad que la obra comparte con *The Clock*, donde Marclay marca el ritmo a través de los sonidos del tic-tac del reloj, de la respiración y los ruidos que realizan los actores o que se producen en los distintos escenarios, y sobre todo a través de la métrica de la banda sonora realizada expresamente para ciertas transiciones.

La videoinstalación como máquina del tiempo

Este reloj sonoro se ve reforzado por el uso simultáneo de la proyección de video dentro de la instalación en su búsqueda de diálogo entre la psicología y la física del tiempo. Para Samuel R. Delany, el video comparte dos características con el arte de la instalación contemporánea. Una es la falta de permanencia y

otra el movimiento que solo pueden ser proporcionados por el cine y el video (citado en Bal, 2008: 26)⁸. Tanto en *The Clock* como en *The Refusal of Time*, el cine es utilizado como una especie de registro de los acontecimientos en el tiempo (Galison y Kentridge, 2012b: 250). Es una máquina del tiempo cuya plasticidad facilita la representación de su simultaneidad. Esta simultaneidad de distintas temporalidades es también buscada en mi obra *Stereoscopic Interventions*, pero en este caso, a diferencia de ambas obras esta se produce por la confluencia de imágenes fotográficas antiguas con grabaciones de video actuales. En *The Refusal of Time* las secuencias cinematográficas proyectadas evocan diferentes momentos de la historia que incluyen una reflexión científica y filosófica sobre el concepto del tiempo; desde el remoto concepto que plantea San Agustín hasta la exactitud temporal que marcan los constructores de relojes de épocas recientes, así como las diferentes percepciones heterocrónicas temporales que se producen entre los habitantes de pueblos indígenas y el mundo industrializado (Smith, 2016: 50). Kentridge introduce además en estas secuencias el teatro y la danza sudafricana, mostrando su preocupación sobre el racismo vivido en Sudáfrica con la política de segregación racial del Apartheid en vigor desde 1948 hasta 1992 y sus posteriores secuelas.

Dentro de la proyección de video se incluyen diferentes fragmentos de escenas ficticias, reales y animaciones con formatos diferentes. El bucle de treinta minutos de proyección se inicia con la imagen de unos metrónomos en funcionamiento proyectados al unísono en cinco pantallas diferentes. Estos son acompañados del sonido del tictac de los aparatos y de una banda de música que ejecuta una melodía confusa con distintos instrumentos de viento y percusión. Sin embargo, conforme trascurren los segundos se puede apreciar cómo el ritmo de los metrónomos se va desincronizando, ya que algunos empiezan a acelerar su compás mientras otros lo ralentizan. Sus manecillas se mueven adelante y atrás gracias a una trabajada edición de video por medio de capas solapadas. Esto produce la imagen de una asincronía evidente e impredecible, un caos rítmico visual y sonoro que Kentridge parece provocar con la intención de mostrar su oposición al ritmo pautado por el tiempo hegemónico y lineal, haciendo visible la posibilidad de la experimentación espacial multitemporal que formula la teoría de la relatividad de Einstein (Huyssen, 2019: 25).

8 Para una información detallada véase London y Delany, (1995: 11).



Figura 8: *Opus Lover I. The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 165)

La proyección de la frase *He that fled his fate – El que huye de su destino* – sobre el fondo negro de la pared abre la siguiente secuencia. Al mismo tiempo, una voz humana en *off* con connotaciones mecánicas empieza a ir marcando la hora exacta en minutos y segundos acompañada de sonidos guturales, ecos, percusión y música. Sobre las cinco pantallas empieza a reproducirse un video donde vemos a Kentridge caminando, subiendo y bajando de una banqueta mientras atraviesa la pantalla en un bucle que no parece tener fin. Su transcurrir se convierte de este modo en un reloj humano que mide el tiempo en función de su movimiento. Sin embargo, al igual que ocurre con la secuencia de los metrónomos, las proyecciones empiezan a descompasarse entre si ofreciéndonos un tiempo alternativo no lineal. La imagen de fondo se transfigura en un atlas que muestra diferentes mapas del África colonial, y que Kentridge parece atravesar con su continuo subir y bajar sin ser detenido por ningún obstáculo. Tan solo se entromete en la imagen una mano que va pasando las hojas del atlas cambiando el espacio de representación. Es la imagen de una alegoría del dominio del mundo colonial por el hombre blanco.

Tras unos momentos, a esta secuencia se van añadiendo otras distintas, pero esta vez las imágenes de las otras pantallas son diferentes. Ahora es

Kentridge quién frenéticamente va reubicando una silla para ponerla a los pies de Dada Masilo, que avanza caminando hacia el frente sobre los mapas de África sin pisar el suelo. La secuencia en este caso funciona como una metáfora de la pérdida de control y autonomía de las colonias y como constatación de la dominación del hombre blanco en África. El ritmo sigue siendo marcado por el tictac del reloj, la respiración, los sonidos vocales e incluso con notas emitidas por distintos instrumentos musicales. En otra pantalla, una animación realizada con *stop motion* construye y deconstruye la figura de una mujer africana que baila sobre los mapas ataviada con una falda tribal realizada con un collage de papeles de periódico. Al mismo tiempo, en otra proyección, la bailarina Dada Masilo con una falda de aspecto similar a la del collage realiza las mismas piruetas y movimientos circulares que el muñeco de papel mientras persigue a Kentridge, que marcha delante de ella leyendo y recitando el texto de un libro mientras escribe círculos con su dedo en el aire. Con esta escenificación Kentridge establece una metáfora visual de cómo el continente africano tuvo que girar en torno a la voluntad del hombre blanco acatando sus dictados. Una cuarta secuencia muestra a Kentridge ironizando sobre el peso de la culpa del hombre blanco sobre los excesos cometidos durante el periodo de colonización y descolonización en África. Para ello se presenta a sí mismo cargando a su espalda con una mujer africana sentada en una silla, como si llevara en una pesada mochila mientras camina sobre los mapas de África. Estos mapas se van intercalando en este caso con periódicos de principios de siglo XX que publican artículos sobre las diferentes revueltas africanas y dejan entrever la violencia existente en ese periodo.

El atlas se cierra y se inicia el corto titulado *Melodrama. Opus I: Lovers*, una pequeña secuencia de 2:17 minutos de duración realizada exclusivamente para la videoinstalación *The Refusal of Time* y que también se utilizó posteriormente en la performance de *Refuse the Hour* (Figura 8). En esta obra Kentridge emula las primeras películas de cine mudo en blanco y negro de Méliès utilizando sus diferentes recursos estilísticos, como abrir las escenas con una transición realizada a través de un fundido en negro circular, su puesta en escena o su ritmo entrecortado. Kentridge ideó un escenario en blanco y negro que representa el salón-comedor de una casa. El escenario está realizado dibujando en las paredes y techos blancos el espacio arquitectónico y su mobiliario a través del trazado en negro de sus contornos. Dinteles de puertas, cuadros, decoración e incluso una lámpara del techo son dibujadas

para dar forma a un escenario que pretende tener una apariencia irreal. Sin embargo, en él se incluyen también elementos reales como los propios actores, la mesa, el mantel, unas sillas y alguna puerta. Este contraste remarca lo artificial y anacrónica que es la escena. En ella se representa un triángulo amoroso entre dos hombres y una mujer africanos. La mujer despide a su marido que parece ir a trabajar y recibe a su amante en el salón de su casa siendo enseguida sorprendidos por la vuelta del primero. El amante se esconde bajo el mantel y el marido lo descubre. Sin embargo, la secuencia nos ofrece un desenlace alternativo en el que bajo el mantel solo hay una tuba. La escena esta llena de bucles, desfases, saltos, inversiones temporales y duplicidades de la imagen que nos ofrecen una experiencia multitemporal que rompe de nuevo con el tiempo absoluto y su irreversibilidad, brindándonos la posibilidad de un final indefinido y reversible. Para Ruti Teitel, estos relatos de engaño y traición, a menudo historias de asuntos de largo recorrido parecen alegorías de la relación entre el ciudadano y el Estado (2014: 162).

Otra secuencia de esta misma serie se titula *Melodrama. Opus II: Party*, de 1:13 minutos de duración. Al igual que la anterior, esta escena está inspirada en el cine de principios de siglo XX y su trama nuevamente roza lo cómico, absurdo y surrealista. En esta secuencia la misma mujer parece despedir otra vez a su marido, pero en esta ocasión de debajo del mantel empiezan a aparecer distintas personas, también africanas, con la que hace una fiesta en el salón de su casa. Una melodía de acordeón acompaña la escena. Todos los invitados desaparecen poco a poco tras una puerta ficticia que la anfitriona sujeta en mitad del salón. De repente el marido está en el salón y busca de nuevo bajo el mantel, pero esta vez no hay nada en su interior. La tercera y última pieza de esta serie, *Melodrama. Opus III: Keys* de 2:22 min de duración, vuelve a presentarnos un nuevo día en la vida de esa mujer africana. Pero en esta ocasión, el marido vuelve a casa y la encuentra frente a la mesa del salón con un montón de llaves y un cuenco donde las va introduciendo. El hombre intenta abrir el cuenco que ahora parece estar vacío. De pronto el marido se transforma es una especie de policía, ataviado con unos puños rígidos de aire militar, que la vigila y regaña. Al desaparecer el policía de la escena, ella enfadada lanza libros contra la puerta, que gracias a la inversión de la escena parecen volver una y otra vez a sus manos. Un fundido circular a negro cierra la imagen. Como indica Rothberg, este tipo de historias narran síntomas patológicos que simbolizan vivir en el *interregno* (2019: 98); es decir, en un contexto donde nadie asume las funciones gubernamentales.

De nuevo el uso de la reiteración y la imagen inversa es un claro alegato de Kentridge contra el tiempo lineal que permite reescribir la memoria del espacio-tiempo.

En otra secuencia Kentridge se enfrenta con su reflejo en espejo, emulando al gemelo de la paradoja de Einstein y sus relojes. Según se desprende de la teoría de la relatividad cada persona en movimiento lleva consigo su propio tiempo privado (Galison, 2012a, 32). Por ello, según señala Galison, si unos gemelos se separaran emprendiendo uno de ellos un viaje que les separa y vuelve a reunir transcurrido un tiempo, la paradoja indica que el gemelo que ha viajado será más joven que el que ha permanecido en casa debido a la aceleración que ha experimentado su cuerpo. Este desdoblamiento de tiempos nos acerca a la experiencia heterocrónica de un tiempo múltiple, ya que el tiempo einsteiniano adquiere una forma de campo curvo que lo llena todo (2012a: 32). Es por este despliegue de temporalidades por lo que Kentridge utiliza esta paradoja para volver a expresar su oposición al tiempo absoluto del reloj. Los videos son desdoblados como un reflejo especular que se van desincronizando como ocurre en la película *Sopa de ganso* —*Duck soup*— de 1933, donde Groucho Marx se enfrenta a su falso reflejo en una de sus secuencias. Esta imagen especular poco a poco deja de estar sincronizada con sus movimientos hasta que Groucho descubre el engaño de su falsa imagen reflejada. Al igual que en esta secuencia, Kentridge se enfrenta a su gemelo sobre la imagen de su cuaderno de notas, como puede apreciarse en la Figura 9. Al principio ambas imágenes parecen estar sincronizadas, pero al poco tiempo dejan de estarlo. Así, mientras en una imagen Kentridge se pone el sombrero, en la otra se lo quita. La música que acompaña a la escena simula la de una película muda de principios de siglo XX. Simultáneamente, el artista realiza la declamación de un discurso a la vez que se escuchan sonidos de piano y triángulo. De nuevo, la única interferencia en la escena es la imagen de una mano que va pasando las hojas del cuaderno, hasta que finalmente el libro se cierra. Este desdoblamiento espacio-temporal desincronizado está también presente en todas las obras incluidas en mi proyecto *Tiempos Instalados*, pero en especial en la obra *Discontinuous Echo* (2020). En ella la misma imagen se multiplica y solapa sobre las anteriores con un retardo aleatorio que genera nuevas realidades temporales de manera discontinua e infinita. Este eco desincronizado genera una repetición aleatoria de secuencias que se despliegan a través de diez proyecciones consecutivas, que en su imprevisible iteración pretenden

simbolizar el eco multirrítmico y heterogéneo de nuestras acciones, en una referencia al concepto espacio-tiempo múltiple de Einstein.

Tras la secuencia de “los gemelos”, las pantallas de *The Refusal of Time* se funden en negro, y una voz en *off* empieza a emitir sonidos ininteligibles mientras sigue escuchándose a Kentridge declamando. Se inicia la proyección Particular colision que representa una metáfora visual del funcionamiento de la teoría de cuerdas. Los libros llegan atraídos por el agujero negro, pero estos parecen almacenarse entre sus cuerdas. Kentridge continua con su alocución mientras otra animación en *stop motion* realizado con el mismo sistema de dibujado y borrado representa la teoría relatividad. El uso del papel negro sobre el que Kentridge anima sus dibujos blancos parece ser utilizado como una premonición de esta procesión final hacia la oscuridad. El dibujo es borrado para ser modificado generando una serie de capas de imágenes a modo de palimpsesto. Es una metáfora de la memoria que no se puede contar, o la evidencia de lo que sucedió pero que quedó grabado en estas cuerdas del universo, narrada a través de una técnica que aúna simultáneamente continuidad y ruptura, y que, según Rosalin Krauss, relata constantemente su propio proceso (citada en Rothberg, 2019, 101)⁹. Otro de los fragmentos que conforman la proyección es la obra titulada *Slow Quick Quick Slow*, de 2:45 minutos de duración (Figura 10). En ella Kentridge realiza una animación, a través de la técnica del *stop motion*, de un collage de papeles de periódico que sigue la estética de la proyección de un zootropo. Sobre un fondo de papel blanco, una figura femenina africana realizada en papel negro que lleva una falda larga tribal de papel de recortes de periódico ejecuta una especie de danza africana. El personaje se mueve hacia la derecha ejecutando su baile, pero a veces la dirección se invierte y la imagen parece colisionar sobre sí misma dirigiéndose en direcciones encontradas. Los ritmos no son constantes. A veces los cambios de posición son muy bruscos lo que visualmente sugiere una aceleración del tiempo. Otras veces el cambio es mínimo, imprimiendo la impresión de un movimiento más lento. De estos cambios de ritmo podríamos decir que se deriva el título de la obra. En la falda del personaje tribal podemos leer en dos ocasiones la palabra “tú”, en inglés *you*. La segunda vez, aparece seguido de un signo de interrogación,

9 Para una información detallada véase Krauss (2010: 53).

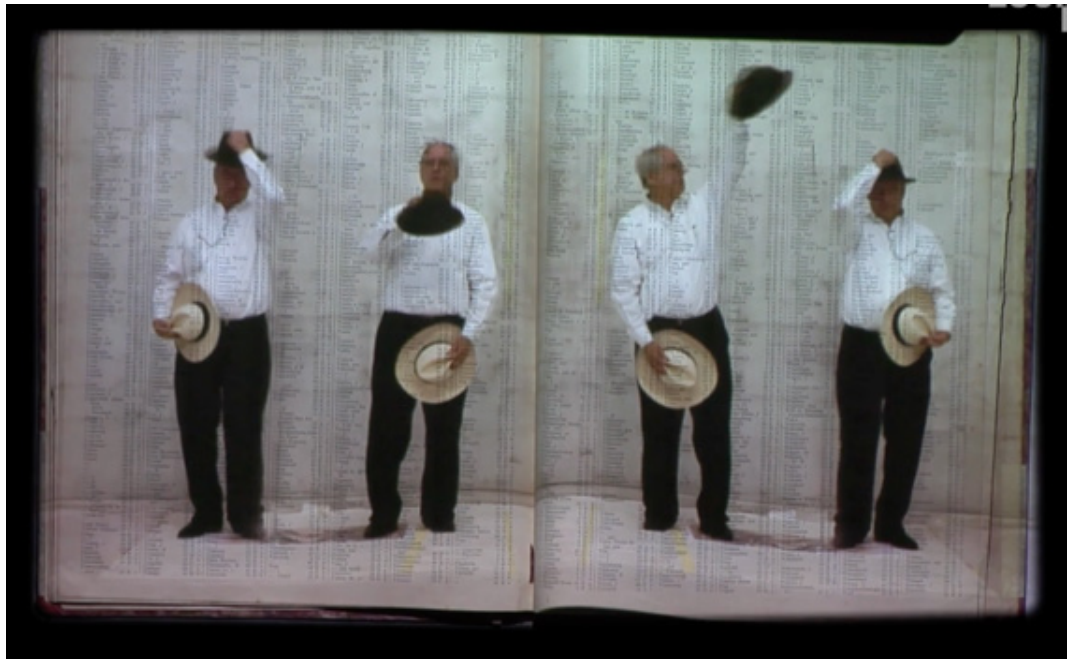


Figura 9: *The Refusal of Time* (Kentridge, 2017).

como si se cuestionara la identidad y nos hiciera ponernos en ese lugar. A mitad del video, en uno de los fotogramas podemos ver en la falda un trozo del texto rasgado de un periódico en el que se puede leer *Neumat* y debajo *time*, lo que parece hacer referencia al tiempo marcado por los mecanismos neumáticos que calibran la medida del tiempo a finales del siglo XIX. Al final del video, el personaje se convierte en una cafetera italiana en la que podemos seguir leyendo la palabra *you*. Esta metamorfosis de la cafetera nos ofrece la posibilidad de que todo podría ser diferente a lo que establecen los poderes hegemónicos. Como indica Kentridge, el mundo podría ser de otra manera, la cafetera podría ser una máquina de escribir, la máquina de escribir podría ser un globo. Si uno lo ve una vez, uno entiende el principio (Meyburgh y Kentridge, 2012: 292). Finalmente, el personaje vuelve a aparecer en escena y en los últimos fotogramas se convierte en una silueta negra con forma de péndulo de reloj de pared, cuya caja mecánica se representa con un trozo de papel de periódico donde se lee de nuevo la palabra *you*, volviendo a hacer una llamada a nuestras conciencias.

En otra secuencia titulada *Undo*, de 1:45 minutos de duración, Kentridge utiliza de nuevo la animación con *stop motion*, pero esta vez con virutas de papeles negros y grises sobre un fondo de papel blanco. Al principio, las



Figura 10: *Slow Quick Quick Slow. The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 80)

virutas cubren en su totalidad el papel de fondo y poco a poco los papeles empiezan a alzarse y desaparecer de la escena, haciendo que finalmente se vaya recomponiendo la palabra *undo* que significa deshacer. En este caso, Kentridge invierte el movimiento de la película, por lo que se va deshaciendo la acción hasta llegar al punto inicial, la palabra *undo*. Inicialmente, el artista fue lanzando poco a poco sobre ella virutas de papel que se mecían en su caída, hasta que al final cubrieron todo el fondo desapareciendo el texto bajo ellas. Al invertir el sentido del movimiento, el artista nos plantea una realidad alternativa más acorde con la realidad multitemporal de Einstein que con el tiempo absoluto y lineal de Newton. Nos ofrece la opción de deshacer nuestros actos, o como Kentridge escribe en su libro de notas, la posibilidad de “*undo, unhappen, unsay, unremember*” —deshacer, revertir, desdecir, olvidar (Kentridge, 2012: 225).

Como ya he comentado, *The Refusal of Time* también representa a través del video la historia del atentado a Greenwich de 1894. Las pantallas de proyección se cubren con cinco escenas paralelas y simultáneas donde se representan los momentos previos y posteriores a la explosión. Cinco escenarios diferentes en blanco y negro en los que Kentridge representa unos universos paralelos que, aunque están basados en la realidad, son claramente ficticios (Figura 11). Esta mezcla de realidad y ficción en conflicto provocan en el espectador una



Figura 11: Sala de los anarquistas y Sala de Mapas. *The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 74–75 y 78–79)

disonancia cognitiva que de forma instantánea activa su atención. En el primero de estos escenarios, un hombre intenta ajustar distintos relojes dibujados sobre de papel, cuyas manecillas giran sin control, con la cuerda desenrollada de una gran bobina industrial en la Sala del reloj del Real Observatorio de Greenwich en 1894, año del atentado. En otro, un hombre y una mujer miran al universo desde la sala del telescopio espacial del Real Observatorio de Greenwich en 1905 y parecen querer entender la teoría de la relatividad estudiando el movimiento el sistema solar hecho con esferas y palos que un mecanismo hace girar. En un tercer escenario otra persona parece estar fabricando una bomba contra el tiempo desde la habitación 17 del *Club Autonomie* en Dakar en 1916. La cuarta escena representa la sala de máquinas de la Colonial War Office de 1919, año del tratado de Versalles, donde un científico parece querer ajustar extrañas máquinas de fuelles y engranajes. Por último, la Sala de Mapas de la oficina de telégrafos de Londres en 1902. En esta sala Kentridge se esfuerza por trazar los meridianos sobre un hombre disfrazado de un enorme y redondo globo blanco (Galison y Kentridge, 2012b: 249). Todas estas escenas concluyen de forma simultánea con una gran explosión representada con el lanzamiento de trozos de papel volando. La imagen de los periódicos que vuelan por los aires encarna la ocultación de la memoria colonial y postcolonial por parte de la Europa occidental dominante, ya que estos medios, en su condición de soporte y archivo, sirven de sustento, difusión y perpetuación de sus conciencias. Ese rastro vuela por los aires a modo de intervención sobre el tiempo homogéneo y vacío del progreso. Sin embargo, la escena es invertida y el papel asciende en vez de caer. El tiempo absoluto es volado por los aires y los principios de la física de Newton son transgredidos a través de la inversión de la imagen del baile final y de la caída de papeles.

El tiempo como medio de control colonial

Todas las secuencias de video proyectadas en *The Refusal of Time* establecen metáforas visuales que ayudan al espectador a poner en cuestión la linealidad espacio-temporal que viene marcada por los poderes hegemónicos. De nuevo la obra comparte con *The Clock* una característica, el uso de una misma técnica en pro de un mismo resultado, y es que Marclay también utiliza en su obra fragmentos de películas que son metáforas de la oposición y lucha contra el control de ese sistema universal de tiempo. Ambas empujan al espectador a entender cómo este absolutismo temporal afecta en la actualidad a nuestras vidas y a la de los demás; y de forma más específica, *The Refusal of Time* pone además en cuestión la cultura basada en la dominación y la conquista que trae consigo injusticia, exclusión y opresión.

La Conferencia Internacional del Meridiano de 1884 marcó el inicio de un sistema global y unificado de medición del tiempo. Se instauró un método basado en la división artificial del planeta en husos horarios, cuyo valor se estableció en función de un punto aleatorio de globo terráqueo, el meridiano cero de Greenwich en Londres. Y como ya he indicado con anterioridad, la determinación de este punto se realizó basándose en razones de eficacia comercial y lucha de poder de las grandes potencias hegemónicas. Esta división temporal del planeta en franjas coincidió en el tiempo con el reparto territorial del continente africano entre las grandes potencias europeas de finales de siglo XIX, acordado en la Conferencia de Berlín. De modo que, estas se repartieron el tiempo y el espacio a su conveniencia sin tener en consideración los efectos que esto traería sobre los habitantes de sus colonias, pero también sobre la forma de vida de los demás países. Este sistema de dominación e imposición del poder del hombre blanco occidental sobre el resto derivó en que durante mucho tiempo la historia del planeta quedó redactada bajo las premisas etnocéntricas occidentales, llevando al olvido los relatos no europeos. Para Robert Young (1990/2004), esta “Historia” pretendía ser objetiva, pero lejos de serlo operó exclusivamente dentro de una perspectiva concebida como una única narración en la que no cabían los relatos no europeos, por lo que las múltiples y diferenciadas historias de “los otros” sufrieron un proceso de olvido y negación. Según indica Eric Santner, este proceso se llevaba a cabo a través de lo que define como “*narrative fetishism*” —fetichismo narrativo—, que consiste en la construcción, consciente o inconscientemente, por parte de los gobiernos opresores colonialistas de una narración alternativa a la realidad diseñada

para borrar las huellas del trauma o del daño infringido (citado en Rothberg, 2019: 94).¹⁰ Estas construcciones narrativas paralelas pueden llegar en ocasiones a provocar la paradoja de que los gobiernos acepten reconocer los hechos pero, sin embargo, no estén dispuestos a valorar el verdadero impacto negativo que supuso dicho acontecimiento sobre el pueblo colonizado, ofreciendo una versión más dulcificada del trauma. Un reciente ejemplo de ello sería el caso antes citado de *la Revuelta de los Herero* en Namibia y el genocidio allí cometido por parte del entonces imperio alemán.

Frente a las bases discriminatorias establecidas por el orden mundial colonial surgieron múltiples movimientos que se alzaban contra sus políticas y leyes, visibilizando los efectos traumáticos sufridos por años de abuso, sometimiento y menosprecio colonial. Según señala Rothberg, en este contexto de lucha contra el fetichismo narrativo, surgió lo que se denomina “*transitional justice*” —justicia transicional—, que implica la invención de procedimientos y prácticas contingentes en el curso del reconocimiento de determinadas injusticias del pasado (2019: 92). Este es un concepto que fue acuñado por primera vez por Ruti Teitel en 1991, aunque esta noción se venía desarrollando con anterioridad. Teitel lo definió como la concepción de la justicia asociada a los periodos de cambio político, caracterizada por las respuestas jurídicas para hacer frente a las faltas de los regímenes represivos predecesores (citado en Kaar, 2012: 59)¹¹.

Como apunta Rothberg (2019), para Teitel los objetivos de dicha justicia eran lograr establecer nuevos regímenes democráticos que fueran capaces de romper con el trauma del pasado sin alterar la paz social, y para ello era necesario establecer un complicado proceso de conciliación entre las partes, los sujetos implicados y los desenmascarados. Dentro de esos mecanismos de conciliación se crearon comisiones de la verdad y juicios que reclamaban el pago de indemnizaciones, así como la prohibición e inhabilitación para ocupar cargos públicos a los dirigentes y representantes políticos implicados o, en el caso de crímenes contra la humanidad, duras sentencias de cárcel. Esta justicia transicional se apoya en una parte narrativa que da soporte a la verificación de los hechos: testimonios en juicios, informes de las comisiones de la verdad, fotografías, videos, periódicos, obras literarias, y otros (92). Por tanto, según indica Teitel, estas narrativas transicionales sirven para ayudar

10 Para una información más extensa véase Santner (1992: 144).

11 Para una información más extensa véase Teitel (1991).

a recapitular los acontecimientos pasados con la intención de romper con esa historia traumática y lograr alcanzar un futuro diferente y liberador (2014: 85).

Desde la década de 1960, el marxismo occidental europeo y más concretamente el M.A.M.A. —mundo académico masculino, anglosajón y marxista— trataba de defender las ideas del historicismo, que continuaba manteniendo un discurso hegemónico eurocéntrico que desdeñaba la lucha anticolonial y que invisibilizaba a los países colonizados y descolonizados del Tercer Mundo. Pero, como señala Young, la cuestión no era en absoluto que los subalternos no pudieran hablar, más bien el problema era que los dominantes no iban a escucharlos (1990/2004: 5). Así que, no fue hasta la revolución de mayo de 1968 en París cuando se estableció un nuevo modelo de lucha revolucionaria del Tercer Mundo, influido por las manifestaciones por la guerra de Vietnam, Argelia e Indochina, la Revolución Cultural China y la generalización de un sentimiento anti-imperialista a escala mundial. La teoría postcolonial se empezó a desarrollar para modificar estos desequilibrios e injusticias existentes en el mundo dentro de las estructuras de poder. Diferenciaciones y menosprecios producidos tan solo por el lugar de nacimiento, es decir, Primer Mundo frente a Tercer Mundo, centro frente a periferia (Young, 2008: 229-231). Esta es una teoría que busca una descentralización de la mirada para entender las luchas sociales históricas y actuales. Este sentimiento de resistencia se empezó a extender por todas las colonias, sobre todo a partir de la II Guerra Mundial, iniciándose en China y continuando por India, Malasia, Indochina, Argelia, América Latina y África. Para Young, el objetivo de las políticas postcoloniales era la generación de relaciones más justas y equitativas entre todos los habitantes del planeta, trabajando en pos de sociedades basadas en valores comunitarios en lugar de individuales, en pos de la participación popular en lugar del control centralizado, del empoderamiento en lugar de la explotación, a través del cambio social sostenible desarrollado a partir de los sistemas de conocimiento y los recursos locales (1990/2004: 31).

Por ello, gracias a esta teoría postcolonialista, las memorias de los subalternos dejaron de estar ocultas, y empezaron a encontrar espacios de construcción y diálogo social en los que eran escuchados; pudiendo compartir los episodios traumáticos a los que habían sido sometidos por las sociedades colonizadoras, encontrando su lugar dentro de la conformación del mundo moderno globalizado. Una de las formas de expresar estas memorias silenciadas fue a través del arte. Como subraya Huyssen, el discurso

transnacional de las memorias políticas de la violencia, el terror de estado y el genocidio, ya existente a nivel mundial, ha producido prácticas de memoria artística en las que lo europeo y lo no europeo están indisolublemente pegados el uno al otro. Por tanto, ya no tiene mucho sentido el discurso de la alteridad ni el de la provincialización (2019: 17).

Con *The Refusal of Time*, Kentridge proporciona nuevos recursos artísticos para narrar la memoria de los traumas coloniales frente a un capitalismo hegemónico. De hecho, los dibujos, collages animados y las películas incluidas en la obra, se nutren de la observación de las secuelas producidas en las sociedades coloniales por el maltrato y la opresión ejercida por los países dominantes centroeuropeos. El trabajo de Kentridge se enfoca en desplegar un arte con cierto carácter político, sin caer en un relativismo banal. Según el mismo artista indica, le interesa un arte de la ambigüedad, la contradicción, los gestos incompletos y las cosas inciertas. Un arte (y una política) en el que su optimismo se mantiene controlado y su nihilismo a raya (Kentridge, Ferris y Moore, 1990: 52).

Conclusión: La instalación artística como mecanismo de ruptura de la dictadura espacio-temporal hegemónica

El concepto del tiempo es algo abstracto e invisible que, gracias a una compleja edición de video y puesta en escena, Kentridge logra visibilizar. Los saltos atrás y adelante de sus películas nos proponen un tiempo que puede ser experimentado de forma multitemporal y multirrítmica. Sus secuencias desdobladas en espejo que se descomponen en el tiempo, las proyecciones de distintas escenas consecutivas en cinco pantallas conectadas internamente en su ritmo, o las inversiones en la reproducción de la imagen en contra de los principios de la física, son algunas de las técnicas usadas por Kentridge en su montaje audiovisual *The Refusal of Time*, para generar una experiencia heterocrónica espacio-temporal que rechaza el tiempo absoluto newtoniano y abraza un tiempo múltiple. Toda la instalación se nutre de los enunciados de la teoría especial de la relatividad de Einstein de 1905 y la posterior teoría de cuerdas, que proponen la reversibilidad e inestabilidad del tiempo frente a un concepto absoluto y lineal del mismo. Sus distintas acepciones fluyen hacia atrás y hacia delante entre las disciplinas de la ciencia, el arte y la historia, y *The Refusal of Time* fomenta esta circulación (Galison, 2012b: 311).

Con *The Refusal of Time* el ser humano recupera el poder perdido sobre la medición y experimentación del tiempo, y lo hace alegóricamente a través

del mecanismo del *elefante*, la máquina de respiración que preside la sala expositiva desde su centro. Este artefacto, que es la representación del reloj neumático utilizado en París a finales del siglo XIX para controlar el tiempo, es a la vez una metáfora de la respiración pulmonar humana que, junto al sonido de jadeos y otros sonidos guturales envolventes que acompañan la instalación, va a marcar el ritmo de la obra a modo de reloj humano. Como describe Kentridge, el hombre es un reloj que respira y habla. Nuestros corazones, nuestro pulso, nuestros pulmones son relojes naturales que miden y cuentan el tiempo. Recibimos una gran vuelta de tuerca al nacer, que se agota lentamente; y todas nuestras acciones son intentos de ralentizar el reloj (2012, xii). Con ello, y en la línea de la proclama “Devolvernos nuestro sol” que se repite en la videoinstalación, Kentridge nos restituye algo más que una forma de medir el tiempo. Nos devuelve la posibilidad de habitar un tiempo naturalizado conforme a nuestros ritmos biológicos y, por ende, la perspectiva de seguir viviendo en el tiempo, pero no para el tiempo. No nos es posible vivir ajenos a su dictado, pero como indica el artista en una entrevista realizada en 2014. No podemos escapar de nuestro viaje hacia el agujero negro del final, por muy rápido que bailemos y huyamos. Pero el baile y la huida es todavía de lo que se trata (Metropolitan Museum of Art, 2014).

En ese periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX se produjeron grandes y decisivos avances tecnológicos y científicos que cambiaron las relaciones económicas, políticas, sociales y culturales a escala mundial. Sin embargo, a pesar de esta mecanización generalizada de nuestras vidas, en aquella época los componentes de las cosas en funcionamiento aun seguían siendo visibles, o casi visibles (Galison y Kentridge, 2012a, 161). Con los años, los engranajes, piezas y elementos de los mecanismos se han ido ocultando en microchips, y hemos ido perdiendo contacto con el funcionamiento de los procesos. Hoy en día cualquier reloj marca una hora atómicamente exacta, pero difícilmente podemos observar mecanismo físico alguno que nos ayude a comprender su funcionamiento. Las cosas suceden y no nos planteamos porqué ni cómo. Aceptamos sin oposición el tiempo que se nos impone desde las esferas de poder, sin cuestionarnos por un momento si ese es nuestro tiempo natural o si es un tiempo ficticio. Frente a ello, la videoinstalación *The Refusal of Time* gira en torno a estas tecnologías visibles y audibles, de las que Kentridge hace una exhibición intencionada de sus mecanismos y procesos internos: el *elefante* con sus fuelles del tiempo de

París, los videos de los *melodramas* en blanco y negro editados a modo de zootropo siguiendo la estética de la cronofotografía, o el teatro de sombras o la animación en *stop motion* de sus collages y dibujos realizados mediante la técnica de dibujado y borrado. En estas películas de animación aún se puede seguir viendo el trazo de lo borrado a modo de palimpsesto, ya que como indica el artista, “se trata de hacer visible el tiempo, que es algo parecido a hacer visible la memoria” (Espinosa, 2012: párr. 7). Las cinco pantallas de proyección hacen que interaccionen distintas temporalidades de forma simultánea. Las diferencias entre los distintos husos horarios de la Tierra son representadas metafóricamente a través de estas cinco zonas horarias o proyecciones ficticias que Kentridge introduce en *The Refusal*. Como señala Galison, el tiempo y los relojes nos tienen atrapados, tanto de forma práctica como alusiva, de modo que los cambios en su historia han perturbado toda la cultura (2012b: 316). Esta alusión a los husos horarios se produce también de forma evidente en mi obra *Time Zones Liminal*, donde veinticuatro proyecciones de grabaciones realizadas en distintos lugares de la Tierra, con una duración de veinticuatro minutos cada una, se proyectan de modo simultáneo en distintas pantallas, generando una metáfora de la, en ocasiones paradójica, experimentación simultánea del tiempo en las veinticuatro zonas horarias en las que se divide el planeta.

Así, en contra de esta dependencia respecto al tiempo hegemónico, ambas videoinstalaciones ponen en cuestión el ritmo constante y frenético marcado por la preponderante visión socioeconómica y política eurocéntrica que ordena el mundo colonial e industrial en función del tiempo marcado por el reloj y la maquinaria. Tanto *The Refusal of Time* como *Time Zones Liminal* generan una metáfora de los esfuerzos vanos del hombre para controlar la hora, en un mundo donde el tiempo no es un concepto absoluto sino relativo que se resiste al control, rechazando la imposición de su linealidad como característica necesaria para el progreso. A través de la práctica artística, ambas obras contribuyen a un pensamiento revolucionario respecto a la concepción del tiempo y a la generación de afecto, tanto a nivel global como local; ya que específicamente, Kentridge se centra en las cuestiones políticas más locales derivadas del dominio colonial, sin ocultaciones ni enmascaramientos. Conforme establece Huysen, a través de la práctica artística Kentridge entretiene lo local con lo transnacional, y las historias de violencia, dominación y sometimiento colonial en África, y más específicamente en Sudáfrica, con la memoria del progreso europeo. Nos


ofrece un horizonte alternativo que nos ayuda a estar en el mundo de manera no identitaria, para ser europeos y planetarios al mismo tiempo en nuestras prácticas del recuerdo (2019: 17). Para Buikema (2020), las *performances* de Kentridge articulan los aspectos violentos y opresivos de las narrativas modernas de progresión, abordan la amnesia cultural concomitante y tematizan los actos de memoria y el trabajo como una responsabilidad contemporánea ineludible (131). Como señala esta autora, a través de esta videoinstalación se confronta memoria y olvido, luz y oscuridad, tradición y modernidad, poniendo en cuestión las perspectivas históricas y narratológicas impuestas por los grupos hegemónicos de poder. Generando una obra llena de intersecciones históricas y simbolismos dolorosos, que no se centra en una reconstrucción de los acontecimientos históricos, sino en permitir el surgimiento de nuevas relaciones de significación (142).

El artista desafía a los espectadores a aprender de las sombras y de su contraste con la luz. Los recuerdos viven en la oscuridad alimentados por el temor a recordar que les empuja al olvido y a la invisibilidad. Para ser articulados a través del arte, Kentridge encarna dichos recuerdos en objetos visuales, verbales y musicales convirtiéndolos en instrumentos políticos contemporáneos (Huysen, 2019: 25). Estos objetos descontextualizan y llevan al absurdo los pensamientos que legitiman el abuso de poder como condición necesaria para el progreso. Su forma y significado cambian continuamente generando nuevos puntos de vista en los que las acepciones inamovibles desaparecen. Como apunta Buikema una y otra vez, lo que se ha perdido se hace presente, revivido, reformado y resignificado, estableciendo nuevas relaciones entre el presente, el pasado y el futuro sin dejar de llorar esa pérdida (2020, 132). De modo que no es posible dar la espalda a nuestra herencia histórica pero, sin embargo, a través de una mirada alegórica podemos extraer de ella una nueva perspectiva para el futuro ya que, a diferencia de lo que sucede con la imagen simbólica, la imagen alegórica no se funde en su significado, sino que obliga a los objetos a apartarse de su contexto convencional generando nuevas imágenes y relaciones inimaginables que nos brindan nuevos futuros (Buikema, 2020: 141). Y es que, como indica Benjamin (1928/2010), las alegorías son en el reino de los pensamientos, lo que las ruinas en el reino de las cosas (399).

The Refusal of Time ayuda a cambiar el modo de percibir y experimentar nuestro destino, el tiempo y su reversibilidad; al tiempo que nos hace cuestionarnos nuestra responsabilidad histórica y política sobre

la dominación, violencia y sometimiento dentro del contexto colonial y postcolonial africano. Con esta obra Kentridge, al igual que Marclay hace con *The Clock* o yo misma con mi proyecto *Tiempos Instalados*, no se opone al tiempo en si mismo, sino la forma en la que se nos impone su experimentación y concepción, una forma unificada y desnaturalizada soportada en razones económicas y de poder de las grandes potencias económicas mundiales. Se trata de algo mucho más que modificar nuestra percepción del tiempo, empujándonos a vivir en él, pero no bajo su dictadura. *The Refusal of Time* nos hace plantearnos hasta qué punto podemos escapar de nuestro destino cambiando el mundo, o si por el contrario todo es una falsa ilusión (Kentridge, 2017).

Índice de figuras

- Figura 1:** Vista de la videoinstalación *The Refusal of Time* exhibida en The MetMuseum de Nueva York en 2012. Obra de William Kentridge en colaboración con Philip Miller, Catherine Meyburgh y Peter Galison. [Fotografía] Propiedad conjunta de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, y el San Francisco Museum of Modern Art (The Metropolitan Museum of Art, 2012).
- Figura 2:** Mapa de la red de cables submarinos en 1901. A.B.C. Telegraphic Code 5th Edition [Map]  Dominio público (Atlantic Cable, 2012). <https://atlantic-cable.com/Maps/1901EasternTelegraph.jpg>
- Figura 3:** Fotogramas de *The Refusal of Time*: a la izquierda, Sala del Telescopio Espacial; a la derecha, Sala del reloj del Real Observatorio de Greenwich [Video] (Kentridge, 2017) Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>
- Figura 4:** Fotograma de *The Refusal of Time*. Sala de Máquinas del Imperio. Baile de Dada Masilo. [Video] (Kentridge, 2017) Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>
- Figura 5:** Imagen de la videoinstalación *The Refusal of Time*. Detalle de tableros y planchas de madera de diferentes alturas y anchos [Video] (Kentridge, 2017) Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>
- Figura 6:** Imagen de la videoinstalación *The Refusal of Time*. Detalle de la *Procesión de sombras*. [Video] (Kentridge, 2017) Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>
- Figura 7:** Detalle de anotaciones en partituras adaptadas para *The Refusal of Time* por Peter Miller (Miller y Kentridge, 2012: 201).
- Figura 8:** Fotogramas de *Opus Lover I. The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 165).
- Figura 9:** Imagen de la secuencia que emula la película de Groucho Marx “Sopa de Ganso”, donde Kentridge parece tener un doble del que se descoordina con el pasar de los minutos. *The Refusal of Time* (Kentridge, 2017).
- Figura 10:** Fotogramas de *Slow Quick Quick Slow. The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 80).
- Figura 11:** A la izquierda, fotogramas de *Sala de los Anarquistas*. A la derecha, fotograma de *Sala de Mapas. The Refusal of Time* (Kentridge, 2012: 74–75 y 78–79).

CAPÍTULO 5.

PERFORMING THE BORDER.

URSULA BIEMANN

Introducción

La videoinstalación *Performing the Border* de la artista suiza Ursula Biemann es la siguiente obra que considero esencial para el desarrollo de mi objeto teórico de estudio. Esta obra fue realizada en 1999, aproximadamente una década antes que *The Clock* de Christian Marclay y *The Refusal of Time* de William Kentridge. Pero, aunque su creación es anterior a ambas obras, he posicionado su análisis después de la exploración de la obra *The Refusal of Time*. Esta ubicación no es fortuita, sino que viene determinada por la conexión rizomática que en mi opinión establecen entre si estas tres obras, y que queda remarcada por mi intervención. Es una conexión sin subordinación jerárquica donde los eslabones de la cadena que la componen afectan e inciden en los demás de modo directo e indirecto. Como he indicado anteriormente, la razón de mi selección de casos de estudio y su orden no sigue en ningún momento criterios cronológicos lineales, sino que atiende a razones principales de contenido y forma.

En esta ocasión, el fundamento de selección ha estado motivado más por el contenido y el lenguaje narrativo utilizado que por su forma. De hecho, *The Refusal of Time* y *Performing the Border* resultan ser dos obras bastante diferentes en su formato expositivo. En la primera, William Kentridge despliega una videoinstalación multipantalla de carácter inmersivo que el espectador puede recorrer seleccionando en qué imagen centrar su atención y el orden de su exploración. En contraste con esta, la videoinstalación *Performing the Border* de Ursula Biemann se centra en la proyección realizada

en una única pantalla. Esta característica formal podría sugerir que esta obra está más en consonancia con la primera videoinstalación analizada, *The Clock* de Cristian Marclay, al ser ambas monocal. Sin embargo, Marclay estableció en su obra una serie de requisitos específicos para su visionado y exhibición, entre los que destaca una extensión temporal que excede los límites biológicos del espectador. Este nivel de exigencia formal no es compartido por *Performing the Border* que se plantea como una obra mucho menos estricta y delimitada en su formato, por lo que su similitud respecto a esta cuestión resulta ser relativa. Ambas obras presentan también una gran diferencia de género, ya que en la obra de Biemann tiene más peso el formato de videoensayo que el de obra de arte en sí misma. Pero, a pesar de estas diferencias en la configuración del formato, existe una gran conexión conceptual, narrativa y de contenido entre todas ellas, por lo que considero muy conveniente su puesta en correlación directa ya que ayuda a entender mejor las cualidades y mecanismos narrativos de ambas obras. Asimismo, el diálogo que estas entablan directa e indirectamente con *The Clock* enriquece la cadena de correlaciones y conexiones que busco establecer entre todas las obras seleccionadas en este estudio y mi propia obra, facilitando el establecimiento de un paradigma común.

En realidad, a pesar de estas aparentes diferencias formales, tanto estas tres obras, como mi propia obra *Tiempos Instalados*, comparten importantes rasgos comunes entre sí. La primera de estas similitudes la encontramos en la disciplina artística y franja temporal donde todas ellas se enmarcan: la videoinstalación dentro del contexto del arte sociopolítico contemporáneo de los últimos treinta años. En segundo lugar, al igual que hacen las otras tres, *Performing the Border* también recurre a la utilización de las imágenes como construcciones culturales del tiempo donde se *instalan*, articulando un manifiesto cuestionamiento de la narrativa lineal hegemónica y su temporalidad a través de un lenguaje narrativo que se apoya en el recurso de la anacronía y la heterocronía para construir su discurso. Además, aunque los formatos expositivos de todas ellas son relativamente diferentes, sus objetivos comparten una línea común. Como ya he indicado en los anteriores capítulos, las obras *The Clock*, *The Refusal of Time* y todas las obras incluidas en mi proyecto *Tiempos Instalados* establecen un espacio de resistencia al tiempo capitalista. Este tiempo nos es impuesto de forma desnaturalizada y determina nuestra forma de vivir. Por un lado, la obra de William Kentridge, *The Refusal of Time* realiza esta oposición de forma mucho más rotunda y

explícita que *The Clock* o que *Tiempos Instalados*, centrando su alcance en las desigualdades y problemas derivados tanto del desarrollo industrial como del colonialismo africano de finales del siglo XIX y principios del XX; estableciendo un imaginario iconográfico referido al contexto de la realidad sociopolítica sudafricana de dicho periodo. Por otro lado, la significación de *The Clock* y de *Tiempos Instalados* es más general y utiliza un imaginario más contemporáneo y cercano. En el caso de *The Clock*, esto es llevado a cabo a través de la apropiación de imágenes de cine que tienen un cierto carácter de familiaridad y reconocimiento para el espectador occidental del siglo XXI. En cambio, en *Tiempos Instalados* las imágenes utilizadas tienen un carácter más global, ambiguo y genérico, lo que facilita el sentimiento de familiaridad y reconocimiento del espectador más allá del ámbito occidental. Así, por ejemplo, en el caso concreto de la obra *Time Zones Liminal*, las imágenes utilizadas provienen de cámaras web ubicadas en diferentes puntos del planeta que emiten en directo durante 24 horas al día, por lo que en la era de internet sería bastante posible que el espectador estuviera familiarizado con este tipo de imágenes. Así mismo, como veremos en este capítulo, *Performing the Border* también va a representar una manifiesta oposición y resistencia a la imposición del espacio-tiempo capitalista, y para ello Biemann va a valerse de la metáfora iconográfica de la frontera, centrando su discurso en el espacio liminal transfronterizo establecido entre Estados Unidos y México. Este es un entorno que fue potenciado a raíz del desarrollo de los Tratados de Libre Comercio de América del Norte de 1994 —*North American Free Trade Agreement* (NAFTA)— que permiten el libre intercambio de bienes y servicios entre Estados Unidos de América, Canadá y México, incluyendo el movimiento de mano de obra bajo determinados condicionamientos.

El título de *Performing the Border* nos incita por si mismo a pensar en límites. *Borders* o fronteras que, según muestra la artista a través del relato de la activista mexicana Berta Jotar, necesitan del cruce de cuerpos para que se hagan realidad (Biemann, 2002b, 32). Entonces, ¿qué tipo de frontera es la que nos plantea Biemann con su obra? ¿Cuáles son los verdaderos componentes que conforman estos espacios liminales en los que las fronteras implican algo más que un simple límite geográfico o geopolítico dibujado en un mapa? Las fronteras a las que hace referencia la artista no son por tanto simples líneas de demarcación espaciales o geográficas que separan dos zonas, sino que, para que adquieran su verdadera entidad y se hagan efectivas, es clave la interacción del componente humano que las

reafirma a través de su desplazamiento entre ambos territorios. Es decir, la frontera ha de ser realizada, experimentada, aceptada y asumida por las sociedades a las que afecta para que adquiera su verdadera autoridad. Esta es la “performance” a la que se refiere el título de la obra.

Pero esta es una performance que no ha de entenderse exclusivamente en el sentido tradicional otorgado dentro del contexto artístico, que la define como ejecución o representación de una obra única, meditada y ensayada por parte de uno o unos *performers* que se produce en vivo en un lugar y tiempo determinado; sino en un doble sentido en el que, siguiendo lo establecido por Bal (2002/2009: 274), “performatividad y su aspecto de performance operan, —o quizás debería decir performan— juntas”, en un proceso mediado por la memoria y el tiempo, en el que ambas se encuentran imbricadas de forma determinante entre sí. Es decir, con *Performing the Border*, Biemann nos plantea una “performance de la performatividad”, entendiendo performatividad como el “acto en sí” mismo. Un proceso que se apoya en la iterabilidad, en la repetición infinita de ese cruce de fronteras, lo “que conlleva similitud y diferencia, y que por tanto relativiza y posibilita el cambio social y la intervención de los sujetos en él, es decir, la agencia” (234). Este concepto de iterabilidad como mecanismo de ruptura de fronteras también está presente en mi proyecto *Tiempos Instalados*, especialmente en la obra *Discontinuous Echo*, donde la repetición aleatoria de distintas escenas en bucle genera un eco que se extiende hasta el infinito rompiendo de ese modo con las barreras espacio-temporales y ofreciendo múltiples realidades alternativas. A su vez, *Performing the Border*, plantea una “performatividad de la performance” por medio del espectador. El cual, al igual que señala Bal (2002/2009) respecto a la videoinstalación *Photograph* de James Coleman¹, se ve empujado a performar “el acto inarticulado de mirar quedándose absorto en la imagen en blanco” —en el caso de *Performing the Border*, en la imagen multirrítmica, donde abundan las elipsis, los retornos, los filtros o los ruidos—. De modo que, considerando el componente de representación, performance o teatralización del videoensayo de Biemann, “la relación entre las palabras y las imágenes en las que se apoya el teatro pasa a primer plano, haciendo de puente entre performance y performatividad”. El espectador se

1 Bal utiliza esta obra de Coleman, realizada casi al mismo tiempo que *Performing the Border*, como objeto teórico de estudio para analizar las diferencias, similitudes y relaciones existentes entre los términos performance y performatividad.

convierte de este modo en “agente de la performance”; de una performance que en su caso no está guionizada y que le otorga libertad para escenificar su subjetividad (241-242).

Al igual que *The Refusal of Time* de Kentridge relaciona el establecimiento del sistema horario universal y la aceptación generalizada del tiempo lineal newtoniano con la dominación colonial, considerándolos parte determinante en el establecimiento de límites y fronteras espaciales; en *Performing the Border* se va a relacionar la propia frontera con el establecimiento de límites espaciales, culturales, jurídicos y económicos entre países del primer y tercer mundo. Esta idea también se encuentra incluida de forma explícita en mi obra *Time Zones Liminal* a través de la representación visual de los distintos límites marcados por los husos horarios que marca el sistema horario universal, que son sobrepuestos a la imagen fílmica como una metáfora de las fronteras. Así, tanto en la obra de Kentridge como *Time Zones Liminal*, cuestionan estos espacios fronterizos transnacionales contemporáneos dónde se produce una versión actualizada del sistema de relaciones de poder colonial de principios del siglo XX. Por su lado, *Performing the Border* muestra cómo, desde los años noventa hasta la actualidad, México está siendo tratada, de forma consensuada por ambos gobiernos, como una “colonia” de facto de Estados Unidos en términos productivos y mercantiles. Aunque el territorio es dominado y administrado por el gobierno mexicano, Estados Unidos establece en su espacio transfronterizo un monopsonio de bienes y capital humano que le convierte en su principal fuente de ingresos. Es decir, esta situación de mercado va a implicar el dominio absoluto de las empresas de maquila estadounidenses sobre la demanda de mano de obra, bienes y servicios en este territorio fronterizo. En consecuencia, esta dependencia completa a su demanda permite a estas empresas marcar de forma decisiva el ritmo y el destino de la economía mexicana, sin tener apenas en consideración el bienestar de sus habitantes. Como señala Alejandro Ruiz, en una situación de mercado de monopsonio como esta:

[l]a curva de la demanda, definida como el conjunto de cantidades y de precios máximos que una firma pudiera estar dispuesta a pagar por las unidades que demanda de terceras firmas, no tiene significado en condiciones de un mercado donde el precio es impuesto por el mismo demandante, en función exclusivamente de los precios mínimos que el

oferente primario está dispuesto a recibir por su producto, y que están dados por la curva de oferta en aquel segmento de mercado donde el monopolista es el único comprador. (2017:51).

Esta situación, unida a unas deprimidas condiciones socioeconómicas, convierte a México en una nación considerablemente dependiente económicamente de Estados Unidos, facilitando a empresas de maquila —en su mayoría de capital americano— la posibilidad de obtener bienes y servicios a bajo coste. Por tanto, a través de los acuerdos del NAFTA se ha producido una especie de colonización pacífica de México por parte de Estados Unidos, basada en intereses económicos y políticos recíprocos, aunque muy desiguales².

En *Performing the Border*, Biemann utiliza el formato de videoensayo como medio de expresión. No se trata en ningún caso de realizar un documental tradicional sobre la vida en la frontera entre México y Estados Unidos, sino que a través de este formato —a medio camino entre el documental y el videoarte— la artista nos plantea una reflexión sobre la artificialidad de estos límites espacio-temporales. La obra plantea el cuestionamiento sobre cómo su establecimiento incide en cada uno de nosotros, y en nuestra forma de vida, dentro del contexto de un mundo globalizado donde las primeras potencias aprovechan su posición de poder para obtener rédito de los países menos desarrollados. La obra despliega la imagen de la frontera como una metáfora para representar la marginación y abuso que se produce en esta zona transnacional. Atropellos que, por una parte, provienen de las limitaciones arquitectónicas o estructurales asociadas al establecimiento de la propia frontera, que imponen falta de libertad de movimiento entre ambos territorios de forma bidireccional. Esta es una situación de limitación de libertad que también es representada en *Times Zones Liminal* a través de la superposición del contorno de los husos horarios que simbólicamente dividen una misma imagen generando dos zonas de exclusión a ambos lados de sus límites, remarcando con ello la artificialidad

2 Las empresas maquiladoras o “*Golden mills*” son empresas multinacionales cuyo objeto social es el procesado, ensamblado y finalización de productos electrónicos de consumo que son realizados en países con una poca protectora legislación laboral, donde se puede conseguir mano de obra barata, para acabar vendiéndose en países del primer mundo como Estados Unidos.

implícita en sus fronteras. Ahora bien, *Performing the Border* añade a esta idea la constatación de que estos abusos dentro de la frontera entre México y Estados Unidos son originados de forma específica por el sometimiento a las desnaturalizadas regulaciones corporativas que las multinacionales, que allí se instalan, imponen a sus trabajadoras, principal fuente de mano de obra de la maquila. De forma colateral, la obra refleja también los efectos sociales que estas normativas han tenido sobre la cuestión de género en el país de origen de la mano de obra. En México tradicionalmente existe un componente cultural de marcado carácter patriarcal en el que la mujer es tratada como ciudadana de segunda categoría, considerándola como un bien propiedad del hombre cabeza de familia. Como Biemann indica, *Performing the Border* examina la frontera entre los territorios colindantes de Ciudad Juárez en México y El Paso en Texas (Estados Unidos), como un espacio de género, centrándose en la circulación de los cuerpos femeninos en la zona transnacional y en la regulación de las relaciones de género en la representación, en la esfera pública, en la industria del entretenimiento y del sexo, y en la política reproductiva de la maquila (2002b:29).

Biemann pone en cuestión las bondades de estos límites impuestos por los núcleos de poder que mueven y deciden la configuración del mundo, una configuración cuya máxima representación queda reflejada en el trazado de los 24 husos horarios que dividen la Tierra y que mi obra *Time Zones Liminal* señala específicamente. Son unas fronteras que los gobiernos establecen y amparan como principal recurso para mantener la seguridad y defensa de la identidad, estabilidad, cultura, riquezas o propiedad de una nación, lo que se podría asociar a la idea de una mayor calidad de vida. Estos límites han sido establecidos por la *mano negra* de la que ya hablaba el economista y filósofo Adam Smith en 1776. Esta mano, *invisible* a los ojos de los que no pertenecen a esa élite de poder, mueve subrepticamente los mecanismos del capitalismo, la industrialización y el desarrollo tecnológico, marcando el orden social y económico a escala global³. De este libro proviene la expresión, tan explotada en los últimos tiempos, de “neoliberal”. A finales del siglo XIX, este eje de poder se repartió el territorio africano y sus riquezas, generando colonias subyugadas a la voluntad y beneficio económico del país colonizador; y aún, en pleno siglo XXI, se siguen

3 Para más información sobre el concepto “mano invisible” véase el libro de Smith (1776/2000), considerado uno de los primeros libros modernos de economía.

reproduciendo estas relaciones transnacionales abusivas entre las primeras potencias económicas y los países menos desarrollados. Estas relaciones y acuerdos comerciales se establecen hoy en día al amparo de organizaciones internacionales poco transparentes con la opinión pública respecto a sus negociaciones, pero que sin embargo son aceptadas por la mayoría de los países que participan en el comercio mundial con el beneplácito de sus respectivos Parlamentos⁴.

En *Performing the Border*, Biemann enfrenta estas fronteras a la realidad encubierta que produce dicho mecanismo dentro de los límites fronterizos establecidos entre el primer mundo y el tercero. Entornos que se busca sean invisibles a nuestros ojos. Su realidad se opone al tiempo lineal y estandarizado que imponen los poderes hegemónicos mundiales, y está más conforme con un tiempo múltiple —como el que Kentridge defiende en *The Refusal of time*—. Lo que Biemann pone en tela de juicio no es la frontera en sí, sino que de nuevo y al igual que ocurría con el tiempo en *The Refusal of Time*, *The Clock* o en todas las obras que conforman *Tiempos Instalados*, lo que se rechaza es la forma impuesta por los poderes hegemónicos para su experimentación. La artista pone en cuestión las políticas de esta zona transfronteriza bajo el control despótico e interesado del gobierno americano, con el obnubilado y necesitado beneplácito del gobierno mexicano. *Performing the Border* fue un rechazo al orden capitalista impuesto a través del acuerdo de libre comercio NAFTA —que flexibiliza y vuelve ocasionalmente permeable la impenetrable frontera desde la zona mexicana—, articulado como una nueva forma de control a través de la economía del primer mundo sobre el tercero. Al igual que ocurre en *The Refusal of Time*, *The Clock* y *Tiempos Instalados*, *Performing the Border* presenta oposición a la forma en la que el sistema capitalista incide en la determinación de las variables espacio-temporales que configuran el mundo, para lo que enfrenta esa realidad transfronteriza a otra alternativa a través del concepto de tiempo múltiple y la experiencia heterocrónica multirrítmica.

En este capítulo analizaré el concepto contemporáneo de frontera transnacional y las consecuencias que se derivan de la confluencia de su implantación con la usurpación cultural, social, legal y económica llevada a

4 Un ejemplo de estas organizaciones internacionales que regulan con plena autoridad jurídica el comercio internacional en todas sus facetas es la Organización Mundial del Comercio o The World Trade Organization (WTO). Para más información consultar <https://www.wto.org>.

cabo en estos territorios liminales atendiendo principalmente a los intereses de los grupos de poder. Con este fin, examinaré todo ello a través de la interlocución con la obra *Performing the Border* que analizaré como objeto teórico, estableciendo conexiones con la forma en la que Ursula Biemann concibe este videoensayo por medio del establecimiento de metáforas visuales y sonoras que rompen con linealidad espacio-temporal hegemónica. Biemann utiliza la imagen iconográfica de la frontera como medio de expresión del rechazo al control que esta imposición entraña en todos los ámbitos dentro de las sociedades implicadas. Esta es una videoinstalación en la que la frontera se humaniza a través de la narrativa del videoensayo por medio de la edición de imagen y sonido, generando una alternativa al concepto de frontera que es resignificada como una zona de negociación.

El videoensayo como crítica institucional

Según indica Ursula Biemann, el arte es un medio a través del cual se puede conocer el mundo, no en el sentido de descubrir lo desconocido, sino más bien con el fin de organizar la riqueza de conocimientos existentes en un producto estético complejo del que podría surgir un nuevo significado (Biemann y Lundstrom, 2008: 14). Y dentro de las distintas disciplinas del arte, es el video el medio que la artista considera más idóneo para poder captar la compleja dimensión simbólica de la frontera como diferencia basada en el género y la etnia, pero también en las jerarquías económicas y culturales entre el norte y el sur (Biemann, 2008: 20). La libertad y flexibilidad que ofrece el lenguaje fílmico del videoensayo le permite generar varios niveles de expresión discursivos en los que poder integrar la reflexión teórica desarrollada a través de entrevistas realizadas a los distintos agentes involucrados con la procedente de sus propias interpretaciones personales. Este formato —situado entre el documental y el videoarte— facilita de este modo un enfoque más autorreflexivo, subjetivo y explícitamente político que si se llevara a cabo a través de alguno de los otros dos formatos afines antes mencionados.

El género del ensayo, o como Theodor W. Adorno denomina la “forma”, permite la conciencia de la no identidad, sin expresarla directamente; es radical en su no radicalismo, en abstenerse de toda reducción a un principio, en su acentuación de lo parcial contra lo total, en su carácter fragmentario

(citado en Bal, 2020: 29)⁵. El ensayo y, por analogía, también el videoensayo ofrecen una forma de pensamiento fragmentado y subjetivo, que se aleja del totalitarismo a través de una trama descentralizada y no lineal, buscando persuadir a través de argumentos racionales. El ensayista va a tratar de averiguar lo que piensa sobre algo basándose en su experiencia personal (Montero, 2012: 6). De ahí que su trabajo no represente una verdad objetiva y fáctica, ya que posee un alto componente subjetivo (Bal, 2020: 29). Pero la intención de *Performing the Border*, como la propia Biemann indica, no era representar la realidad de este espacio fronterizo a través de una estructura documental tradicional, sino que buscaba generar una construcción alternativa de la frontera claramente artificial a través de la incongruencia entre narrativa, imagen y sonido (Charlesworth, 2017).

Según indica Sarah Pourciau, para Adorno en la “forma” del ensayo se incluyen casi todos los topos literarios conocidos: la aparente espontaneidad de la presentación, el énfasis en la sofisticación retórica, la exaltación de lo incompleto, el rechazo de una lógica puramente deductiva, la elusión a una profundidad rotunda, la antipatía hacia el dogmatismo sistemático, el tratamiento de temas no científicos y a menudo no convencionales, la importancia central de la representación, la insistencia en la falibilidad humana, e incluso la imagen de un viaje exploratorio sinuoso (2007: 624). Todos estos recursos suelen estar presentes en el ensayo, tanto en su formato escrito como en el audiovisual ya que ambos comparten todas estas características.

En *Performing the Border*, los relatos de las distintas mujeres incluidos en el videoensayo sugieren ser conversaciones mantenidas en el espacio privado entre dos personas ajenas a la presencia del espectador. Esto otorga a la obra un carácter de espontaneidad y realismo que ayuda a captar la atención del público. Pero en realidad, esto es algo artificial ya que las secuencias han sido voluntaria y concienzudamente montadas por la artista en determinado orden y con unos precisos efectos de imagen y sonido, con el fin de generar un discurso heterocrónico alternativo; por lo que la espontaneidad de la presentación es relativa y está limitada a la grabación. Las participantes son libres para expresarse, pero el discurso de la obra va a estar mediado por la artista, que introduce en este proceso su subjetividad. Es por ello por lo

5 Para más información sobre el concepto de ensayo como forma véase el ensayo de Adorno (1958/1991).

que un aparente monólogo, se transforma a través de la “forma” del ensayo en un diálogo bidireccional, donde la ensayista responde con su obra a otras ideas que ya estaban planteadas a su alrededor, realizando con ello múltiples conexiones argumentales. La voz en *off* de Biemann se intercala una y otra vez en la obra, sobreponiéndose o acompañando a diferentes imágenes, textos o sonidos electrónicos, funcionando como una herramienta intelectual para construir una relación dialógica entre la ensayista y el espectador (Önen, 2019: 93). Su voz establece de este modo una conexión entre el material audiovisual y la mente del espectador. Esta plantea cuestiones, directa o indirectamente, buscando construir significado a través de una mezcla voluntariamente episódica, incoherente y trastornada de imagen, sonido y textos escritos, que abren las puertas a la generación de nuevos significados por parte del público. Esta voz expresa además las preocupaciones personales de la autora, generando una especie de discurso interior donde los hilos utilizados por la ensayista en su meditación están a la vista (Önen, 2019: 97). Saltos temporales, elipsis, retornos, bucles, filtros o ruidos en la imagen y el sonido potencian la idea de lo incompleto, lo flexible, imperfecto o inacabado. *Performing the Border* plantea un viaje exploratorio sobre la cuestión de la frontera que no es directo e incisivo, sino que la bordea de forma periférica y sinuosa para poder tratar el tema de modo más velado y abierto a la interpretación. Todo ello genera una estética disociativa en el videoensayo que facilita la implementación de diferentes perspectivas, así como de una hipertextualidad no secuencial en la estructuración de la imagen y el sonido (Bal, 2016b), que va a favorecer la apertura del espectador a un pensamiento divergente y crítico.

El videoensayo tienen la capacidad de no dar nada por sentado. No presenta ideas terminadas y definitivas, sino un pensamiento siempre en progreso. Como indica Bal, la propia palabra ensayo entraña en su significado el sentido de probar, intentar, buscar a ciegas, e incluso fallar en el intento. Este es un proceso de búsqueda que, unido al razonamiento y la imaginación, coincide con lo que actualmente se entiende como investigación artística: una búsqueda a través del análisis a través del arte (2020: 42). Con todo ello, ensayo, imagen y argumento se integran generando “imágenes-pensamiento” (del alemán *Denkbilder*), creadas por medio de actividad de “pensamiento-imagen”, que ayudan a la comprensión y el razonamiento en un nivel integrado de afecto, cognición y sociabilidad (Bal, 2020: 42).

Performing the Border es el primer trabajo de videoensayo de Biemann, aunque la temática de la frontera entre México y Estados Unidos como zona



Figura 1: *Secuencias de Performing the Border* (Biemann, 1999).

transnacional de desplazamiento humano y comercial, y sus connotaciones desde una perspectiva de género acompañan y han seguido acompañando a la artista desde sus primeros proyectos artísticos. La obra se centra en la representación de estos nuevos espacios relacionales surgidos como consecuencia del proceso de deslocalización empresarial derivado del libre comercio mundial y la globalización, exponiendo sus vínculos con cuestiones de género relacionadas con la feminización de la mano de obra, y procurando también reflejar el cuerpo biopolítico que conforma todo este entramado (Biemann y Lundstrom, 2008). Es una deslocalización que David Harvey denominó “*Spatial Fix*” o “Arreglo espacial”, y que, según este autor, es consecuencia del insaciable afán del capitalismo por resolver sus tendencias a la crisis interna y la sobreacumulación mediante la expansión y la reestructuración geográfica (Harvey, 2001: 24). De modo que, gracias a las innovaciones tecnológicas en el transporte y las comunicaciones, el capital financiero empieza a desplazarse y circular de forma volátil de uno a otro lugar en función de sus intereses económicos y productivos. En consecuencia, esta deslocalización empresarial y volatilidad financiera deriva finalmente en un aumento de las desigualdades de riqueza y poder a nivel global.

La obra es un videoensayo de cuarenta y tres minutos de duración realizado para ser proyectado a un solo canal, que requirió de un extenso proceso de montaje de más de un año de trabajo por parte de la artista. En su metraje se intercalan escenas en color con otras en blanco y negro (Figura 1), música electrónica o sonidos de ambiente con acordes de guitarras acústicas, relatos de activistas, periodistas, prostitutas o trabajadoras de la maquila con voces en *off* de la artista, imágenes ralentizadas o solarizadas con otras reales, secuencias documentales apropiadas con otras grabadas por la propia

artista, e incluso imágenes pretéritas y presentes que alternan o repiten su ubicación en la línea de tiempo una y otra vez. Al igual que ocurre con *The Clock*, *The Refusal of Time* y *Tiempos Instalados*, en *Performing the Border* Biemann muestra al espectador una realidad multitemporal y heterocrónica alternativa. Es una obra artística materializada a través del videoensayo como medio de protesta y rechazo a las imposiciones espacio-temporales de los poderes hegemónicos cuyo establecimiento supone un encubierto método de control, y al mismo tiempo, como mecanismo de reinterpretación tanto histórica como contemporánea de las situaciones a las que se someten a los oprimidos.

La obra se encuentra dividida en cinco bloques que Biemann marca claramente a través de textos que aparecen como subtítulos que separan las secciones. Tras una introducción en la que se despliega el concepto de frontera, se van sucediendo otros cuatro bloques temáticos titulados respectivamente como *The plant*, *The settlement*, *Sex work* y *The killings*. A través de cada uno de ellos la artista va articulando su discurso sobre la problemática de la maquila, la dura vida en las colonias, la explotación sexual de las mujeres y los feminicidios en serie no resueltos. *Performing the Border* se desarrolla en la ciudad fronteriza mexicana de Ciudad Juárez, ubicada en la frontera con el estado de Texas en Estados Unidos. En esa zona transfronteriza, desde la firma de los acuerdos de TLCAN en 1994, múltiples empresas multinacionales electrónicas y digitales, de capital principalmente estadounidense y comúnmente conocidas como maquiladoras, instalaron sus plantas de ensamblaje en búsqueda de aranceles reducidos y mano de obra barata y dócil, principalmente femenina.

En este sentido, uno de los textos que la artista introduce en la obra, y que es superpuesto a la imagen grabada de una televisión analógica, señala que “*Gender matters to capital*”— “el género es importante para el capital”. Al mismo tiempo, una banda de mujeres mariachis cantan y tocan la guitarra, a la vez que un grupo de mises parecen bailar en un bucle temporal que se repite una y otra vez (Figura 2). Unos acordes de música electrónica acompañan a la escena de forma repetitiva, y tras unos momentos, la voz en *off* de Biemann se une a la secuencia narrando cómo el capital ha huido de otros países para situarse en México donde las empresas pueden legalmente establecer requisitos de género a la hora de contratar personal



Figura 2: *Performing the Border* (Biemann, 1999).

(Biemann, 1999)⁶. De ahí la feminización laboral generalizada de estos espacios fronterizos transnacionales. En ellos la mujer pasa a ser tratada como un ser semoviente, desechable y mecanizado cuyo interés principal y único es su capacidad de trabajar por un bajo sueldo, sin posibilidad de protesta. De modo que, a través de la desnaturalización de movimientos en la imagen de las jóvenes mises, que parecen bailar impávidas al mecánico ritmo marcado por los acordes electrónicos que evocan el sonido de la maquinaria industrial, Biemann logra retratar veladamente la relación opresiva que conecta espacio-género-poder. Acordes que se repite una y otra vez sin final aparente. Esta escena parece guardar una similitud conceptual con la procesión de sombras que William Kentridge introduce en *The Refusal of Time*. En ella, las siluetas de un grupo de personas marchan mecánica y alienadamente en fila hacia un destino incierto. Todos ellos parecen seguir con abandono y sumisión el ritmo métrico que marcan los acordes de la música, que en este caso también evoca el ritmo incesante de una cadena de montaje. Dos imágenes metafóricas diferentes, que expresan los roles de

⁶ Véase la secuencia incluida en minuto 15:00 de *Performing the Border* (Biemann, 1999).

sometimiento del ciudadano subalterno frente a los grupos de poder, y que en el caso de *Performing de Border* añade la cuestión de género al argumento. En ambos casos, el movimiento orgánico original se transforma así en una acción mecanizada y fragmentada que se hace eco de la uniformidad que se realiza diariamente en la cadena de montaje de la fábrica (Charlesworth, 2017: 285). Hay dos paradojas visuales donde la imagen nos presenta dos escenas de diversión colectiva. Por un lado, hay un concierto de mariachis, y por otro el bullicioso desfile de una banda de música, lo que contrasta con el inquietante ritmo desnaturalizado y repetitivo de los movimientos de sus personajes. Este es un recurso que es utilizado en ambos casos “para lograr un efecto político” (Bal, 2006b: 338).

Dislocación como espacio alternativo

Al modificar el ritmo habitual de la mirada, los movimientos ralentizados de algunas escenas producen un efecto de extrañamiento en el espectador. Es una interrupción de la linealidad narrativa hegemónica que ambos artistas utilizan para generar una experiencia heterocrónica que prepara al espectador para “la comprensión y el compromiso con la cultura migratoria que les rodea, y de la que, lo sepan o no, forman parte” (Bal, 2016b: 339). Al igual que Marclay y Kentridge hacen respectivamente en *The Clock* y *The Refusal of Time*, o yo misma con *Tiempos Instalados*, Biemann utiliza reiteradamente este recurso dentro de su obra con ese resultado común. Un ejemplo de ello lo encontramos en la secuencia en blanco y negro de un grupo de inmigrantes que intenta cruzar el río que hace de frontera en una pequeña balsa neumática (Figura 3). La peculiaridad de esta secuencia es que la imagen está editada para que se reproduzca de forma ralentizada y a saltos, como si fuera una animación realizada fotograma a fotograma o en *stop motion*, generando una sensación de extrañamiento y ruptura de linealidad. Pero esa lentitud no supone una eliminación del movimiento. Así, como indica Bal:

La importancia de esta lentitud reside en su impacto afectivo. Porque, a través de la lentitud, la obra también supera la brecha entre un objeto y su carga efectiva; en otras palabras, entre el objeto percibido en la distancia y el espectador cuyo acto de visión le afecta, por debajo de la consciencia. Así pues, la velocidad en sí participa en el sujeto de la exposición. (2016b: 338).



Figura 3: *Performing the Border* (Biemann, 1999).

Al igual que ocurre con la imagen ralentizada, la edición de sonido también contribuye a generar esta experiencia multirrítmica. La relación separada pero recíproca de la imagen con el sonido nos cautiva. Las pistas originales de audio de las escenas grabadas y de las apropiadas, son en muchas ocasiones superpuestas e incluso eliminadas en favor de métricos sonidos electrónicos de un sintetizador o de acordes en bucle de una guitarra acústica. Esta dislocación sonora hace que el sonido se desnaturalice y tecnifique disponiendo al espectador a interpretaciones de la realidad más abiertas y diversas. Del mismo modo, en la obra *The Clock* de Marclay y en *The Refusal of Time* de Kentridge, la edición y montaje del sonido resulta ser un elemento clave para hacernos experimentar de forma tangible nuestra realidad multitemporal; ayudando a través de la experiencia heterocrónica a la generación de distintas estrategias que permiten hablar de lo que queda oculto por causa de las relaciones de poder dominantes. En *Performing the Border*, además de la superposición de sonidos electrónicos, la voz en *off* de la artista también irrumpe en alguna de estas escenas sustituyendo al sonido real y aportando un relato armónico. A pesar de ello, sus argumentos no siguen siempre una misma línea temática, aunque como la misma artista indica se ajustan a una visión parcial, el discurso propio de una productora

cultural blanca y feminista que trata de transponer las viejas representaciones laborales hacia una estética contemporánea integrando un discurso teórico sobre género, crítica tecnológica y performatividad (Biemann, 2008b, 24).

Otras voces se añaden al relato, los testimonios y reflexiones de mujeres relacionadas directamente con este espacio transfronterizo (periodistas, activistas, artistas, trabajadoras de la maquila, prostitutas o madres que buscan a sus hijas desaparecidas). La mayoría de las veces sus intervenciones se realizan en un formato de entrevista indirecta y abierta, sin preguntas ni presencia visible de un entrevistador, donde las narradoras relatan experiencias de terceros y en muy pocas ocasiones miran frontalmente a la cámara. Suelen estar grabadas en un primer plano o en plano medio corto, pero casi siempre son encuadradas de forma diagonal al objetivo de la videocámara, de perfil e incluso en plano trasero mientras conducen un vehículo. Todas las participantes en la narración parecen imprimir con esta actitud un sentimiento de desconfianza, secretismo e incluso miedo a represalias al relato. Estos encuadres pueden generar en el espectador una sensación incómoda, desconcertante, pero a la vez intrigante. La sensación de estar escuchando de manera furtiva una conversación privada entre dos personas. No se trata de hacer una denuncia directa y frontal a la cámara, sino que la artista logra generar con ello una crítica política menos agresiva, más sutil y velada, y a su vez atraer el interés y la curiosidad del espectador. Con ello Biemann da la posibilidad a estas mujeres de ofrecer su testimonio como una actividad comprometida contra la indiferencia del mundo, rompiendo con la sentencia incluida por Wittgenstein en su *Tractatus* (1921), que indicaba que aquello de lo que no se podía hablar, se debía callar; pero que el autor reformuló más tarde añadiendo la posibilidad de que aquello de lo que no se puede hablar, aún se puede mostrar (Bal, 2020: 43)⁷.

Tan solo en algunas ocasiones presenciamos excepciones a este tipo de encuadre en plano medio lateral de las entrevistadas, y esto sucede en los escasos momentos en los que estas hablan de sus propias experiencias. Uno de ellos lo encontramos en el primer bloque de introducción. Ángela Escajeda, una trabajadora del Centro de Investigación y Solidaridad de Ciudad Juárez, es grabada en un primer plano lateral picado tumbada en una hamaca mientras cuenta cómo ella ha vivido el abandono de la

7 Para la teorización del no-hablar véase Wittgenstein (1921/2017).



Figura 4: Cipriana Jurado Herrera. *Performing the Border* (Biemann, 1999).

política agraria de autosuficiencia en México para pasar a depender de la industria de la maquila⁸. Esta contraposición de encuadre favorece la visión de Ángela como una persona frágil, inocente y vulnerable, que representa una metáfora del sometimiento, la dominación, así como la impotencia del pueblo mexicano frente a las decisiones de su gobierno y las multinacionales. Sin embargo, en otra secuencia de la obra, dentro ya del bloque relativo a la maquila, presenciamos cómo por unos breves instantes Cipriana Jurado Herrera, exjefa de línea en la maquila y trabajadora activista de CISO, parece abandonar la actitud de resignación y busca el enfrentamiento mirando en silencio directamente a la cámara (Figura 4). Esta mirada directa se produce instantes después de haber denunciado la existencia de listas negras de exclusión laboral en la maquila, y de explicar cómo ella y otras dos mujeres fueron despedidas al intentar solicitar la instalación de una cafetería en la planta. Este momento único de atrevimiento parece dar esperanzas a la lucha contra la opresión que se vive en la frontera,

8 Véase secuencia incluida en minuto 1:22 de *Performing the Border* (Biemann, 1999).

devolviendo por unos momentos el poder de la voz a los subalternos⁹. Como sugiere Bal (2002/2009), este gesto de mirar “hacia fuera del marco, alude al recuerdo de una conversación anterior desde la reflexión que sigue al diálogo” (264). Este recurso se puede asemejar al que Rosalind Krauss denomina como “doble encaramiento” —“*double face-out*” (1999: 300). Este es un mecanismo narrativo, como indica esta autora, es utilizado habitualmente en el género de la fotonovela para alterar la experimentación del tiempo evocando en el presente el recuerdo de lo que le precede; pero como apunta Bal:

[la] memoria no sólo atañe lo a lo que se ha dicho, algo a lo que se puede responder, o sobre lo que se puede actuar, sino al efecto que tiene lo que se ha dicho (o no dicho) sobre la subjetividad del otro. (2002/2009: 265)¹⁰.

El videoensayo se mueve a través de barridos visuales por las calles y carreteras locales ofreciendo diferentes planos subjetivos que, por la velocidad del movimiento de la cámara, se desenfocan en ocasiones aportando una sensación de traslado espacio-temporal a través de la frontera. Esto invita a acompañar a la narradora en su recorrido y ayuda a meterse en la piel de los interlocutores favoreciendo el mantenimiento de la tensión del relato. Como indica Judit Vidiella: “el movimiento, el tránsito y el desplazamiento son el hilo conductor” de la obra (2014: 84). El concepto de performatividad implica movimiento, deslizamiento y acción que son variables que, conforme a lo que la activista Berta Jotar relata en sus intervenciones, están presentes de forma determinante en la frontera. Y este movimiento, casi omnipresente en *Performing the Border*, solo es interrumpido con la estaticidad de las mujeres entrevistadas y excepcionalmente con la inmóvil imagen del logotipo de una de las empresas de maquila que durante unos segundos se apodera de la pantalla; pudiendo ser entendido como una metáfora visual de la falta de libertad de movimiento asociada a estas empresas¹¹. Al mismo tiempo,

9 *Ibid.*, minuto 15:00.

10 Para información más ampliada véase Krauss (1999).

11

existe otra variable que también imprime ritmo y movimiento a la obra, las grabaciones están realizadas cámara en mano y de forma directa. Este método de grabación aporta una imagen inestable y temblorosa que nos acerca más al relato y le otorga veracidad. Como señala Amy Charlesworth, esto consigue que la lente de la cámara de vídeo funcione como una extensión de su visión, haciendo *zoom* y cambiando el enfoque cuando algo le llama la atención (2017: 288).

En el planteamiento del proyecto, Biemann encontró una limitación a sus deseos de realizar una crítica institucional a través del videoensayo sobre esta zona fronteriza. La artista no tuvo la opción de grabar dentro del espacio de trabajo de la maquila para conocer directamente lo que experimentan sus trabajadoras, por lo que adaptó su discurso narrativo a estas circunstancias realizando un proceso de investigación y trabajo más transversal. Para ello procedió a desplegar todos estos recursos narrativos visuales y sonoros abordando el espacio de forma más indirecta. Biemann abarcó todos sus cuestionamientos por medio de entrevistas a personas relacionadas directa o indirectamente, grabaciones en los asentamientos o colonias, apropiación de imágenes oficiales procedentes de las empresas de maquila o de la televisión, e incluso imágenes grabadas en la zona de una forma clandestina en mitad de la noche. La indefinición y grano de estas últimas ayudaron por su parte a centrar la atención en el discurso. Y todo ello, unido a los efectos de la cámara lenta, los tintes, las distorsiones y las múltiples capas convierten las imágenes en elementos discursivos, en lugar de una representación directa de —supuestos— hechos (Biemann, 2008, 24).

La frontera performativa. Espacios de deslizamiento y negociación¹²

La geografía considera el trazado de los límites o fronteras como una línea que separa dos territorios con un recorrido casi siempre zigzagueante, que en unas ocasiones es establecido por el hombre en función del curso de fronteras naturales como ríos o cordilleras y en otras de forma artificial; pero siempre es trazado a conveniencia de los intereses y acuerdos de los poderes gobernantes en los territorios colindantes. Como sugiere Bal, la

12 Espacios de deslizamiento —*Sliding spaces*— es uno de los términos que Biemann introduce como texto sobrepuesto en una escena incluida en *Performing the Border* que muestra la imagen grabada del recorrido de la frontera entre México y Estados Unidos sobre un mapa geopolítico. Véase minuto 2:00 de *Performing the Border*

frontera separa dos áreas, con toda probabilidad hostiles entre sí, opuestas, o incluso inconmensurablemente diferentes (2016a: 148). Pero esta línea que desgaja estos dos territorios no es algo que funcione *per se* como un muro infranqueable, visible o invisible¹³. Es algo que por sí solo es el divisor de dos mundos y los convierte en opuestos en una especie de negación binaria espacio-temporal en la que si perteneces a uno de ellos eres considerado excluido por el otro. La línea por sí misma no es suficiente para marcar esta separación y diferenciación. En este sentido, Bal subraya que en estas líneas que delimitan las fronteras no hay nada. Una línea no cubre ninguna superficie, sólo conecta dos puntos, por lo que no podemos estar en o sobre tal límite (2016a: 148). Así, para que la frontera deje de ser una simple línea y se convierta en espacio debe de producirse una acción que provoque esta nueva situación. Esta ha de ser una acción en el sentido que establece la filósofa y teórica política Hannah Arendt, que determina que no hay proceso en la humanidad cuyo origen real no se encuentre en una acción previa de resultado incierto. Es decir, “una acción que depende por entero de la presencia de los demás” (2002: 38). Para Arendt (citada en Bal, 2016a: 118), hay tres actividades básicas o formas de acción: el trabajo, la fabricación y el comercio. Y en el espacio intermedio de la frontera, en ese espacio de en medio que bebe de dos mundos y presenta multiplicidad temporal, se va a propiciar la producción de acciones reflexivas en estos tres contextos que van a generar nuevas situaciones en el proceso social.

Como indica la activista Berta Jotar en *Performing the Border*, para que la frontera se haga realidad, se necesita la acción del cruce de cuerpos, de lo contrario sólo tendríamos una construcción discursiva. En consecuencia, podemos decir que la frontera no tiene nada de natural, ya que es un lugar extremadamente artificial que se reproduce a través del cruce de personas, porque, como remarca Jotar, sin el cruce no hay frontera (Biemann, 2002b: 30)¹⁴. Esta no es sólo una línea imaginaria, una división ficticia del espacio, que provoca una serie de efectos sobre la realidad. Para cobrar sentido y que su construcción discursiva sea legitimada, necesita tanto la repetición constante del flujo de individuos que la cruzan, como la contención reiterada de los que no les es permitido cruzar (Vidiella, 2014: 80).

13 En muchos casos las fronteras no están delimitadas por vallas o accidentes geográficos reales e infranqueables que delimiten su trazado, sino que son líneas intangibles.

14 Véase la secuencia incluida en minuto 2:13.



Figura 5: Performing the Border (Biemann, 1999).

En *Performing the Border*, Biemann transgrede de forma implícita los límites que establece la frontera, y la resignifica como un “espacio de deslizamiento” a través de la edición y el montaje audiovisual, así como con distintos relatos que introduce en su narración. Uno de ellos es el que lleva a cabo Ángela Escajeda, trabajadora del Centro de Investigación y Solidaridad de Ciudad Juárez (CISO) (Biemann, 1999)¹⁵. Sobre la imagen solarizada y ralentizada de las carreteras sin asfaltar de Ciudad Juárez, vistas a través de un vehículo que circula tras uno de los autobuses que transporta a las trabajadoras de la maquila, Escajeda inicia su relato sobre Concha. Esta era una mujer mexicana de bajos recursos que aprendió a burlar la frontera, a pesar de su severa militarización y agresivo control, contraviniendo todos los esfuerzos de las instituciones hegemónicas por controlar la movilidad de sus fronteras. Durante años, Concha la cruzó reiteradamente como una *wetback* o “espalda mojada”, guiando y ayudando a otras mujeres, normalmente embarazadas, a vencer esta impuesta y artificial división espacial, jurídica,

15 *Ibid.*, minuto 4:10.

social y cultural. Las ayudaba a deslizarse transversalmente dentro de la dimensión espacio-temporal lineal marcada por los organismos de poder, desplazándose como un sujeto en tránsito que se mueve a través de la zona transnacional. Concha encontraba siempre nuevas estrategias para sortear las estructuras de poder imperantes en su trayectoria clandestina. Así, en su papel de pasador/a entre lugares culturales, este nuevo sujeto se convierte en el mediador y traductor constante de diferentes sedimentaciones, registros de discurso y códigos culturales (Biemann, 2002b: 39).

Performing The Border refleja esta situación del sujeto en tránsito a través de la imagen en color de tres chicas adolescentes que caminan por una de las polvorientas colonias mexicanas de la maquila (Figura 5). Sobre esas imágenes, la voz en *off* de Biemann va relatando cómo en las primeras horas de la mañana una gran cantidad de mujeres cruzan los espacios indefinidos en su camino a la maquila, en tránsito entre el espacio privado y el del trabajo, entre el desierto y lo urbano (Biemann, 1999)¹⁶.

Por tanto, los espacios que quedan en medio de una zona transfronteriza no son solo una línea o franja que separa dos partes autónomas en las que lo que se hace uno de sus lados no afecta a lo que hacen sus vecinos, sino que ambas partes están en continua interacción y correlación. Esta idea es algo que yo buscaba representar en mi obra *Time Zones Liminal* con la partición de la imagen en tres partes, de acuerdo con cada uno de los distintos husos temporales. Quería reflejar cómo esas zonas limítrofes o espacios adyacentes en realidad no son entes separados e independientes, sino que entre todos ellos existe una verdadera interacción e influencia que los configura y define. Por consiguiente, la frontera no va a ser un lugar fijo y estable en el que todo está determinado, sino que al convivir en ella dos mundos diferentes —en el caso de *Performing the Border*, una primera potencia mundial y un país en desarrollo— puede convertirse en un espacio de negociación y diálogo donde se reconozcan las similitudes, pero también las diferencias. Este puede ser un lugar dónde se respeta la alteridad, abandonando la costumbre arraigada de la autodefinición por negación, esa necesidad de división nosotros-ellos que establece un yo a través de la diferenciación del otro, logrando de este modo visibilizar aquello que permanecía invisible y oculto gracias a su mediación (Bal, 2016a:149). De hecho, según indica Inge Boer, si aceptamos la indeseada

16 *Ibíd.*, minuto 35:46.

existencia de los límites, y los consideramos como territorios inciertos abiertos a la negociación en los que todos estamos juntos, estos servirán entonces mejor a su propósito de ordenamiento (citada en Bal, 2016a: 161)¹⁷.

La frontera como palimpsesto espacio-temporal

Estas fronteras geopolíticas influyeron, y siguen influyendo, en nuestra experimentación del espacio, pero también del tiempo. Para Segura (2017: 76), “los espacios sometidos al flujo migratorio de la globalización despliegan esta diversidad temporal y nos llevan a reflexionar en torno a su identidad performativa, en constante pugna y definición del territorio”. En muchas ocasiones, el huso horario que se aplica a un territorio es también establecido siguiendo criterios artificiales con el fin de integrar en una misma franja temporal a distintas regiones pertenecientes a una misma nación. Para lograr este objetivo en ocasiones se fuerza la línea divisoria del trazado horario de un país para hacerlo coincidir con sus fronteras geopolíticas. En otras, los trazados se modifican para compartir franja temporal con otras naciones con la intención de facilitar el comercio entre ellas, evitando algunas paradojas temporales que resultarían adversas a la negociación y a la productividad. Este sistema de organización horaria universal genera en muchas ocasiones incongruencias espacio-temporales que llevan a experimentar un tiempo desnaturalizado alejado de nuestros ritmos biológicos, con el fin de favorecer e incrementar el beneficio económico y productividad de los grandes capitales y establecer un medio de control por parte de los grupos de poder mundiales. Según Segura:

En lo fronterizo cohabitan palimpsestos espacio-temporales interconectados que fracturan los espacios y tiempos absolutos, lineales y monocrónicos de la modernidad, para habilitar una multiplicidad espacio-temporal, donde la heterocronía se constituye como vector analítico de la cartografía de las políticas de movilidad del hecho migratorio. (2017: 85).

17 Para información más ampliada véase Boer (2006:13).

El espacio transfronterizo situado entre el estado de Chihuahua en México y el estado de Texas en Estados Unidos, donde Biemann desarrolla su obra *Performing the Border*, es un lugar donde por motivos económicos muy relacionados con la migración laboral se produce una de estas paradojas espacio-temporales entre las distintas poblaciones ubicadas a los lados de la frontera. Esta franja transfronteriza, en la que a ambas partes se sitúan diversas poblaciones denominadas comúnmente como *colonias*, ve afectada su experimentación del tiempo por razones comerciales y económicas¹⁸. Mientras el estado de Texas se encuentra incluido en el huso horario UTC-06:00, poblaciones como los condados tejanos de El Paso, Hudspeth y noroeste de Culberston, fronterizos con Ciudad Juárez (México), adoptan el huso horario UTC-07:00 de la zona mexicana de Chihuahua para facilitar el comercio y la transferencia de servicios y mano de obra. La ciudad estadounidense de El Paso y otras poblaciones limítrofes pasan de esta forma a vivir y a experimentar el tiempo con una hora de retraso respecto al resto del estado de Texas al que pertenecen.

Así, la aceptación de las fronteras invisibles que establece el sistema horario universal hace que algunos países pierdan parte de su autonomía sacrificando su propio mediodía por la globalización y el acuerdo coordinado (Kentrige, 2012: xiii). Este sacrificio y sumisión a la frontera, tanto temporal como geopolítica, supone en muchos casos —principalmente en los países menos desarrollados— la generación de marcadas desventajas derivadas del sometimiento al ritmo productivo marcado por el capitalismo, que se ha convertido en el tiempo generalizado en el mundo globalizado actual. Esta situación produce, en algunos casos, un sentimiento de no correspondencia que deriva en expresiones de descontento de sus habitantes que lo perciben como un empeoramiento de sus condiciones de vida —aunque sus condiciones económicas fueran antes peores—. En *The Refusal of Time* Kentridge refleja este descontento a través de múltiples imágenes metafóricas, pero también con frases y textos que se repiten en la obra como: “¡Devolvernos nuestro sol!”—“*Give us back our sun!*” (Galison y Kentridge, 2012: 158). Por su parte, Biemann también introduce en *Performing the Border* este sentimiento de descontento y usurpación a través del testimonio de la periodista e investigadora Isabel Velázquez, que en una de sus intervenciones habla

18 Para una información detallada sobre las colonias establecidas entre Texas y México véase el libro de Peter M. Ward (1999).

sobre cómo las trabajadoras de la maquila han vendido su vida completa a las multinacionales maquiladoras, entregándoles todo su tiempo sin obtener a cambio más que un pobre salario¹⁹. Dentro de este mundo globalizado actual nos enfrentamos a una espacialidad impuesta por los grupos de poder que marca un tiempo único y monocrónico. *The Clock y Tiempos Instalados* también ponen en evidencia esta imposición espacio temporal artificial de capitalismo, que tiende cada vez más a exigirnos la permanente disponibilidad en pro de la productividad. En el caso de *The Clock*, Marclay lo lleva a cabo a través del montaje de una sucesión de secuencias de cine y televisión a lo largo de 24 horas que el espectador es incapaz de visionar en su totalidad, ya que la paradoja es que la duración de la obra supera nuestros ritmos biológicos de vigilia y sueño. En *Tiempos Instalados* he querido también representar esta paradoja, especialmente en *Time Zone Liminal* a través de extensa duración, pero también mostrando en cada una de sus veinticuatro pantallas de proyección distintas zonas de la Tierra donde se producen incoherencias espacio-temporales entre la asignación de su huso temporal por los poderes hegemónicos y su ubicación geográfica.

En este sentido, Doreen Massey (2005) establece que los conceptos de espacio y tiempo, a los que añade la noción del género, se construyen mutuamente. “Ella entiende la espacialidad contemporánea como un entramado múltiple de relaciones de conflicto donde la agencia negociadora está permanentemente activa” (Segura, 2017: 77). Es una construcción artificial del hombre que no es estática, sino que siempre es objeto de acuerdos y negociaciones. Biemann va a reflexionar en *Performing the Border* sobre estas fronteras territoriales como lugar de negociación donde el flujo migratorio pone en cuestión, entre otros, el concepto de pertenencia o exclusión a una nación. Es algo que puede marcar de forma decisiva la calidad de vida e incluso la supervivencia de una persona. De ahí que muchos inmigrantes pongan en peligro sus vidas para cruzar estas fronteras. Como relata Ángela Escajeda, Concha también ayuda a menudo a las mujeres embarazadas que quieren dar a luz al otro lado de la frontera porque quieren tener hijos americanos, ya que estas piensan que pueden usarlos un día para obtener papeles y beneficiarse de los servicios de Estados Unidos (Biemann, 2002, 38)²⁰.

19 Véase secuencia incluida en minuto 13:30 de *Performing the Border*.

20 *Ibid.*, minuto 4:56.

Pero a su vez, la artista va a valorar a través de *Performing the Border* cómo estas nuevas geografías, estos espacios fronterizos transnacionales que quedan situados *en medio*, no son solo cuestión del lugar sino también del tiempo. A través de la articulación de una narrativa heterocrónica visual y sonora experimentamos cómo ambas dimensiones resultan imposibles de separar. Esta concepción espacio-temporal múltiple está vinculada a las teorías de Einstein, lo que está íntimamente ligado a la obra *The Refusal of Time* de Kentridge y a mis obras *Discontinuous Echo* y *Stereoscopic Interventions*, resultando ser un concepto clave para entender su crítica y resistencia al tiempo capitalista. Los espacios “no siempre se ajustan a los sistemas que los cartografían” siendo en muchos casos contradictorios, pero el tiempo que atraviesa y penetra el espacio “también puede ser contradictorio y asíncrono” (Hernández-Navarro, 2008a: 171). Como indica Jacques Attali, fueron las personas quienes otorgaron categoría absoluta a los conceptos de espacio y tiempo, separándolos por medio del establecimiento de mapas y la implantación de relojes y calendarios (citado en Hernández-Navarro, 2008a: 171)²¹.

Paradojas del libre comercio

La filosofía económica del libre comercio se ha extendido durante los últimos treinta años a una escala mundial. Esta generalización se ha visto potenciada por los acuerdos comerciales establecidos a través de organismos internacionales como la Organización Mundial del Comercio (OMC) y la expansión de la globalización²².

La OMC defiende la idea de que el proceso internacional de la globalización, donde las fronteras espaciales y temporales entre países parecen haberse diluido gracias a la mejora de los sistemas de comunicación y transporte, va a suponer la solución a todos los problemas económicos y desigualdades del planeta. Sin embargo, como se indica en un informe del International Forum on Globalization (IFG), la expansión de la globalización está implicando que en la actualidad se esté produciendo una transferencia

21 Para más información véase Attali (1985).

22 La Organización Mundial del Comercio o WTO es un organismo internacional fundado en 1995 del que forman parte la mayoría de los países entre los que se encuentran México y Estados Unidos. Sus acuerdos abarcan cuestiones relacionadas con el comercio de mercancías, pero también de servicios y propiedad intelectual, que incluyen compromisos para reducir aranceles aduaneros y eliminar obstáculos al comercio y a la prestación de servicios.

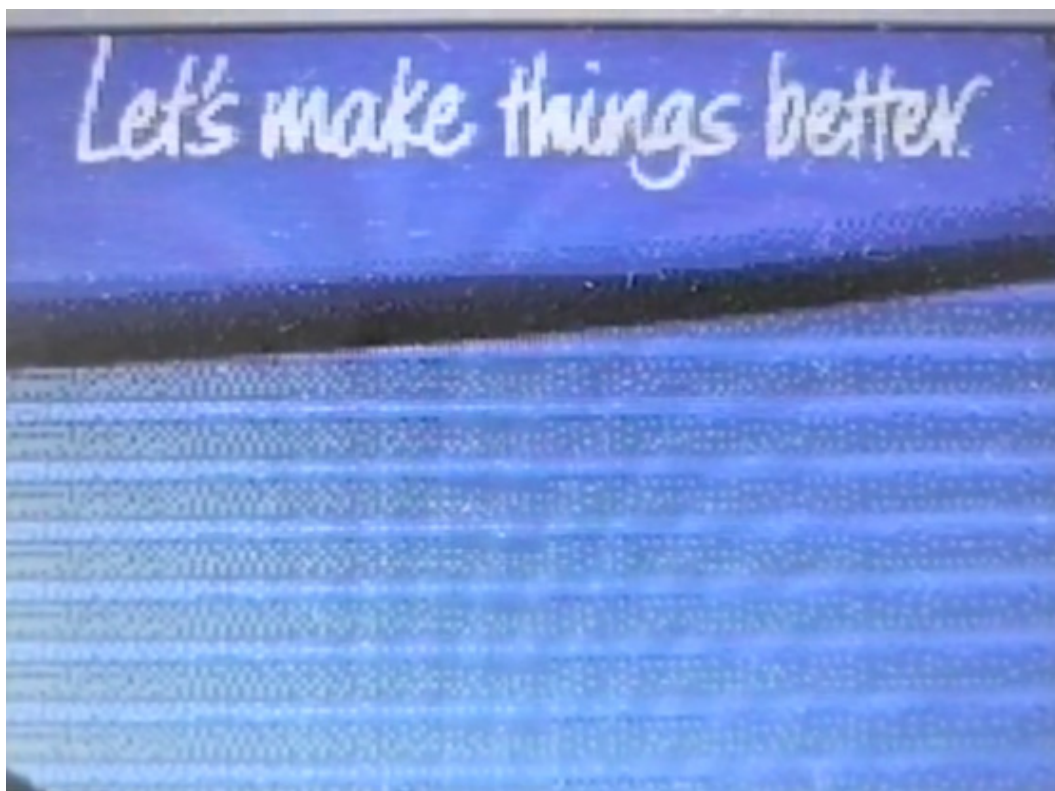


Figura 6: Performing the Border (Biemann, 1999)

mundial masiva de poder económico y político de los gobiernos nacionales a las manos de empresas multinacionales y de estructuras burocráticas comerciales que ellas mismas ayudaron a crear (Barker y Mader, 1999: 1). A nivel mundial la defensa de lo local ha perdido relevancia respecto al desarrollo de lo global, generando una relación de oposición binaria entre ambos ámbitos. Paradójicamente, entre uno y otro contexto en vez de diluirse las fronteras se han levantado otras invisibles que los articula como dos opuestos. Es un binomio enfrentado en el que lo global se va a ver situado jerárquicamente por encima de lo local (Boer, 2006: 2). Tanto es así que uno de los principios que defiende la OMC es que los intereses comerciales globales —en realidad los intereses de las corporaciones globales— siempre deben reemplazar a todos los demás (Barker y Mader, 1999: 2).

Biemann refleja esta paradoja en *Performing the Border* a través de la imagen distorsionada de una televisión analógica en la que se puede leer en distintos idiomas la frase publicitaria de una de las empresas de maquila que operan en la zona transfronteriza que, como se puede apreciar en la Figura 6, dice: “*Let’s make thing better*”—“Hagamos que las cosas mejoren”. Mientras, al mismo tiempo, la voz en *off* de la propia artista revela cómo en la zona

fronteriza entre Ciudad Juárez y El Paso, por encima de la lógica local, se sitúan las grandes operaciones transnacionales, la eficiencia y la competencia²³.

En otra secuencia del videoensayo, el relato de la activista del Centro de Investigación y Solidaridad de Ciudad Juárez (CISO), Cipriana Jurado Herrera, confirma a través de su propia experiencia cómo en Ciudad Juárez los intereses de las empresas de maquila siempre quedan por encima de los de sus trabajadores, restringiendo sin dudar sus derechos si lo consideran necesario (Biemann, 1999)²⁴.

En la línea de toda esta paradoja, el sociólogo José Antonio Alonso subraya que “la ‘maquilización’ neoliberal de México, en vez de conducir al país a una reedición actualizada de la ‘protoindustrialización’, se ha convertido en una estrategia de dominación que manipula a su antojo a la industria mexicana” (2004: 23).

Esta situación jerárquica de traspaso de poder queda reflejada en *Performing the Border* a través de una narrativa multitemporal que deja vislumbrar la realidad de las relaciones fronterizas existentes entre Estados Unidos y México a principios de siglo XXI. Gracias a este lenguaje narrativo y a los distintos relatos recogidos en la obra de Biemann, es fácil percibir cómo las necesidades del comercio exterior global se sitúan por encima del propio bienestar de la población mexicana dejando a un lado la defensa de la cultura, la identidad o los derechos de los trabajadores transfronterizos, e incluso abandonando el proyecto de desarrollar una economía local autosuficiente. Ángela Escajeda, trabajadora del CISO, deja entrever en un momento de su relato cómo la agricultura de la zona transfronteriza de México fue sacrificada en favor de la especialización en el montaje tecnológico para las empresas de maquila: “Allí no hay nada que ofrezca la naturaleza” (Biemann, 1999)²⁵.

Para la OMC la autosuficiencia es sinónimo de aislacionismo y proteccionismo, y por lo tanto es enemiga del libre comercio y la globalización. Por ello, la organización boicotea cualquier intento de autosuficiencia local de los Estados miembros con la amenaza de ser sancionados y excluidos del mercado comercial internacional. De ahí que muchos países se vean forzados a continuar con los acuerdos firmados en el seno de la organización, aunque estos no les resulten tan favorables como esperaban, teniendo incluso la

23 Véase secuencia incluida en minuto 10:58 de *Performing the Border*.

24 *Ibíd.*, minuto 11:10.

25 *Ibíd.*, minuto 1:20.

obligación de modificar su propia legislación local si esta es considerada impedimento del libre comercio. El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) sobre mercancías y servicios firmado entre Estados Unidos, Canadá y México en vigor desde enero de 1994 es uno de los acuerdos administrados por la OMC²⁶.

Esta capacidad de ejecución de la OMC le es conferida gracias a la transferencia plena de poderes en materia de autoridad ejecutiva, legislativa y judicial que le otorgan todos sus países miembros (Barker y Mader, 1999). Por tanto, como indica el premio nobel de economía Joseph Stiglitz, se puede decir que “los gobiernos de nuestras democracias han elegido un marco económico para la globalización que, de hecho, ha atado las manos a esas democracias” (2012: 198). Los países se encuentran inmersos en un proceso envolvente en el que para lograr mejorar su economía necesitan inversión de capital, lo que deriva en un aumento de endeudamiento cuyos intereses los empobrece cada vez más volviéndolos dependientes de bancos y capitales extranjeros. Todo ello provoca finalmente que la brecha entre países ricos y pobres esté aumentando exponencialmente cada año. Como indican Barker y Mander, el Tercer Mundo está comenzando a comprender que las reglas de la globalización están destinadas a beneficiar no a ellos, sino sólo a las corporaciones apátridas (1999: 4). De modo que, actualmente, se está produciendo dentro del sistema de comercio mundial la paradoja de que los países en desarrollo, e incluso alguno de los que la ONU denomina “menos adelantados”, son admitidos como miembros en la Organización Mundial del Comercio, y sin embargo todos ellos son excluidos en los procesos clave de negociación de este organismo. De hecho, las bases de datos de la OMC muestran que la mayoría de sus estados miembros son “países en desarrollo”, clasificación que los propios países se confieren a sí mismos²⁷.

26 Para información más detallada véase la base de datos de los Acuerdos de la WTO en <http://rtais.wto.org/UI/PublicShowMemberRTAIDCard.aspx?rtaid=122>

27 La ONU establece la denominación de “países menos adelantados” a través de la medición de tres variables: el ingreso per cápita promedio, el capital humano (nutrición, salud, escolarización y alfabetización) y la vulnerabilidad económica. La lista de estos países se revisa cada tres años y puede ser consultada en https://www.un.org/development/desa/dpad/wp-content/uploads/sites/45/publication/ldc_list.pdf. Sin embargo, la denominación en la OMC de “países en desarrollo” es algo potestativo de cada país, y está relacionada con una ampliación de plazos y condiciones de acuerdos más flexibles. Aunque paradójicamente la OMC es finalmente quién debe dar el visto bueno a esta clasificación.

Crisis funcional del Estado y acuerdos blandos de colonización

Nos enfrentamos a una situación global de mercado en la que el capital inversor es muy volátil y busca mercados en los que no se les impongan cargas de protección social, ni límites o impedimentos a una actividad que orientan únicamente a la obtención de la máxima rentabilidad (Jara, 2020: 22). Para Stiglitz (2012), el verdadero interés de estas empresas de inversión es lograr que los mercados funcionen de la manera más lucrativa posible para sus propios intereses, sin importar si los mercados de estos países se vuelven realmente más competitivos y sin preocuparse por el bienestar de la sociedad en cualquiera de sus sentidos. Esto implica que la globalización, lejos de ser la panacea de la humanidad que nos presentan desde la OMC, está dejando de lado por motivos económicos cuestiones tan relevantes como la protección del medioambiente o la agricultura sostenible, los derechos humanos, el bienestar social, los derechos de los trabajadores, la seguridad alimentaria, e incluso la propia soberanía nacional y la democracia de cada país participante (Barker y Mader, 1999: 1). No obstante, hay que destacar que, durante las dos últimas décadas, empujados por la presión de la opinión pública, se han empezado a establecer directrices a nivel mundial para minorar estos efectos negativos y alcanzar un objetivo de crecimiento sostenible, incluyendo en este proceso a los países en desarrollo y a los menos adelantados.

Sin embargo, la realidad es que estas entidades, que poseen estos poderes supraestatales, parecen no tener interés en vincularse plenamente con la normativa sobre derechos humanos y medioambiente, lo que produce en muchos países situaciones de abuso y una crisis del Estado como protector de los derechos de sus ciudadanos. Como indica Karl-Heinz Ladeur, cuando una relación económica se expande en redes transnacionales más allá de las fronteras estatales, el Estado también tiene que ser “externalizado” de una nueva manera. El establecimiento de estas nuevas organizaciones internacionales, que desarrollan la actividad continua de intervenir en los procesos económicos y los ordenamientos jurídicos mundiales, no siguen el modo habitual de separar la elaboración de normas (a nivel internacional) de la aplicación (a nivel nacional) (2016: 14). Todos estos cambios en el sistema económico derivados de este proceso de globalización tienen por tanto asociados también cambios en la consistencia de la soberanía nacional. Pero no solo a nivel de su capacidad de gobernar o legislar, sino que también influyen en la consistencia de la permeabilidad de las distintas fronteras.



Figura 7: Cadena de montaje. *Performing the Border* (Biemann, 1999).

Con el acuerdo del NAFTA, México quedó sometida a los intereses de una de las principales potencias mundiales, Estados Unidos, provocando que en muchos sentidos los mexicanos perdieran su autonomía. Este escenario de moderna colonización en el territorio fronterizo mexicano presenta muchas similitudes con el emanado del África colonial del S.XIX y XX que Kentridge pone en cuestión en su obra *The Refusal of Time*. Un entorno de dominio económico, social y jurídico de una gran potencia extranjera sobre un país menos desarrollado, encubierto en el caso planteado por Biemann por un acuerdo comercial. Para Lateur esta versión de proceso de colonización pacífica no significa la expansión geográfica del Estado como en el pasado, sino la expansión de la lógica cooperativa de los Estados, que ya se ha desarrollado dentro de los Estados (2016: 14).

Con *Performing the Border* Biemann pone en evidencia esta situación de “invasión” pacífica concertada. Una colonización “blanda” voluntariamente consensuada entre los dos Estados que, al igual que ocurre en el África colonial y postcolonial que Kentridge muestra en *The Refusal of Time*, tiene como resultado el abuso de poder del hombre blanco sobre la población nativa de esa zona. Según indica Biemann (2002b: 36), en el sistema de

maquila, el tiempo, la productividad y el cuerpo de las trabajadoras están estrictamente controlados por los gerentes que son hombres blancos. En el caso de Kentridge la obra se centra en el contexto específico de Sudáfrica a finales del S.XIX y principios del XX; mientras que en el caso de Biemann el contexto es algo más actual situándose en los albores del siglo XXI, ubicándose en este caso en el estado mexicano fronterizo de Chihuahua, pero más específicamente en la frontera entre Ciudad Juárez en México y El Paso en Texas. Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en África a finales del siglo XIX, el gobierno de México sacrificó voluntariamente los principios culturales y la autonomía de su pueblo al aceptar el acuerdo del NAFTA. Este tratado presenta implicaciones más allá del ámbito económico, ya que impone un tipo de modalidad de trabajo en condiciones de semiesclavitud que es consentida por las clases gobernantes de ambos países. Es una mano de obra barata cuyos salarios son exponencialmente menores a los existentes en el mercado laboral americano, y cuyos derechos y libertades personales son pisoteadas para obtener mayor rendimiento económico. Además, al igual que ocurría en las colonias africanas, el Estado “colonizador”, en este caso Estados Unidos de América, impone despóticamente sus normas y regulaciones económicas, sociales, políticas, legales y culturales —bastante alejadas de las costumbres tradicionales mexicanas— dentro del territorio fronterizo transnacional. Para Barker y Mader, esto supone que con el paso del tiempo todos los países dentro de este sistema mundial de libre comercio y globalización están destinados a homogeneizarse en gustos, valores y estilos de vida (1999: 3), alejándose cada vez más de su identidad local.

Biemann denuncia esta situación de semiesclavitud laboral en *Performing the Border* a través de la imagen ralentizada de un reportaje publicitario de la empresa maquiladora tecnológica RCA. En el se muestra una cadena de montaje real, sobre la que la voz en *off* de la propia artista revela cómo en el lenguaje corporativo, cualquier actividad y cualquier persona puede ser pensada en términos de desmontaje y reensamblaje (Figura 7). El cuerpo de la mujer trabajadora se tecnifica y se fragmenta en una terminología post-humana que fragmenta y deshumaniza su cuerpo y lo convierte en un componente desechable, intercambiable y comercializable. El esclavo colonial se ha transformado en un robot post-fordista (Biemann,



Figura 8: *Disposable Bodies. Performing the Border* (Biemann, 1999)

2002b: 36)²⁸. Esta crítica guarda grandes paralelismos con la realizada por Kentridge en *The Refusal of Time*, donde a través del montaje de sus imágenes, la escenografía y la recreación de mecanismos de medición horaria como el “elefante”, dota a la maquinaria de una aparente humanización al atribuirle metafóricamente una capacidad respiratoria y al trabajador-esclavo le confiere el ritmo métrico y repetitivo de la máquina. Las trabajadoras de las maquilas, al igual que los esclavos coloniales, son tratadas como mercancías intercambiables y sustituibles en función de su productividad.

Lo que se presentaba como una oportunidad de mejorar sus niveles de vida acaba produciendo, en el caso de la frontera de México con Estados Unidos, un proceso de desempoderamiento de la economía nacional mexicana. Este régimen impone la implantación de un sistema empresarial basado en la deslocalización comercial, lo que trae consigo una serie de efectos colaterales adversos sobre los que la sociedad mexicana no fue consultada por sus gobernantes. Este sistema de deslocalización geográfica empresarial o, como

28 Véase secuencia incluida en minuto 14:12 de *Performing the Border*.

Harvey denomina, de *Spatial Fix*, introduce un carácter muy volátil e incierto para la seguridad económica del país, ya que opera bajo grandes tensiones por el posible surgimiento de nuevas ubicaciones más competitivas, o por la regulación por parte de Estados Unidos de modificaciones legislativas más restrictivas con todo el sistema de la maquila. Esta situación de incertidumbre y miedo deriva en el consentimiento por parte del gobierno mexicano de unas condiciones laborales precarias y deshumanizadas en pro de mantener su rentabilidad y productividad frente a las empresas de maquila. Otros de los efectos que esta situación de dependencia y sometimiento implica afectan a cuestiones como el empeoramiento de las condiciones medioambientales locales; la adaptación cultural y social a prácticas extranjeras, algo que produce grandes fricciones y tensiones en una sociedad local machista y patriarcal; la pérdida de oportunidades para generar un tejido económico autosuficiente; y una permeabilidad selectiva y descompensada de la frontera en la que las mercancías circulan libremente entre ambos territorios, pero no así la población mexicana. Esta última cuestión es evidenciada en *Performing the Border* a través de uno de sus relatos en el que, la artista y activista mexicana, Berta Jotar narra cómo tras el acuerdo del NAFTA se produce la paradoja de que los bienes pueden cruzar libremente la frontera entre Estados Unidos y México, y sin embargo el libre cruce de personas esta absolutamente prohibido y perseguido²⁹.

Sexualización, pérdida de identidad e intercambiabilidad fronteriza

Uno de los hechos que explora *Performing the Border* es la sexualización de la región fronteriza a través de la asignación del trabajo en la maquila, la prostitución, la feminización de la industria del entretenimiento en la frontera y la violencia sexual con la que existe cierto grado de condescendencia, inacción e indolencia por parte los agentes del orden y el gobierno. En este sentido, el cuarto bloque de la obra titulado *Sex work* deja entrever cómo el mercado de trabajo de las maquiladoras y el sexual establecen estrechas relaciones dentro de este sistema económico-social transfronterizo³⁰. Los bajos salarios que las empresas multinacionales pagan a las jóvenes trabajadoras, las empuja en muchos casos a intentar completar sus ingresos con la mercantilización de sus cuerpos durante los fines de semana. El trabajo de la frontera se ha feminizado,

29 *Ibíd.*, minuto 23:00.

30 *Ibíd.*, minuto 23:36.

pero como Biemann nos muestra en *Performing the Border* también se ha sexualizado, ya que en este entorno las trabajadoras son interpeladas en su sexualidad. Los criterios de selección de las jóvenes adolescentes que llegan a la frontera en busca de trabajo se centran en exigir una mínima educación, pero también una buena presencia física, como evidencia el texto que aparece en la escena ya recogida en la Figura 4. Si después de desplazarse a la frontera, abandonando sus hogares, las muchachas no consiguen trabajo en la maquila pueden intentar buscar trabajo como empleadas de hogar en casas privadas, pero de nuevo para ello necesitarán buenas referencias. Así que, si tampoco logran este trabajo solo les quedan dos opciones: volver a sus hogares o dedicarse a la prostitución. Pero el alto nivel de paro masculino en el territorio hace que las familias dependan en gran parte del sueldo de estas mujeres, lo que las condiciona a aceptar las condiciones desfavorables de sus puestos de trabajo o las anima en su caso a dedicarse a la prostitución. Esta nueva situación implica una inversión de patrones sociales y una modificación de las relaciones de género, ya que tradicionalmente la sociedad mexicana tiene un marcado carácter patriarcal y dominador sobre la mujer. Esto da origen a una nueva paradoja transfronteriza, y es que el trabajo y el dinero empodera por un lado a las mujeres, pero por otro produce conflictos en la estructura familiar de la sociedad mexicana al chocar con el fuerte ego masculino que se siente amenazado por esta nueva situación. Por ello, en muchas ocasiones esta inseguridad acaba derivando en violencia machista contra la mujer, con el fin de autoafirmarse como miembro superior en la jerarquía social familiar mexicana (Biemann, 2002a).

Este sentimiento de inferioridad masculina parece estar bastante relacionado con los episodios de violencia y feminicidio que vienen sucediéndose de manera sistemática en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso, desde finales de siglo XX hasta la actualidad. En el último de los bloques titulado *The killings* Biemann analiza esta conexión. Ante la casi inacción o poca pericia de la policía, ciertas mujeres con un patrón físico, económico y social similar son violadas y torturadas para después ser arrojadas al desierto por el que parece ser un asesino en serie. El modus operandi del asesino o asesinos establece, a través de la cruel violencia compulsiva y reiterativa con la que suceden los hechos, una conexión con el ritmo repetitivo de las cadenas

de montaje tecnológicas (Biemann, 2002a)³¹. Poco después de aparecer en pantalla el texto “*disposables bodies*” —“cuerpos desechables”, la voz en off de la artista se superpone sobre imágenes en blanco y negro de la pantalla de una televisión analógica donde se pueden ver imágenes de la retirada del cuerpo de una de estas mujeres asesinadas de la escena del crimen, narrando cómo el asesino en serie está perpetuamente en busca de una frontera (Figura 8). Se siente atraído por la frontera de su país, precisamente porque significa la frontera de una entidad mayor de pertenencia, la nación. Ir a la frontera se convierte en la expresión física de su extremidad mental, fusionando su cuerpo físico con el cuerpo nacional, confundiendo el interior y el exterior (Biemann, 2019).³²

Muchas de las asesinadas son encontradas con ropas de otras mujeres desaparecidas enfatizando de este modo el concepto de intercambiabilidad de los cuerpos que es la base de la productividad económica de la maquila (Biemann, 2002b: 36). Como indican los diferentes relatos reunidos en el bloque primero de *Performing the Border* titulado *The Plant*, dentro de estas plantas las mujeres se encuentran privadas casi completamente de libertad y derechos, convirtiéndose en personas alienadas que han perdido toda competencia sobre su la identidad.³³ Allí funcionan como una especie de maquinaria semihumana intercambiable y sustituible. Son unas *ciborgs* de ensamblaje que permanecen todo el día unidas a la máquina a través de un cable de descarga electromagnética rosa que se convierte en una prolongación de su cuerpo. Los gerentes, normalmente hombres de raza blanca, controlan su tiempo, productividad e incluso su cuerpo, llegando al extremo de requerir controlar sus ciclos menstruales para evitar embarazos, y este exceso de poder en ocasiones deriva en acoso sexual.

En la maquila se aplican diferentes medidas de regulación y control biopolíticas como la contratación casi exclusiva de mujeres jóvenes y dóciles

31 Existe la teoría por parte de algunas organizaciones de mujeres de Ciudad Juárez de que algunos de estos crímenes son en realidad producto de la violencia de género en el seno familiar, y son ocultados imitando los conocidos patrones de trabajo del asesino en serie. Las organizaciones feministas y los defensores de los derechos humanos lo interpretan como una venganza de los hombres contra las mujeres que les han robado sus trabajos, que han empezado a hablarles, a ir a los salones de baile y, en general, a cuestionar los roles de género (Biemann, 2002a: 11). La trabajadora, en particular, se ‘tecnifica’ con una terminología posthumana que fragmenta y deshumaniza su cuerpo y lo convierte en un componente desechable, intercambiable y comercializable. La violencia latente en este tipo de lenguaje se ha expresado tal vez con mayor claridad en los recientes asesinatos en serie de trabajadores de las maquiladoras (Biemann, 2002a: 3)

32 Véase secuencia incluida en minuto 35:00 de *Performing the Border*.

33 *Ibid.*, minuto 6:10.

con buena agudeza visual y gran precisión manual; el establecimiento de listas negras de control interconectadas en toda la zona industrial que bloquean para el trabajo a aquellas trabajadoras que muestran algún atisbo de carácter reivindicativo; el establecimiento de jornadas de trabajo prolongadas que unidas al tiempo de desplazamiento reducen a lo mínimo el tiempo de libre de las trabajadoras y las impide reaccionar o reunirse; o la imposición del uso exclusivo de sus compañías de transporte para acceder a la planta a precios que pueden suponer más de un tercio de su sueldo lo que imposibilita el ahorro y el cambio de vida. Todo ello produce una nueva paradoja en la frontera transnacional, el contraste entre la utilidad que dichos mecanismos tienen para aumentar la movilidad, la libertad de consumo y la comunicación ciberespacial en el primer mundo, y la ausencia de libertad de las mujeres que trabajan ensamblado componentes tecnológicos en las maquiladoras (Biemann, 2002b: 32).

Conclusión: La frontera se nutre de nuestras acciones configurando nuestra identidad³⁴

Como indica el geógrafo Peter Ward, a pesar de las fronteras legales y geográficas que separan a dos países, las ciudades fronterizas están altamente conectadas (1999: 64). De hecho, a menudo estas ciudades tienen más elementos comunes entre ellas que con el resto de las poblaciones de sus respectivos países. Este proceso de acercamiento y conexión a distintos niveles entre vecinos de frontera en países limítrofes, y a su vez, de alejamiento con las poblaciones oriundas, sucede hoy en día en suelo mexicano entre su zona sur y la norte — fronteriza con Estados Unidos. Cada día ambas zonas se ven más distanciadas como resultado de este paradigma derivado del libre comercio. Esto ocurre porque en la actualidad, tras la firma en 1994 del Tratado de libre comercio de América del Norte (TCLAN), existen mayores oportunidades económicas para la población mexicana en el norte que en el interior del país. Sin embargo, esta situación es inversa en el lado estadounidense, siendo las poblaciones cercanas a la frontera zonas marginales y desatendidas por su gobierno. Pero, si comparamos la situación de los habitantes de la zona fronteriza mexicana con la de los Estados Unidos, en general se puede comprobar que existe

34 Título basado en la idea expuesta por Anna Bisperink incluida en Bal (2016a: 162): “*We do not only make the borders, but the borders make us*” — “Nosotros no solo creamos las fronteras, sino que las fronteras nos hacen a nosotros”.

un gran desequilibrio entre ambos lados de la frontera; siendo el producto interior bruto anual de México diecisiete veces inferior al de Estados Unidos en el año 2019.³⁵ Esta situación de inferioridad genera que la dependencia de la economía mexicana a la estadounidense sea casi absoluta.

El proceso de globalización y expansión del libre comercio ha generado una creciente interdependencia mundial de las economías y los mercados financieros, los cuales sí que han sufrido un proceso de dilución de fronteras, extendiéndose gracias a una política mercantil de deslocalización manufacturera y bancaria en busca de los mayores rendimientos posibles. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el peso de la economía está ahora en manos de organismos y empresas multinacionales que deciden de manera exclusiva sobre casi todos sus aspectos, por encima en muchas ocasiones de las soberanías nacionales. Así, como argumenta Boer, la globalización y sus efectos entrañan el movimiento, la libre circulación —la superación de las fronteras— y la movilidad como forma de vida. En esta línea de razonamiento, la globalización promete una vida mejor con niveles de vida más altos, y por extensión democracia, para todos los ciudadanos del mundo (2006:1). Sin embargo, la realidad es que la globalización ha fortalecido a los que ya eran más fuertes y poseían economías más desarrolladas, y ha debilitado a los débiles o menos desarrollados que han perdido gran capacidad de autosuficiencia en el proceso. La razón es la tendencia a integrar y fusionar la actividad económica de todos los países del planeta en un modelo de desarrollo único y homogeneizado en el que deciden unos pocos. Todo esto va en contra de las nociones tradicionales de los economistas y teóricos del siglo XVII, Adam Smith y David Ricardo, ya que, aunque ambos fueron los primeros defensores del libre comercio, nunca se plantearon escenarios dónde las empresas pudieran deslocalizar partes de sus procesos manufactureros, ni dónde el capital pudiera salir de su propia comunidad, convirtiéndose en una especie de empresas apátridas.

Esta diferencia de situación económica entre unos países y otros ha provocado el surgimiento de grandes éxodos migratorios de personas del tercer mundo que, empujadas por la inseguridad, la pobreza o la inestabilidad política de sus países, se desplazan hacia otros territorios con

35 Datos obtenidos de tablas estadísticas comparativas publicadas en la revista económica española *Expansión*. Para más información ver <https://datosmacro.expansion.com/paises/comparar/mexico/usa?sc=XE34>

mejores condiciones económicas. Biemann refleja este duro periplo en su obra *Performing the Border* a través de distintos relatos; pero también de su propia voz en *off* que, sobrepuesta a distintas escenas grabadas en las colonias, narra cómo las adolescentes mexicanas abandonan su hogar y viajan largas distancias para trabajar y vivir en la frontera en condiciones insalubres, siendo la esperanza de sus familias.³⁶ Es un desplazamiento en búsqueda de territorios que provean de mejores condiciones de vida y mayores oportunidades económicas. En definitiva, este aumento de movilidad origina un crisol de culturas e identidades que confluyen especialmente en el espacio urbano, donde en muchos casos conviven cada día sin establecer una verdadera interacción. Esto genera pequeñas fronteras invisibles entre ellas que, en consecuencia, producen grandes limitaciones y desequilibrios en la convivencia. En este orden de ideas, mi obra *Time, Space and Mutable Identities*, además de establecer un espacio de resistencia al tiempo lineal hegemónico, aspira también mostrar este caleidoscopio de identidades que fluyen en el tiempo y espacio multirrítmico de la globalización. Así, a través de ella represento un espacio urbano quimérico que anhela la interculturalidad y las interrelaciones basadas en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo, donde fluyen identidades líquidas y permeables abiertas a conocimiento del “otro”. Sin embargo, muy al contrario de lo que mi obra plantea, lo que sucede habitualmente es que, ante el incremento de estos desplazamientos, muchos países refuerzan sus fronteras para impedir el paso de los inmigrantes, que se han vuelto especialmente estrictas entre países del primer mundo y el tercero. Una de las razones para su refuerzo es que a los grandes capitales le interesa la existencia de estas fronteras infranqueables desde la zona pobre a la rica. Esto les asegura la obtención de un mayor y más barato acceso a ciertos recursos escasos, materias primas y mano de obra baratas, y la generación de nuevos mercados cautivos que abandonan la autosuficiencia y se vuelven cada vez más dependientes. Esta situación se produce actualmente en la frontera entre México y Estados Unidos, dónde el paso de personas desde el lado mexicano está fuertemente perseguido por el ejército, y dónde se establecen cada vez vallas fronterizas más inexpugnables. No obstante, el capital busca establecer determinadas permeabilidades en la frontera que sirvan a sus objetivos de máxima rentabilidad. En la zona

36 Véase escena incluida en minuto 20:55 de *Performing the Border*.

transfronteriza mexicana, la cercanía geográfica y la abundancia de materias primas y mano de obra barata, convierte a esta zona liminal como lugar de gran interés económico para las empresas de capital multinacional, que a través de acuerdos comerciales logran instalar en sus fronteras plantas de ensamblaje de productos tecnológicos. Pero, a pesar de que los mayores beneficiados son principalmente estas empresas, esta una situación beneficia también a corto plazo a la población mexicana, ya que con sus altos niveles de pobreza y desempleo encuentran en esta zona una posibilidad de mejora de su economía y una esperanza de futuro.

A través de la extensa investigación artística y teórica realizada en *Performing the Border*, Biemann estudia las complejidades de la migración humana en tiempos de globalización, así como la movilidad de las fronteras y su relación con la productividad comercial, el género y la tecnología. La artista establece con su obra una forma de contra-geografía a través de la imagen y el sonido que ayuda a deconstruir las ideas preconcebidas sobre la frontera para proponer una nueva realidad social. Las historias e imágenes se suceden en la obra en un movimiento continuo que no llega a congelarse, salvo en breves excepciones muy intencionadas. Las secuencias se entrelazan entre sí a través de la superposición de imágenes, textos y sonidos conformando breves historias. La ralentización y los bucles de imagen y sonido convierten a la frontera de Biemann en un territorio variable; mostrándonos cómo estos espacios liminales intermedios, estas franjas espacio-temporales, no son algo estable, sino que están sujetas a la negociación. Para Bal, “las temporalidades fronterizas mantienen un duelo constante con la hegemonía cronológica del capitalismo y despliegan una multitemporalidad donde los atascos, retardamientos y paroxismos cohabitan con aceleraciones y simultaneidades que configuran su carácter heterocrónico” (citado en Segura, 2017: 71). Como la propia Biemann indica en una entrevista, la película está articulada de una manera que lenta pero constantemente desenreda las muchas capas de procesos globales que están inscritas en este lugar (Szeman, 2002: 93).

Como se señala en *Performing the Border*, no hay nada natural en la zona fronteriza, y seguramente no haya tampoco nada real. La frontera a la que se opone Biemann es un lugar totalmente artificial, donde priman los intereses de las empresas privadas de maquila y se ha abandonado por completo la defensa y protección de lo público (Biemann, 2002b: 30). Esta es la misma línea invisible a la que se oponen Marclay con *The Clock*, Kentridge con *Refusal of Time* y yo misma con *Tiempos Instalados*. Las cuatro obras

establecen espacios de resistencia al espacio-tiempo capitalista, marcando fronteras y límites espaciales y temporales que deben ser repensados desde una perspectiva más igualitaria.

Performing the Border no es un documental realizado para mostrar los sistemas reales de represión de la frontera, exponiéndola como un lugar propicio para la delincuencia y el abandono, ni siquiera se centra en contar la intimidad de la vida de las mujeres entrevistadas. Tampoco es una videoinstalación en su sentido formal ya que la interrelación del espectador y la obra con el espacio expositivo no es un elemento que conforme o aporte significado por sí mismo. Sin embargo, su crítica velada y su narrativa multitemporal y metafórica hacia la imagen de una frontera alternativa que deconstruye todas nuestras ideas preconcebidas, conformándose como un espacio de oportunidad, de aprendizaje y negociación, la convierte en una obra imprescindible dentro de este estudio que dialoga en perfecta armonía con el resto, aportando una metáfora de la división artificial realizada entre diferentes conceptos divergentes. Y es que, *Performing the Border* se desarrolla a través un formato de videoensayo que, como la propia artista indica, busca incitar a la reflexión a través de la descripción visual de las prácticas sociales y los discursos reguladores a través de los cuales se produce la frontera, y estudia el papel de la creación de imágenes en este proceso (Biemann, 2008: 21). Es un lugar donde las identidades se construyen y se destruyen constantemente. Como indica Segura:

Ursula Biemann corporeiza estos espacios liminales y trata de desvelar las relaciones opresivas que se generan entre espacio-género-poder. Pero, lo hace, acometiendo un proceso activo de topofilia espacial e interafectividad, creada a partir de las actividades psíquicas del individuo; como la ansiedad, la fantasía y el deseo expresado en las “voces” que conforman sus vídeo-ensayos. (2017: 71)

Esta frontera deja de ser un espacio de control, diferenciación y opresión de fuertes frente a débiles, para pasar a ser un espacio permeable donde compartir y aprender unos de otros. La obra, al igual que ocurre con el resto de los objetos teóricos de estudio de este análisis, genera una zona de fusión donde dos mundos paralelos podrían dialogar, aprender y

enriquecerse en la conexión, que propone que el control de los sistemas económicos sea devuelto en parte a las instituciones locales, para lograr una mayor representación democrática y una sostenibilidad ambiental, social y cultural.

Índice de figuras

- Figura 1:** Fotogramas de *Performing The Border*. A la izquierda, en blanco y negro minuto 7:06; a la derecha, en color minuto 9:02 (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 2:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 15:23. Texto “*Gender matters to capital*” (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 3:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 5:26. Inmigrantes ilegales mejicanos cruzando la frontera en una pequeña barca neumática (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 4:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 15:00. Cipriana Jurado Herrera, exmaquiladora y trabajadora activista de CISO (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 5:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 35:46. Tres jóvenes maquiladoras atraviesan un asentamiento para ir a trabajar (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 6:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 10:58. El lema publicitario de multinacional de maquila aparece en pantalla con el texto: “Let’s make thing better”—“Hagamos que las cosas mejoren” (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 7:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 14:30. Grupo de maquiladoras trabajan en cadena de montaje (Biemann, 1999). [vídeo] <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 8:** Fotograma de *Performing The Border*, minuto 34:18. Texto “Disposable bodies”—“Cuerpos desechables” (Biemann, 1999) [vídeo]. <https://vimeo.com/74185298>

CAPÍTULO 6.

MONA HATOUM.

PRESENT TENSE Y HOT SPOT

Introducción

Continuando con las conexiones rizomáticas establecidas en los tres capítulos anteriores entre las obras *The Clock* de Marclay, *The Refusal of Time* de Kentridge y *Performing the Border* de Biemann, las siguientes creaciones artísticas que considero imprescindible incluir son dos instalaciones escultóricas de la artista palestina-británica nacida en el Líbano, Mona Hatoum, tituladas *Present Tense* y *Hot Spot III* respectivamente. *Present Tense* fue llevada a cabo en Jerusalén en 1996, apenas unos años antes de la realización de *Performing the Border*, pero una década y media antes de *The Clock* y *The Refusal of Time*. Por su parte, la pieza *Hot Spot III* fue realizada en 2009, por lo que esta segunda instalación es coetánea a las obras de Marclay y Kentridge. Sin embargo, a pesar de esta simultaneidad cronológica, como en los capítulos anteriores la elección de ambas obras no está guiada por su relación de linealidad y orden temporal, sino que atiende a razones de contenido y forma, así como a su relación directa e indirecta con las obras anteriormente analizadas y con mi propia obra.

En este nuevo capítulo voy a incluir dos obras diferentes de una misma autora, ya que en este punto del estudio entiendo que ambas instalaciones artísticas son claves para continuar con su desarrollo. El motivo principal de esta doble selección es la interrelación que se puede establecer entre ellas ya que, aunque ambas obras articulan cuestiones sobre frontera, espacialidad y temporalidad desde dos enfoques de diferente calado, muestran gran correspondencia mutua. Una y otra plantean dos contextos diferentes, como

es la dimensión local de *Present Tense* y la global de *Hot Spot III*, que al ser confrontados establecen un marcado pero sutil diálogo entre sí, pudiendo discernirse una temática y lenguaje común que es compartido de manera rizomática con las demás obras analizadas. De modo que se puede establecer una estrecha conexión temática entre *Present Tense*, *Performing the Border* y *The Refusal of Time*, basada en el cuestionamiento del despliegue de fronteras y mapas geopolíticos en el ámbito de unos contextos locales determinados. En concreto, en *The Refusal of Time*, Kentridge se centra en el continente africano, más específicamente en su país natal, Sudáfrica, poniendo en cuestión la realidad sociopolítica colonial de finales del siglo XIX y principios del XX. Mientras que en *Performing the Border*, Biemann lo hace en Ciudad Juárez (México), ubicando la obra en la zona transfronteriza situada entre México y Estados Unidos tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte de 1994 (NAFTA). En *Present Tense*, Hatoum, hija de exiliados palestinos, se centra en la zona limítrofe palestina-israelí basándose en las propuestas fronterizas provisionales establecidas tras los Acuerdos de Oslo de 1993. En estos tres contextos espacio-temporales específicos, el establecimiento de dichos mapas y líneas fronterizas ha supuesto importantes conflictos de intereses. Estos han derivado en la implementación de barreras y limitaciones a la libre movilidad entre la población local y las adyacentes, así como en la aparición de fuertes desigualdades económicas y sociales. En consecuencia, por esta serie de analogías, he posicionado *Presente Tense* tras la exploración de la obra de Biemann.

Sin embargo, la obra de Hatoum *Hot Spot III* plantea una visión mucho más globalizada y sintética de ese cuestionamiento, pasando de lo local a un ámbito global. Por tanto, se puede entender que, en el sentido de plantear una escala mundial de aplicación, dicha obra dialoga directamente con *The Clock* y *Tiempos Instalados*. A mi juicio, estas tres obras establecen entre sí una relación conceptual de cierto paralelismo, aportando distintos enfoques de una cuestión con trasfondo común. Por un lado, tanto *The Clock* como *Tiempos Instalados* crean espacios de resistencia a la estandarización temporal derivada de un sistema económico y social globalizado, que prima la productividad por encima del resto de derechos y libertades de las personas, e incluso de su propia naturaleza biológica. Mientras que, por otro lado, *Hot Spot III* abarca la cuestión de los efectos de la globalización desde un enfoque que introduce en la ecuación la internacionalización e interrelación de los conflictos armados, que se nutren de los intereses

políticos, económicos y sociales hegemónicos. No obstante, la obra tiene otro nivel de lectura pudiendo ser interpretada también como un espacio de oposición a la gestión medioambiental mundial, haciendo referencia a los efectos devastadores producidos a escala global por el cambio climático y la crisis ambiental en la que nos vemos sumidos en la actualidad. Pero, además de esta interrelación directa con *The Clock* y *Tiempos Instalados*, *Hot Spot III* es capaz de amalgamar el trasfondo de las cuestiones planteadas por cada una de las obras aquí analizadas. Por ello, considero muy conveniente remarcar las relaciones que ambas obras establecen de forma rizomática con las demás obras. De nuevo, nos encontramos frente al establecimiento de conexiones, recaladas por mi intervención, en la que no existe una subordinación entre las partes, y donde todas ellas se encuentran interrelacionadas y establecen un diálogo entre si de forma directa e indirecta.

En esta ocasión, el formato expositivo de las obras seleccionadas es algo diferente al de las analizadas en los tres capítulos previos, ya que *Present Tense* y *Hot Spot III* son dos instalaciones escultóricas. Y aunque ambas dejan a un lado el componente audiovisual de las anteriores, todas ellas siguen compartiendo la característica de ser instalaciones interactivas con el público. Así, mientras en *Performing the Border* prima el carácter audiovisual del videoensayo por encima de elaborados planteamientos instalativos, en las otras obras analizadas el formato de instalación es parte determinante. Es el caso de *The Refusal of Time*, donde Kentridge genera una compleja instalación audiovisual y escultórica que crea un espacio inmersivo e interactivo que estimula visual y sonoramente los sentidos de los espectadores. Y también de mi obra *Time Zones Liminal*, en la que 24 pantallas de proyección suspendidas generan una videoinstalación de gran carácter inmersivo en la que el espectador abandona su pasividad pasando a formar parte de la obra a través de su desplazamiento por la sala, interactuando con su presencia y movimiento con dichas pantallas. Este estímulo sensorial es también fomentado por la artista Mona Hatoum a través de la generación de experiencias embriagadoras que, en *Present Tense* y *Hot Spot III*, activan nuestros sentidos de forma casi inconsciente. Pero, este estímulo no solo llega a través de la vista, sino que como ocurre en el caso de *Present Tense*, de forma particular y sorprendente, la artista involucra también un sentido tantas veces olvidado en el arte como es el olfato. O como en *Hot Spot III*, al igual que ocurre en *The Refusal of Time* o *The Clock*, donde los estímulos sonoros resultan ser claves en la instalación. Pero la peculiaridad en este

último caso radica en que la artista da un paso más allá estimulando a la vez las sensibilidades y capacidades hápticas del espectador, generando una atmósfera que le rodea envolviéndolo con la luz roja que emite la obra e inunda la sala. De acuerdo con Loomis y Lederman, este sistema perceptivo háptico representa “una modalidad compleja que codifica la información que llega al cerebro proporcionada por los mecanorreceptores de la piel y por los receptores cinestésicos de los tendones, músculos y articulaciones” (citado en Ballesteros, Bardisa, Reales y Muñiz, 2003: 9). De este modo, con *Hot Spot III*, Hatoum logra involucrar físicamente al espectador en la obra estimulando este sistema perceptivo a través de la generación de una luz roja que queda reflejada sobre su piel y de la que el público no puede escapar. En consecuencia, el espectador al experimentar esa luz, tanto en la piel como en sus retinas, junto al inquietante zumbido que producen los neones, va a enviar mensajes de alerta a su cerebro que van a provocarle una reacción cinestésica de tensión y desasosiego.

Present Tense es una intensa instalación escultórica que en un primer momento estaba diseñada como *site-specific*. Es decir, se proyectó de forma concreta para el espacio de la Galería Anadiel. En consecuencia, la obra se vio influida por las connotaciones especiales que le atribuían la ubicación del espacio expositivo de la galería, situada en Jerusalén oriental, centro neurálgico del conflicto palestino-israelí. La instalación se diseñó con un carácter inmersivo donde el espectador podía recorrer las distintas salas de la galería introduciéndose en los diferentes espacios “domésticos” que Hatoum creó para la ocasión, seleccionando dónde centrar su atención y pudiendo circunvalar la obra *Present Tense*¹. Esta disposición ayudaba al espectador a captar todas las posibles perspectivas sobre la obra, evitando ofrecer un punto de vista fijo lo que, de acuerdo con Alex Potts, provoca que el público se vea obligado a involucrarse en el trabajo tanto a nivel cinestésico como puramente visual (2000: 313). Esto ocurre también en la obra *Hot Spot III*, aunque esta última no se diseñó para un espacio específico teniendo un carácter más totalizador ya que involucra en su crítica a todo el globo terráqueo sin excepción. Por ello, a diferencia de lo que ocurre con *Present Tense*, su significado apenas se va a ver modificado en función de la ubicación del espacio expositivo. En este orden de ideas, este es también

1 Según Gannit Ankori esta primera visita de Hatoum a la tierra de sus padres y la atmósfera “acogedora” de la galería inspiraron a la artista a convertir el espacio en un “hogar simbólico” (2006: 141-43).

el espíritu de mi obra *Time Zone Liminal*, la cual también busca evitar la linealidad y limitación de un punto de vista único por medio de sus múltiples pantallas traslúcidas que dejan entrever la imagen proyectada a ambos lados del lienzo mostrando múltiples visiones de las distintas piezas que conforman la obra. Además, al igual que sucede con la proyección monocal de la videoinstalación *Performing the Border* de Biemann y *The Clock* de Marclay, así como de mi pieza *Time, Space And Mutable Identities*, tanto la obra *Present Tense* como *Hot Spot III* se centran también en la exhibición de una única pieza, en este caso de carácter escultórico, que es convertida en el eje central de la instalación. E igualmente ocurre con *The Refusal of Time* ya que, aunque es una instalación escultórica y audiovisual que cuenta con múltiples elementos, en ella también destaca una pieza central escultórica y cinética que el artista denomina “el elefante”. Esta pieza preside la obra marcando el ritmo del tiempo, y a través del movimiento y los sonidos que emite genera, al igual que hace la luz en *Hot Spot*, una atmósfera envolvente en la sala que involucra inconscientemente al espectador.

Así, apoyándome en el análisis de las instalaciones escultóricas *Present Tense* y *Hot Spot III* de Mona Hatoum, voy a desarrollar en este capítulo el concepto contemporáneo de mapa y frontera, así como las diferentes implicaciones sociales, legales, económicas y culturales derivables de su establecimiento en función de los intereses de las estructuras de poder. Estos mapas y fronteras constituyen el “presente” al que alude el título de la obra *Present Tense*. Para ello abordaré dichos temas a través de estas dos instalaciones artísticas que, por medio del establecimiento de metáforas visuales, sonoras, e incluso olfativas y cinestésicas, rechazan la linealidad narrativa espacio-temporal hegemónica y se oponen al control impuesto por las cartografías del poder. Y las conectaré a cuestiones relacionadas con la frontera, el exilio, la diáspora, la pertenencia, el desplazamiento o la “instalación” espacial y temporal a la que hace referencia el título de este estudio. En concreto, a través de *Present Tense*, examinaré la capacidad de la frontera de afectar de forma diferida a la construcción de la identidad cultural presente. Es una identidad que, como indica Ihab Saloul, en el caso de Palestina ha quedado anclada y congelada en el tiempo a través de la memoria cultural de una catástrofe en curso, gracias a una postmemoria heredada y orientada al presente, como por la propia experiencia cotidiana de las nuevas generaciones en el exilio (Saloul, 2020: 246). Y mostraré cómo con sus cartografías Hatoum va a producir una contra-geografía del

distanciamiento. Esta deshace y redefine continuamente esta persistente cartografía del poder ofreciéndonos, a través de la generación de experiencias heterocrónicas, una realidad alternativa que ofrece nuevos mapas afectivos (Ianniciello, 2018: 64).

Por tanto, como veremos en este capítulo, *Present Tense* y *Hot Spot III*, al igual que las anteriores obras analizadas, van a encarnar una patente oposición y resistencia a la imposición espacio-temporal de los poderes hegemónicos, a través de un lenguaje sutil pero contundente, que involucra al espectador a través de la instalación artística desplegando gran carga de crítica sociopolítica. Esta es una visión combativa que, en todos los casos analizados, no es impuesta de forma explícita y agresiva, sino que se desarrolla a través de la generación de las anteriormente mencionadas “imágenes-pensamiento” o “*Denkbilder*”². Estas imágenes resultan atractivas y desconcertantes para el espectador de distintas formas, afectándole tanto a nivel físico como emocional, lo que favorece su apertura a un pensamiento crítico y elástico. Esto convierte a ambas instalaciones en espacios de resistencia, para lo cual van a valerse de la cartografía y la metáfora iconográfica del mapa; tanto a nivel específico y local como en el caso de *Present Tense*, como mundial y global como en *Hot Spot III*.

La instalación como espacio de resistencia espacio-temporal frente a las cartografías del poder

Según indica Simó, las instalaciones artísticas de Mona Hatoum “tienen como objeto implicar al espectador en las emociones contradictorias del deseo y la repulsión, el miedo y la fascinación” (2017: 54), y en este proceso activar su sentido crítico. A través de sus instalaciones, la artista invita al espectador a amplificar su mirada presentando perspectivas inusuales e inquietantes de objetos cotidianos y evanescentes; como las pastillas de jabón utilizadas en *Present Tense* o el globo terráqueo hecho con tubos de neón rojo de *Hot Spot III*. Hatoum convierte estos objetos comunes y familiares en artefactos extraños y amenazantes, que son abarcados por el espectador a través de la performatividad de su propio cuerpo mediante el desplazamiento e interacción con el espacio expositivo. Esta sensación de

2 Como indica Mieke Bal, la imagen y el argumento se integran generando “imágenes-pensamiento” (del alemán *Denkbilder*), creadas por medio de actividad de “pensamiento-imagen”, que ayudan a la comprensión y el razonamiento en un nivel integrado de afecto, cognición y sociabilidad (2020: 42).

extrañamiento se convierte en el medio que la artista utiliza para generar espacios de resistencia frente a las cartografías del poder. Las instalaciones escultóricas de Hatoum no tienen carácter cerrado e inflexible, sino que son capaces de generar espacios abiertos de interacción e intercambio con el público, creando espacios de inmersión. Como Josu Larrañaga indica, las instalaciones artísticas tienen la característica de desplegarse como:

[u]n conjunto de mecanismos puestos al servicio del usuario para que éste los ponga en funcionamiento, y tanto la comprensión del trabajo del artista, como el contenido de la producción del significado y experiencia en el arte, o la participación del público en el proceso resultan afectados de forma determinante. (2006: 32).

Por tanto, se puede entender que, con sus instalaciones Hatoum busca alentar al público a desarrollar su propia interpretación, sin forzar a entender y compartir la suya propia. La artista no impone de forma imperativa y contundente su crítica frente a las cartografías del poder, sino que a partir de su obra busca generar empatía en el espectador estimulándole a forjar su propia experiencia y a poner en cuestión la interpretación hegemónica de la realidad. Esta visión va a estar indudablemente condicionada por las vivencias y características individuales de cada persona. Según indica Nicolás de Oliveira, a través de las instalaciones los artistas motivan a los espectadores a experimentar las obras de manera abierta y los convierten en autores y generadores de sus propios significados (De Oliveira, Oxley y Petry, 2003: 17). Esta implicación se consigue gracias a las cualidades espacio-temporales de las instalaciones artísticas, que permiten que los espectadores experimenten personal, física y sensorialmente las obras a través del espacio en tiempo real, igual que harían para obtener conocimiento en el resto de las situaciones cotidianas de su día a día. En este sentido, siguiendo a Mark Rosenthal, se puede señalar que, así como la vida consiste en una percepción seguida de otra, cada una en un instante fugaz y no lineal, una instalación corteja la misma experiencia densa y efímera. El espectador está presente, experimentando el flujo temporal y la conciencia espacial, sin separación o dicotomía entre el perceptor y el objeto. En otras palabras, la vida impregna esta forma de arte (2003: 27). Por todo ello, a través de esta interrelación



Figura 1: *Present Tense*. Gallery Anadiel (White, 2018: 151).

emocional y física del espectador con el espacio y la obra, la instalación artística puede servir como medio para poner en cuestión y visibilizar los mecanismos de funcionamiento de las cartografías del poder (Giudice, 2016).

Present Tense y *Hot Spot III* son dos de las instalaciones escultóricas con las que Mona Hatoum parece buscar esta interacción emocional con el observador en el “tiempo presente” para visibilizar su crítica sociopolítica. La obra *Presente Tense* se llevó a cabo en 1996, y es la primera de muchas cartografías de resistencia realizadas por la artista a lo largo de su carrera. En un primer momento fue diseñada como una instalación *site specific*, quedando comprometida íntima y estrechamente con el espacio circundante donde estaba ubicada la galería de arte, Jerusalén Este, principal zona de conflicto ente palestinos e israelíes. Como subraya Rosenthal, una instalación

site-specific está inextricablemente ligada a lo local; las partes se relacionan entre sí, pero, lo que es más importante, se relacionan con el espacio. El espectador es testigo de un diálogo, por así decirlo, entre el artista y el espacio, estableciendo una especie de arraigo en el mundo que es usualmente bastante plástico y perceptivo en su carácter (2003: 28). Por tanto, estar ubicada en pleno centro del conflicto confiere a *Present Tense* una significación muy marcada, y establece un diálogo directo con este espacio concreto, tanto a nivel físico y emocional, como intelectual e identitario.

La instalación está compuesta por 2.200 pastillas de jabón, realizado con aceite de oliva que, como se puede apreciar en la Figura 1, están dispuestas como una gran alfombra de oración en el suelo de la Galería Anadiel. Sobre la superficie del jabón, la artista incrustó pequeñas bolas de vidrio rojo dibujando el contorno del trazado geopolítico de las fronteras territoriales entre Palestina e Israel, establecido tras los Acuerdos de Paz de Oslo de 1993. Esta frontera recuerda los límites que, según estos acuerdos, debían configurar el territorio de Palestina pero que, tras haber vencido el plazo establecido en ellos, algunas de estas áreas aún no han sido reintegradas por Israel.

En este caso, Hatoum utiliza algunos pequeños objetos cotidianos tradicionales de Palestina, como son las pastillas de jabón de aceite de Nablus o unas cuentas de vidrio rojo como el que se produce en Hebrón, que suele ser utilizado para fabricar joyería, abalorios y brazaletes. Estos son unos objetos comunes que pueden resultar extraños y amenazadores en función de cuál sea su lectura y uso. Así, en el contexto específico de esta instalación, estos simples objetos adquieren un nuevo significado al crear con ellos un mapa alusivo al conflicto palestino-israelí.

Esta obra está muy influenciada por la condición de la propia artista de pertenecer a una segunda generación de exiliados palestinos, lo que, para Simó, representa por sí mismo “una resistencia a las cartografías del poder basada en su compromiso con el trauma del exilio” (2017: 53). *Present Tense* empuja al espectador a cuestionar sus certezas sobre el territorio que habita, activando a través de la instalación una performatividad desterritorializada e incómoda a través de la cual las fronteras y los cuerpos son desplazados (Tzelepis, 2013: 170). Hatoum nos provoca con su obra y nos incita a reconsiderar nuestro lugar en el mundo moderno. Nos hace meditar sobre cuál es nuestra relación con los conflictos políticos y sociales que en él se producen, y en el proceso nos lleva a reflexionar sobre lo que implica

actualmente ser un exiliado. De hecho, como indica Simó, “el exilio, el desplazamiento y la inestabilidad son conceptos siempre incluidos en la obra de Hatoum” (2017: 52). La artista utiliza la interacción física del espectador con estos objetos comunes, de los que les desfamiliariza asignándoles un uso inusual y sorprendente. Este es un medio para aproximarse a la condición humana de una forma efectiva, valiéndose de la generación de experiencias ancladas en la propia vida.

En contraposición, *Hot Spot III* es una instalación escultórica independiente de su entorno, o, como denomina Rosenthal (2009), una instalación *filled-space*. Según el historiador de arte, este tipo de instalaciones artísticas establecen gran cohesión interna entre sus componentes, no necesitando establecer una conexión directa con el contexto expositivo; por lo que mantienen un cierto carácter independiente respecto a su emplazamiento. Es por ello por lo que pueden llegar a cambiar de ubicación sin sufrir marcadas modificaciones de su significación. Así, al describir la composición de una instalación *filled-space* es bastante improbable que se incluya el entorno (Rosenthal, 2003: 28). Este tipo de instalación independiente del espacio expositivo está más en consonancia con las obras hasta ahora analizadas, siendo hasta el momento *Present Tense* la única que fue diseñada como *site-specific*.

Hot Spot III fue realizada en 2009 para ser expuesta en la 53ª Bienal de Venecia. Como se puede apreciar en la Figura 2, la obra está compuesta por una pieza escultórica única con forma de gran esfera que representa un globo terráqueo, respetando su escala e incluso su ángulo de inclinación de 23,5 grados. La esfera está compuesta por una estructura con forma de jaula o trampa en acero inoxidable recubierta por tubos de neón rojo. La luz del neón dibuja los contornos de los distintos continentes generando una especie de señal de peligro o advertencia respecto a los continuos conflictos que existen a nivel global en materia política, social, económica y medioambiental. La pieza es hueca, permitiendo la visión a través de ella y no creando puntos ciegos para el espectador. La luz inunda toda la pieza e incluso la sala. Todo el planeta parece estar amenazado por un peligro inminente, y no deja lugar a no sentirse implicado en esta crisis global y mundial del siglo XXI.

La obra está semánticamente abierta y permite diferentes interpretaciones. Por un lado, puede tener una lectura social, económica y política, aludiendo a fronteras y territorios en disputa, guerras y conflictos bélicos existentes. A partir de estas situaciones de violencia y horror se

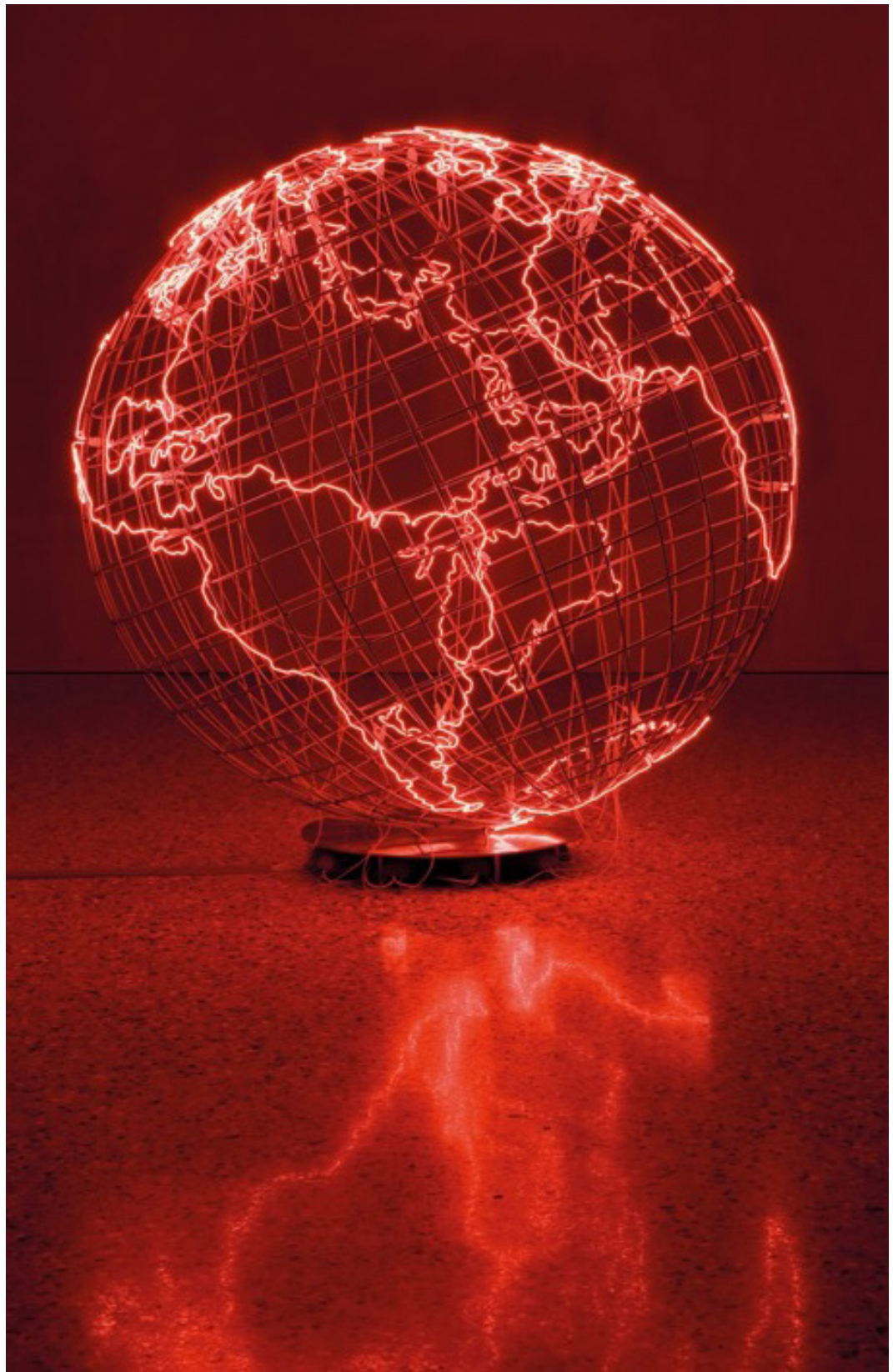


Figura 2: *Hot Spot III*. Fondazione Querinio Stampalia (White, 2018: 33).

derivan problemas que afectan de forma directa a los países en conflicto, pero que finalmente conciernen a todas las naciones sin excepción. Las guerras provocan migraciones forzadas con éxodos masivos de población, que en su huida han de enfrentarse a los peligros del viaje, e incluso a problemas relacionados con su acogida en los países de recepción. Los campamentos de refugiados donde normalmente son cobijados muchas veces son insuficientes, insalubres, inseguros o están desabastecidos. Pero las diferencias económicas y sanitarias entre países también provocan éxodos voluntarios de población en busca de una mejora económica y social que, aunque en principio pueden suponer un problema local, en definitiva, afectan también a todos los países. Además, la obra puede tener también una segunda lectura dentro de un contexto medioambiental, pudiendo ser considerada una crítica a cómo las naciones industriales priorizan su prosperidad económica sobre su responsabilidad por la Tierra y sus habitantes. En este orden de ideas, los temas relacionados con el medioambiente, como el fracaso de los acuerdos para la reducción de emisiones de gases industriales, son cuestiones en cuya solución han de involucrarse todos los países sin excepción. Como señala Pernilla Holmes (2005: parr.6), Hatoum siempre elige los títulos de sus obras para marcar una significación muy intencionada; aunque deja siempre que el espectador, a través de su propia experiencia y vivencias previas, determine la lectura final de la obra. En este sentido, el calentamiento global, muy relacionado con el título de la obra —*Hot Spot* o Punto caliente— es un problema común a todo el planeta que lleva a la destrucción del equilibrio medioambiental mundial. Hatoum presenta con *Hot Spot III* una Tierra que arde, en conflicto a nivel mundial y en guerra constante. Es una Tierra que nos hace un signo de advertencia, en un intento de fomentar la comprensión global de nuestro tiempo.

Por tanto, con estas dos obras Hatoum genera dos espacios de oposición a las manifestaciones geopolíticas impuestas por los grupos de poder o, como Kimberly Lamm llega a denominar, a las cartografías patológicas del poder (2004: 2). Estos espacios nos recuerdan la paradoja de que en ocasiones esas fronteras y mapas creados a su voluntad, que parecen mantener a salvo nuestro nivel de vida, cultura e identidad, y que nos encierran en la seguridad de nuestro territorio familiar, también pueden llegar a convertirse en prisiones (Said, 2000: 185).

El mapa y las cartografías artísticas. Espacios de compromiso y manifestación

A pesar de su apariencia presuntamente neutral y objetiva, tras el diseño de los mapas se ocultan cuestiones de frontera y límite, delimitación y definición de espacios, de identidad y nacionalidad, de libertad y movilidad, de poder e intereses económicos, políticos, sociales, culturales, religiosos e incluso legales; pero sobre todo ello la posibilidad de control por los entes hegemónicos del poder. Para construir la imagen del mundo los seres humanos se apoyan en la creación de mapas por parte de los cartógrafos. Pero estos mapas, de carácter supuestamente neutral, no nos van a mostrar la realidad absoluta sino solo lo que las cartografías del poder deciden incluir, pero también ocultar (Giudice, 2016). El mapa no puede entenderse nunca como una representación neutral del mundo, ya que al estar constituido por el ser humano siempre se va a ver influido en su diseño por el punto de vista de su creador. Es algo que, durante muchos años, ha venido desarrollándose bajo la prerrogativa del eje occidental europeo. Durante siglos ha prevalecido en nuestro imaginario colectivo, la figura de un mundo en el que los países de Europa occidental y América del Norte se representaban en una proporción irreal y muy superior a su tamaño, infradimensionando el resto de los países. Esto cambió a partir de 1973, cuando Arno Peters revolucionó la cartografía creando y difundiendo un mapamundi en proyección con unas proporciones realistas y ajustadas entre los distintos territorios. Como se puede observar en la Figura 3, Mona Hatoum utiliza frecuentemente este mapa en sus obras, como ocurre en este ejemplo titulado *Projection* que la artista realizó en fibra de algodón y abacá en 2006. Sin embargo, a pesar de la aparición del mapa de Peters, la continua iteración de la proyección desproporcionada del mundo del mapa de Mercator ha hecho que, aún hoy en día, se haya naturalizado e instaurado como normal esta interpretación simbólica, donde la cultura occidental se sitúa por encima del resto³.

Y es que un mapa es un objeto que, oculto tras la fragilidad aparente de un papel, tiene un gran poder sobre todos los aspectos de nuestras vidas. Por ello, durante siglos ha sido un elemento codiciado, causa de conflictos, disputas y guerras alentadas por los distintos grupos de poder. Su valor

3 Desde 1569 hasta 1973 habían prevalecido las proporciones establecidas en el mapamundi en proyección de Gerardus Mercator en el que la cultura occidental quedaba representada espacialmente por encima del resto confiriéndole una superficie superior a la que le correspondía.



Figura 3: *Projection*, 2006. Mona Hatoum. (White, 2018: 152)

e interés reside en su capacidad de apoyar los discursos hegemónicos de identidad, propiedad y pertenencia a través de la descripción y demarcación del territorio. Como el científico cognitivo Colin Cherry ya indicó en 1957, los mapas son medios de comunicación, es decir, son construcciones mediante las cuales un humano (o grupo de humanos) afecta el estado o el comportamiento de otro (u otros) en una situación de comunicación (citado en Wood, 2006: 10)⁴. Dicho de otro modo, los mapas son capaces de crear vínculos identitarios que van a afectar y moldear el comportamiento de sus habitantes influyendo en la formación de identidades nacionales. Pero a su vez, a través de ellos se establece también la demarcación de la propiedad por medio de un sistema de codificación que delinea y define un área, determinando el derecho a la ciudadanía de sus habitantes. Este derecho se apoya en acuerdos, leyes, contratos y tratados. Por ello, como subraya Irit Rogoff, se puede decir que “los mapas producen la ‘Ley’ (...) que es diseminada por medio del sistema jurista, de la gramática, y del establecimiento de parámetros como ‘la frontera’, los cuales sustentan la división entre los privilegiados con derechos y quienes

4 Para más información véase Cherry (1957/1980: 306).

quedan fuera” (2000/2014: 99). Los mapas normalizados encajan la tierra a través del establecimiento de categorías abstractas establecidas en función de líneas de longitud y latitud, escalas y convenciones. Establecen quién se puede considerar incluido y quién no, quién es dueño de qué y a quién deben obedecer las leyes; con el fin de defender las fronteras y reclamar el territorio en su caso (Janz, 2001: 399). Esta es una cuestión que busco reflejar muy especialmente en mi obra *Time Zones Liminal*. Así, para representar lo abstracto de estas fronteras espacio-temporales, esta obra muestra cómo el trazado de los límites de los husos temporales divide la imagen mediante una fusión por superposición de dicho trazado con la imagen original. En consecuencia, esto produce un efecto de solarización o inversión de color de esos dos fragmentos que representan los husos temporales contiguos, dividiendo la imagen en tres partes de las que dos, estos espacios liminales, quedan simbólica y visualmente excluidos, con el afán de visibilizar la artificialidad de la experimentación espacio-temporal hegemónica.

Sin embargo, la frontera es una característica del mapa que resulta ser bastante inestable ya que se ve continuamente afectada por la acción del hombre y sus deseos de poder, e incluso en ocasiones por la propia fuerza de la naturaleza. Por ello, según observa Tzelepis, las fronteras son constantemente reubicadas, reencarnadas y recolectadas (2013: 170). De acuerdo con Anneke Schulenberg, desde la antigüedad la creación de mapas ha estado ligada al deseo de conquista de los poderes hegemónicos (2014: 14). Los mapas siempre han funcionado como instrumentos a través de los cuales los Estados se construyen a sí mismos, utilizándolos como un reflejo de sus ideas políticas, pero también como un arma que ayuda al control militar de las distintas divisiones territoriales (Wood, 2010: 32). Son pura expresión de poder y dominación. Artefactos que, de forma aparentemente neutral a los ojos de los ciudadanos, son capaces de ayudar a construir un Estado avalando y naturalizando esta circunstancia. Ya que, como indica Denis Wood, una vez que la construcción social del mapa ha sido enmascarada por cada signo concebible de desapasionamiento y su autoridad se ha hecho incuestionable; una vez que su capacidad de transmitir el mundo tal como es se ha asegurado más allá de toda duda, el mapa es libre de cometer cualquier violencia que elija. Puede mostrar un mundo dividido en estados-nación y hacerlo pasar por natural (Wood, 2006: 9). El mapa muestra una imagen artificial del mundo que, como ocurrió con el de Mercator, pasa a ser asumida como algo real e incuestionable. Así, una vez los ciudadanos aceptan la idea, alentada por los poderes hegemónicos, de

que estos límites o fronteras son los garantes de la defensa de sus intereses económicos, cultura e identidad, y por tanto son necesarias, los gobiernos se sienten legitimados a los ojos de su población para defender sus fronteras “del otro”, incluso a través de la violencia. De ahí que el hecho de nacer en un determinado lugar vaya a condicionar de manera decisiva nuestra vida. Y para obtener esta autoridad y legitimación del mapa, los Estados argumentan derechos históricos, jurídicos o políticos que se apoyan generalmente en la firma de convenciones y tratados, así como en la legislación internacional que articula normalmente su ubicación por medio de procedimientos judiciales o arbitrales entre los afectados. Sin embargo, en ocasiones las fronteras son impuestas *de facto* por la ocupación consumada de una de las partes. O como se representa en *Present Tense*, por la no desocupación. De modo que, en el caso de que las fronteras sean legitimadas por el derecho internacional, no solo se va a reconocer y naturalizar su existencia, sino que también se va a garantizar, pasando a ser entonces entendidas como obligatorias. Esto les hace adquirir un estatus propio que legitima a los estados-nación para defenderlas por medio de cualquier método. Pero, en el caso contrario, una frontera no podría ser considerada legal, alentando y generando tensiones y conflictos tanto a nivel interno o nacional como internacional.

No obstante, este no es el único origen de conflictos relacionados con la frontera y el trazado de los mapas. Así, aunque su establecimiento sea instituido a través de acuerdos legitimados entre los gobiernos, en muchas ocasiones van a ser impuestos de forma unilateral a los ciudadanos sin tener en cuenta la propia geografía física o social de su población, considerando únicamente los intereses económicos o políticos de los grupos de poder. En este sentido desarrollé mi obra *Time Zones Liminal*, buscando mostrar los desequilibrios espacio-temporales que se producen en múltiples ubicaciones del planeta, por la imposición de estos trazados espacio-temporales de los grupos de poder. Esto ocurrió en África en plena expansión colonial imperial, cuyo reparto fue decidido en la Conferencia de Berlín de 1884. Es una situación que Kentridge denuncia en su obra *The Refusal of Time*. Este es un ejemplo de cómo los mapas, por medio de las cartografías artísticas, pueden ser utilizados para avalar reclamaciones territoriales frente a los grupos que ostenten el poder. De este modo, tanto el mapa de los Acuerdos de Oslo en el que se sustenta la obra *Present Tense* de Hatoum, como los mapas de la Sudáfrica colonial incluidos en alguno de los videos-performance de *The Refusal of Time* de Kentridge, son utilizados para reclamar la propiedad y el derecho sobre la tierra a sus colonizadores.

Sin embargo, como insiste Bruce Janz (2001: 392), paradójicamente no hay que olvidar que el mapa no es el territorio⁵. Este es mucho más que las abstracciones cartográficas dibujadas por la mano del hombre, y nunca podremos representar o capturar el mundo de forma completa o adecuadas a través de él. En el territorio queda definida y redefinida, pensada y repensada nuestra relación con la tierra en todas sus formas, reconfigurándose constantemente para adecuarse a los tiempos. El lugar es algo más que una simple ubicación, pero es menos que el derecho de la ciudadanía que no puede ser reducido a ser identificado a través de un mapa dibujado e impuesto por los entes de poder (Janz: 2001: 394). Así, frente a la enmascarada neutralidad de un mapa, una cartografía sí va a tener en cuenta muchas de esas cuestiones que este oculta o muestra deliberadamente. De ahí que los artistas utilicen los mapas en sus obras con el fin de cartografiar el mundo. Como indica Cristina Giudice, estas cartografías artísticas pueden convertirse en un instrumento eficaz y subversivo para deconstruir los mecanismos de poder y el orden que estos han establecido y hemos asumido como normal. Esto es algo que considero uno de los pilares principales que, al igual que ocurre con las cartografías de Hatoum, sustentan mi proyecto *Tiempos Instalados*. Y es que, el arte tiene la capacidad de conectar con la realidad, de tal manera que los discursos hegemónicos se vuelven visibles y compartibles gracias a la participación emocional del observador (2016: 41). La cartografía artística realiza una profunda reflexión sobre el mapa, y con su realización, artistas como Hatoum tratan de fragmentar el monopolio que las instituciones hegemónicas han mantenido históricamente sobre su poder (Wood, 2006). A través de ellas los artistas ponen en escena el mecanismo que conecta la representación geográfica y las políticas de poder, y hacen visible la construcción de lo simbólico (Giudice, 2016).

A lo largo de su carrera Mona Hatoum ha realizado diferentes cartografías de resistencia, que abarcan desde lo local, como es el caso de la obra *Presente Tense* (1996), *Routes* (2003), o *3-D Cities* (2008-10) (Figura 4); a lo global como en *Hot Spot III* (2009); o en obras como *Map* (1999), *Projection* (2006), *Buk Hara Red and White* (2008), *Suspended* (2011), *Mapping* (2012), *Shift* (2012), *Projection Velvet* (2013), y más recientemente *Map Mobile* (2019). Con

5 Esta idea coincide con el título del ensayo donde el autor la incluye, y es como él mismo indica un juego obvio de palabras. Para Janz, *The Territory Is Not The Map* —El mapa no es el territorio— es una expresión común que indica los límites de la representación.



Figura 4: 3-D Cities, 2008-10 (detalle) (White, 2018: 150).

todas ellas la artista desdibuja las distinciones entre lo que nos es distante y cercano, familiar y extraño, apoyándose en un inusual uso de objetos cotidianos que pone en evidencia el carácter artificial del mapa. Hatoum se inicia con *Presente Tense* en el uso de este recurso narrativo que utiliza la cartografía y la instalación para cuestionar la solidez de la tierra bajo nuestros pies, donde parece imposible plantar y cultivar las raíces de la pertenencia (Ianniciello, 2018: 62). Sus mapas ofrecen al espectador nuevas formas de relacionarse, transitar y desplazarse en el espacio. Estos crean, según sugiere Tzelepis (2013: 170), una cartografía viva del paisaje; hecho que nos recuerda que los mapas están formados de vidas reales. Y para ello propone que experimentemos la cartografía con nuestro propio cuerpo a través de la instalación, lo que va a ayudar a establecer una conexión física y sensorial que va a facilitar su comprensión. Conforme señala Ianniciello, los mapas de Hatoum muestran lo que la cartografía oficial hace invisible: la experiencia de la geografía, la geografía personal de un recorrido vital que muestra la precariedad de las fronteras y la descomposición de los espacios. Son un recorrido subversivo que conduce al umbral entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo inoportuno, lo propio y lo impropio, superando toda correspondencia clara entre la delimitación territorial y la identificación identitaria (2018: 63).

El arte de Hatoum evoca su turbador y personal compromiso político con las cuestiones de frontera y límite, exilio y pertenencia, desplazamiento y emplazamiento (Tzelepis, 2013). En *Present Tense*, exilio y diáspora quedan incluidos de forma sutil pero contundente; mientras que *Hot Spot III* marca una relación más genérica y menos local con los problemas derivados de los conflictos políticos mundiales, emanados en la mayoría de las ocasiones también por cuestiones de territorio y frontera. Así, cada una de estas dos obras, desde sus dos ámbitos de aplicación diferentes, se convierten en espacios de compromiso que visibilizan las cartografías del poder establecidas por la economía cultural y política de los colonialismos occidentales pasados y presentes. Dos obras que manifiestan un marcado cuestionamiento al violento mantenimiento del centro y las periferias, las zonas hegemónicas y subalternas, el primer mundo y el tercero (Ianniciello, 2018). De modo, que al igual que hacen los demás artistas analizados con sus obras, con *Present Tense* y *Hot Spot III*, Hatoum pone en cuestión el establecimiento y funcionamiento de fronteras y mapas. Pero sobre todo desacredita la forma en la que estos son impuestos por los poderes hegemónicos de forma unilateral, y lo hace enfrentando la realidad normalizada del mapa a otra realidad alternativa a través de la generación de una narrativa espacio-temporal múltiple y una experiencia performativa heterocrónica que se apoya en la instalación artística. Estas obras se oponen a las cartografías del poder que dibujan un mapa de divisiones políticas que falsamente se nos presentan como algo permanente y definitivo. Estas fragmentaciones no parecen poder ser modificadas ni reencarnadas, pero en realidad son muy inestables y solo existen con certeza en el tiempo presente, algo que Hatoum sugiere de forma muy inteligente con el título de su obra *Present Tense*.

Postmemoria y afecto en el “tiempo presente”⁶

El título y la forma en la que *Present Tense* está materializada generan por si mismo un sentimiento de ambivalencia en el espectador (Tzelepis, 2013). La instalación, en la que la artista dispone una serie de objetos comunes cuyas funciones habituales han sido trocadas hasta llevarlos a la extrañeza, produce la coexistencia de emociones opuestas en el observador. Tensión y suspenso son provocados por una realidad inquietante y desconcertante

6 El título de este apartado hace referencia a la traducción y significación de la obra *Present Tense* de Mona Hatoum.

que parece haber quedado congelada en el tiempo en un lapso de espera infinito. Y frente a ella, se presenta la inmediatez de un título que sugiere una acción que acontece en el momento presente, y que es reforzada por la propia experimentación en tiempo real del espacio expositivo.

Como he sugerido anteriormente, una instalación artística se caracteriza por su capacidad de involucrar física y emocionalmente al espectador estableciendo una interacción entre espacio, obra, artista y público que va más allá de lo visual. La representación a través de la instalación obliga a los observadores a entrar en la historia con su propio cuerpo y a sentir empatía con él (Giudice, 2016: 34). En ese sentido, podemos decir que la instalación artística es capaz de generar afecto en el espectador, gracias a su experimentación en el tiempo presente de los visitantes. De acuerdo con lo indicado por Ernst Van Alphen, los afectos pueden surgir desde el interior de una persona, pero también desde el exterior. Pueden ser transmitidos por la presencia de otra persona, pero también por una obra de arte o un texto literario. Es decir, derivan de una interacción con objetos, un contexto u otras personas (2008: 23). Pero este afecto ha de ser entendido en su dimensión energética. Esta energía o intensidad —si utilizamos el término empleado por Deleuze—, deriva finalmente en la generación de un impacto psicológico sobre el observador (Van Alphen, 2019)⁷. Estos afectos surgen en *Present Tense* de la interacción del espectador con los objetos que componen la obra, de su experimentación del espacio específico y connotado donde esta se ubica, así como de la temporalidad múltiple y heterocrónica que la instalación busca generar. El observador se enfrenta a la imagen de un mapa creado en el pasado, que debería existir en el presente, pero que sin embargo ha quedado suspendido en el tiempo *sine die*. Esta espera y este conflicto afectan tanto al pasado, como al presente y futuro, al haber entrado en un bucle de retroalimentación sostenido por la postmemoria vivida en el presente. Como Saloul señala, el conflicto palestino-israelí reflejado en *Present Tense*, es un acontecimiento histórico que no pertenece en absoluto al pasado, sino que se extiende hasta el presente del exilio palestino, transmitiéndose de generación en generación (2020). Pero para Van Alphen

7 Según indica Van Alphen, Silvan Tomkins en su Teoría del afecto denomina por su parte a esta energía o intensidad como “densidad de descarga neuronal” haciendo referencia al mecanismo fisiológico del proceso (2019: 55-71). Para más información sobre el concepto de intensidad véase Deleuze (1970/71: 3-26).

(2006), la transmisión del afecto no es lo mismo que la transmisión de la memoria. Para este autor, los recuerdos de los padres, que sufrieron realmente el exilio en primera persona, transfieren a sus hijos los efectos emocionales y personales de su trauma, pero no la experiencia real en sí misma. Por ello, las siguientes generaciones no van a tener recuerdos reales de esos momentos traumáticos, sino el efecto relacionado con ellos desde la experiencia de sus padres. Es decir, la continuidad intergeneracional de la experiencia de la pérdida del hogar debe considerarse no como una construcción de la identidad palestina en la actualidad, sino como un modelo de postmemoria orientado al presente. La memoria cercana se convierte en un signo de resistencia y esperanza para superar en el exilio el predicamento de la pérdida ahora orientada al futuro (Saloul, 2020).

Según relata la propia artista en una entrevista realizada por Michael Archer unos meses después de la inauguración de *Present Tense*, cuando la galería le ofreció la posibilidad de realizar esta exposición tardó tiempo en tomar la decisión de aceptar, ya que para ella a nivel emocional era algo muy pesado (Archer, Brett y Zegher, 1997: 26). Sus padres tuvieron que abandonar Palestina en 1948 a causa de la guerra árabe-israelí, conflicto denominado por los palestinos como *Nakba* o *Catastrophe* y por los israelíes como “Guerra de liberación o Independencia”. Razón por la que se vieron forzados a huir al Líbano donde ella nació. Sin embargo, nunca fue reconocida como ciudadana libanesa pero sí cómo británica, gracias al trabajo que había desarrollado su padre durante el Mandato Británico de Palestina como funcionario público. Cuando a los veinte años se encontraba de visita en Inglaterra estalló la guerra civil libanesa de 1975, por lo que se vio obligada a fijar su residencia en Londres, donde vive desde entonces (Tzelepis, 2013). Por todo ello, Hatoum nunca había estado en la patria de sus padres, y todo el conflicto lo había experimentado desde el exilio y la diáspora. La artista pertenece a una segunda generación de palestinos que se enfrentan a los hechos a través de la postmemoria y de su propia experiencia como nacida en el exilio. Para Hatoum, la posibilidad de visitar Jerusalén le producía un conflicto de sentimientos enfrentados que pugnaban entre el desplazamiento y el arraigo, la alegría y la tristeza. Se trataba de visitar la tierra de su familia y cuna de su herencia cultural. Este era un lugar del cual se le había impedido formar parte en primera persona por razones sociopolíticas y luchas de poder culturales y religiosas. Hatoum nunca había estado allí en persona, teniendo solo razón de ella a través de los relatos e historias narradas por terceros.

Cuando finalmente la artista decidió exponer en Jerusalén, preparó previamente distintas ideas para su nuevo proyecto basadas en convertir la galería en un entorno hostil para hablar del conflicto. Pero, tras unos días en Jerusalén, decidió no llevarlas a cabo porque el entorno era tan tenso que consideró que los espectadores no necesitaban ayuda para recordarlo (Archer et al., 1997: 26). Como Laura Steward indica, en los alrededores de la galería, a Hatoum le sorprendió comprobar la existencia de controles de carretera supervisados por la policía militar, que garantizaban que no hubiera ningún camino libre a través de muchas áreas, especialmente para los árabes (citada en Chave, 2018: 58). Nada más llegar a Jerusalén, Hatoum se encontró de forma inesperada con un mapa geopolítico del Acuerdo de Oslo I. Como la propia artista relata:

Durante mi primer día en Jerusalén, me topé con un mapa dividido en montones de zonas pequeñas marcadas en rojo, como pequeñas islas sin continuidad ni conexión entre sí. Era el mapa que mostraba las divisiones territoriales determinadas a partir de los Acuerdos de Oslo I, y representaba la primera fase de la devolución de la tierra a la autoridad palestina. (Citada en Rogoff, 2000/2014: 112).

Y como se desprende de la entrevista realizada por Archer a Hatoum, en un primer momento la artista no tenía intención de usar el mapa, pero después decidió reunir la simbología del jabón local hecho de aceite de oliva puro y el mapa de los Acuerdos. En un inicio la artista pensó en dibujar el contorno del mapa insertando clavos en el jabón, pero esta imagen resultaba demasiado triste y agresiva, por lo que cambió de idea y terminó usando pequeñas cuentas de vidrio incrustadas en él (Archer et al., 1997: 27-28).

Presente Tense se creó en una zona muy disputada dentro del conflicto palestino-israelí. Y aunque la obra no se refiere directamente a los acontecimientos políticos ocurridos en Palestina desde 1948, estos sucesos planean sobre la experiencia personal del espectador e influyen en la determinación de sus afectos. En ese año, Jerusalén Oriental fue ocupada por Jordania, mientras que Israel hacía lo mismo con el Occidental, contraviniendo lo acordado un año antes en la Asamblea General de las Naciones Unidas. En esa asamblea se había establecido la necesidad de la



Figura 5: *Present Tense* (detalle). (White, 2018: 151).

creación de una zona internacional, en la que estaría incluida Jerusalén, regida por un consejo de administración social de las Naciones Unidas. En 1950, Israel reclamó Jerusalén como capital, y en 1967 anexionó Jerusalén Este a su territorio. Para la comunidad internacional, la situación de Jerusalén no está resuelta y la ciudad no ha sido reconocida como capital de Israel, entendiéndola su ocupación como un acto ilegal y tratando a Jerusalén Este como territorio palestino bajo ocupación militar de Israel. En 1993, después de muchos años de negociaciones, el gobierno de Israel y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) firmaron los Acuerdos de Oslo I, o como se conoce oficialmente, la Declaración de Principios sobre los Acuerdos Provisionales de Autogobierno. En este acuerdo, las dos partes decidieron que

el ejército israelí se retiraría de algunas partes de Cisjordania y de la Franja de Gaza. Además, se establecería un autogobierno palestino provisional, e Israel y Palestina pasaría a reconocerse mutuamente de manera pública. Sin embargo, aún había que establecer negociaciones sobre cuestiones como las fronteras exactas entre los territorios israelíes y palestinos, el regreso de los refugiados palestinos, los asentamientos judíos en los Territorios Ocupados y el futuro de Jerusalén. En septiembre de 1995, la segunda parte de los Acuerdos de Oslo II, habían sido firmados por Israel y la OLP, otorgándole a los palestinos el autogobierno en Belén, Hebrón, Jenin, Naplusa, Qalqilya, Ramallah, Tulkarm, así como en aproximadamente 450 aldeas. Pero unas semanas después, el primer ministro israelí Yitzhak Rabin fue asesinado por un oponente al acuerdo, por lo que el proceso de paz quedó interrumpido (Schulenberg, 2014:15).

Según considera Tzelepis (2013), en 1996 la galería Anadiel era un espacio con gran connotación propia. Anteriormente había alojado un negocio de encuadernación de libros que funcionaba dentro de un barrio de clase trabajadora en pleno casco antiguo de Jerusalén Este, punto de tensiones del conflicto. De ahí que *Present Tense* fuese originalmente proyectada como una instalación *site-specific*, pero también *time-specific* ya que fue creada como revulsivo y crítica de un momento histórico y temporal concreto. Así, el contexto de la ciudad de Jerusalén y la situación que se vivía del conflicto en ese momento afectó el significado de la obra, realzando su dimensión política. Y al omitir los contornos del mapa de Israel, dibujando sólo los territorios palestinos en el jabón, Hatoum centró su interés en la situación palestina dentro del conflicto. Fue una representación del territorio que, como indica Schulemberg (2014: 11), se asemeja a un archipiélago compuesto de parcelas de tierra fragmentadas, dispersas por todo Israel, que la artista encarnó con cuentas de vidrio rojo incrustadas en el jabón, como se puede observar en la Figura 5. Sin embargo, como esta autora indica, Hatoum no sólo exploró las implicaciones del mapa respecto a los palestinos, sino que también buscó establecer una relación entre la obra y el espectador general. Y para ello adoptó un lenguaje estético con ciertas conexiones con el arte minimal y un surrealismo actualizado. Este lenguaje destaca el material para producir una interacción entre el contenido político de la obra, el espacio expositivo y el espectador; y en este caso, se apoya de forma singular en la estrategia de estimular los afectos a través del sentido del olfato por medio del jabón, para así potenciar la familiaridad y emociones asociadas a los objetos utilizados para su realización y al entorno dónde se ubicó

la obra. Esta familiaridad y estos objetos evocan un hogar simbólico y dislocado que parece haber quedado congelado en el tiempo, remarcando la capacidad del conflicto para seguir afectando en el presente, a través de la experiencia de la postmemoria, en similar intensidad a la que tuvo en el pasado.

Dislocación del hogar y entrelazamientos espacio-temporales

El jabón de aceite de oliva utilizado en *Present Tense* es un producto artesanal tradicional de la ciudad de Nablus, al norte de Cisjordania, cuya fabricación no se ha detenido ni siquiera con la guerra. Sin embargo, como relata Ianniciello (2018: 61), un tiempo después de la visita de Hatoum, la fábrica donde se realizó ese jabón fue cerrada por las fuerzas israelíes. No obstante, actualmente unas pocas fábricas de la zona siguen luchando por continuar con su producción y preservar esta tradición milenaria. La materialidad efímera y transitoria del jabón es utilizada por Hatoum como un símbolo de resistencia contra las cartografías del poder. Ya que el jabón está destinado a derretirse, lavando esas fronteras sangrientas encapsuladas en un eterno presente. Este tiempo parece haber quedado detenido en una disputa territorial que aún está pendiente de resolución y que se mantiene activa como el primer día. Es un conflicto que las posteriores generaciones de palestinos, incluso los que lo viven desde el exilio, experimentan en toda su intensidad a la espera de poder volver a la tierra de sus padres, a la que consideran propia, y continuar desde ese momento con sus vidas.

Así, según Gannit Ankori (2006: 143), la emoción que experimentó Hatoum al visitar por primera vez Jerusalén fue la de sentirse de vuelta en casa; a un hogar que sus padres le habían descrito múltiples veces, lo que la inspiró a convertir el espacio expositivo en un hogar simbólico. Pero este es un hogar que en realidad es avieso e impropio en su sentido habitual, lo que contribuye a generar una sensación de extrañamiento casi inconsciente en el espectador. Hatoum enfrenta de este modo sentimientos de inquietud y temor con otros de fascinación y curiosidad. Para la artista el uso del jabón tradicional de palestina podía ser relacionado con la estancia del cuarto de baño de una casa cualquiera del país (Archer et al., 1997: 26). Pero, además, para Claire Wallis, al introducir este elemento doméstico, considerado en las sociedades patriarcales como femenino, en un potente y poderoso objeto masculino como es el mapa, la artista buscaba también romper con esta clasificación y jerarquía binaria poniendo en evidencia la relación desigual entre la posición femenina y masculina dentro de la sociedad (2016:133).

Junto a *Present Tense* Hatoum realizó otras dos instalaciones escultóricas relacionables con distintos espacios domésticos como la cocina o el dormitorio. En ellas exhibió obras como *Lili (stay) Put* (1996)⁸—conformada por una cama de acero encontrada en la calle sujeta al suelo con hilos de nylon—, *No Way* (1996)—realizada con una espumadera de cocina a la que añadió tuercas y pernos a modo de maza medieval—, o *No Way III* (1996)—hecha con un colador de cocina que recuerda a una mina terrestre. Además, incluyó también una serie fotográfica que representaba imágenes iconográficas de distintas tradiciones locales de producción, cocina y consumo, como la obra *Baid Ghaman (Sheep's testicle)* o *Sissan (Chicks)*, reforzando con todas ellas el sentido entre identidad y territorio, y relacionándolas con el espacio de un hogar tradicional palestino.

Dentro de la cuadrícula realizada en el suelo de la sala con las pastillas de este jabón, Hatoum trazó los límites de las zonas destinadas a ser el futuro Estado palestino, según establecen los Acuerdos de Oslo de 1993. Para ello incrustó pequeñas cuentas de vidrio rojo en él, como una metáfora de la sangre, tensión y violencia producto del conflicto palestino-israelí (Tzelepis, 2013: 172); y también como una crítica irónica a esa división geográfica tan dispersa que el trazado del mapa de los primeros Acuerdos de Oslo propone y dibuja como una línea discontinua roja. En la opinión de Hatoum, “esos lunares sin continuidad en un territorio trataban más de dividir y de imponer reglas que de permitir a la gente que viva junta” (citada en Jarque, 2010, párr.14). Así, con estos dos elementos comunes, dislocados en sus funciones habituales, Hatoum crea un mapa de resistencia cuyo aroma evoca la historia y la cultura de Palestina. Esta cartografía, como indica Tzelepis, muestra cómo las relaciones espaciales de poder se desarrollan a expensas de la geografía humana (2013: 172). Para Edward Said, los objetos comunes desafectados, dislocados o deformados que utiliza Hatoum en sus obras son abandonados a su extrañeza sin ninguna aparente intención de rescatarlos, “olvidando o sacudiéndose el recuerdo de lo bello que fue una vez” (2011: 234). Así, tanto los objetos como la representación que se hace con ellos de ese hogar simbólico se encuentran dislocados y se vuelven desconcertantes. Pero, en un intento de aumentar ese desconcierto, la artista tampoco indica

8 *Lili (stay) Put* (1996), esta compuesta por una cama que Hatoum encontró en las calles de Jerusalén, a la que añadió ruedas para dar la doble impresión de arraigo y precariedad. Después inmovilizó la cama con hilo de pescar invisible que la sujetaba al suelo con ganchos metálicos. Esta obra genera la paradoja de un cuerpo-cama nacido para moverse (y vivir) pero impedido de hacerlo. Para más información véase Jaafar (2004).

al espectador cuál es su nueva función en este emplazamiento, lo que genera sentimientos encontrados de familiaridad y extrañeza. De este modo, como señala Holmes (2005), conforme cada espectador se acerca a estos objetos empieza a experimentar una cierta incertidumbre y desasosiego al no poder estar seguro de si puede confiar en la información que sus ojos le están transmitiendo. En este sentido, Said subraya que:

Un lugar permanente ya no es posible en el mundo artístico de Mona Hatoum, el cual, (...), articula una dislocación tan fundamental que asalta no sólo el propio recuerdo de lo que antaño fue, sino de cuán lógica y posible, cuán cercana y a la vez distante de la morada original, resulta ser realmente esta nueva elaboración de un espacio y unos objetos familiares (...) La memoria sigue insistiendo en que tales objetos nos eran conocidos, pero de algún modo ya han dejado de serlo, por más que la memoria se aferre inexorablemente a ellos. (2011: 234-235).

Este hogar simbólico pierde de este modo su calidad de refugio seguro, y todo lo que nos era familiar se vuelve hostil e incierto. Para Said, a través de esta dislocación y resignificación de los objetos, Hatoum busca generar una metáfora del exilio:

Su obra presenta la identidad como incapaz de identificarse consigo misma, y sin embargo aferrada a la noción (o quizás sólo al fantasma) de ser idéntica a sí misma (...) representa la paradoja de la desposesión en cuanto ésta toma posesión de su lugar en el mundo (2011: 235).

Como Hatoum indica, los objetos usados también tienen experiencias que se materializan a través de asociaciones mentales. Así, una persona que ha sufrido un trauma en su vida va a percibir el mundo de cierta manera particular. Por ello, “la asociación de ideas y objetos siempre tienen muchas lecturas, casi tantas como personas”; ya que esa carga emocional de cada uno les confiere distintos significados (citada en Jarque, 2010: párr.11).

Present Tense no comparte la lógica de división y control de los entes del poder, poniendo en evidencia la estigmatización y peligrosidad que estos asocian a los deseos de libre movilidad. Frente a la cartografía del poder, la obra crea zonas de deslizamiento ontológico, entrelazamientos espacio-temporales, vínculos entre distancia y proximidad, y memorias personales y colectivas. La artista nos arrastra a un espacio heterotópico crítico alternativo, cuestionando nuestra posición, nuestros procedimientos establecidos de reconocimiento y definiciones. A través de la superación de barreras, fronteras, recintos, divisiones en favor de huellas y signos impredecibles, somos impulsados a la aparición de otra configuración desafiante (Ianniciello, 2018: 64)⁹.

Wood (2006) establece que esta dislocación de los objetos, materializada en una cartografía de resistencia, desestabiliza nuestra base cognitiva y empuja al observador a cuestionar la estabilidad de su imagen del mundo, y por lo tanto de su necesidad (10). Y la aceptación de esta cartografía alternativa como un mapa del mundo le confiere el poder de ayudar a movilizar su capacidad de cuestionar la necesidad de límites y fronteras. Para Tzelepis, obras como *Present Tense* ofrecen la ocasión para repensar las temporalidades disyuntivas en el corazón de la agencia performativa como respuesta a las persistentes eventualidades del emplazamiento normativo y el desplazamiento (2013: 172). Los mapas parecen ser una referencia a la geografía, pero en realidad son tan cambiantes como lo es la historia. Para la artista “los mapas son abstracciones del espacio”, y según ella “cada persona es capaz de proyectarse dentro de un mapa” (Jarque, 2010: párr.16).

Pero sus mapas no solo se centran en problemas locales y específicos como ocurre en *Present Tense*, sino que con sus cartografías Hatoum también busca reconfigurar los mapas oficiales del mundo, pasando por remarcar sus dimensiones distorsionadas. Y para ello propone una geografía desarraigada cuyos mapas desorientadores pueden considerarse también como actos de memoria. Por una parte, es una forma de resistencia frente a la amenaza de la apropiación, el borrado o la ausencia (Ianniciello, 2018: 64). Y por otra, es una manera de mostrar la interrelación global de los conflictos.

9 El término heterotopía fue acuñado por Michel Foucault en 1967, y hace referencia a un tipo específico de espacio donde una red de relaciones delinea los lugares heterogéneos en los que vivimos, que son irreducibles unas a otras y absolutamente imposibles de superponer. Para más información véase (Foucault y Miskowicz, 1986: 22–27).

***Hot Spot III* y el conflicto global. De lo específico a lo general**

Con *Hot Spot III*, Hatoum cambia del enfoque local de *Present Tense* a otro más global, mostrando su sensibilidad y preocupación por el resto de los problemas sociales, conflictos políticos y violencias que suceden en el mundo. La artista deja de centrarse en un caso concreto para pasar a hacerlo del mundo en general. Para Khalil M'Rabet, tras el 11 de septiembre de 2001 la violencia ha venido caracterizando el siglo XXI a través de múltiples conflictos armados y agresiones materiales, físicas o morales. En este contexto globalizado de tensión, los artistas contemporáneos han puesto en cuestión esta situación atestiguando con sus obras “un compromiso que se manifiesta en función de las alternativas plurales” (M'Rabet, 2011: 100). En esta línea, *Hot Spot III* nos muestra lo inestable que es el mundo actual en el que habitamos.

Al igual que ocurre con *Present Tense*, el título es en este caso parte determinante de la obra, ya que ofrece una referencia sobre cuál es la posible intención de la artista. Esto también sucede con el resto de las obras hasta ahora analizadas: *The Clock* y *The Refusal of Time*—que nos hablan de su relación u oposición al tiempo hegemónico— o *Performing The Border* —que revela su implicación en la cuestión de las fronteras—. E incluso con los títulos de mis propias obras incluidas en *Tiempos Instalados*. De hecho, ya el mismo nombre del proyecto advierte sobre su relación de oposición con el tiempo hegemónico. Algo similar sucede con *Times Zones Liminal* y *Time, Space and Mutable Identities*, cuyos títulos establecen claramente una relación con la temporalidad y la espacialidad. En las otras dos obras que conforman el proyecto esta relación es menos evidente a primera vista. Sin embargo, los títulos de *Stereoscopic Interventions* y *Discontinuous Echo*, llevan implícito el concepto de multitemporalidad de la Teoría de la Relatividad de Einstein que rompe con el tiempo lineal hegemónico. Por su parte, en el caso de *Hot Spot III*, su título deriva del concepto “punto caliente” o “*hot spot*”, que se utiliza en muchos medios de comunicación para referirse a lugares donde existen conflictos políticos o armados que producen gran tensión y violencia entre la población, y cuya paz pende de un precario punto de equilibrio. Tales territorios pueden ser considerados un polvorín a punto de estallar. Aunque en nuestro tiempo también se utiliza para hablar de *hot spots* de contaminación.

La propia Hatoum indica, en un reportaje realizado para su exposición en el Museo Pompidou de París de 2015, que su intención



Figura 6: *Hot Spot III*. Tate Modern (Hudson, 2016)

al realizar esta pieza era mostrar que los puntos de agitación política, conflictos y guerras no son casos particulares de ciertas áreas o países, sino que afectan al mundo en su conjunto (Canal Centre Pompidou, 2020).

Como subraya M'Rabet, estos puntos calientes no se limitan solo a algunas zonas fronterizas en litigio donde los conflictos se enquistan, como ocurre en Oriente Próximo, Afganistán, África o Asia. Sino que, para Hatoum, el mundo entero está atrapado en un constante proceso de guerra y agitación (2011: 90). No obstante, como se ha indicado anteriormente, esos puntos calientes también pueden tener una segunda lectura y hacer referencia al problema mundial del calentamiento global.

Hot Spot III es una gran instalación escultórica que transcribe las derivas sociopolíticas actuales a través de la creación de un globo terráqueo que parece estar en llamas. En manos de Hatoum, un objeto aparentemente familiar, como es un globo terráqueo, que podría estar en cualquier habitación infantil o en una clase de geografía, se transforma en una escultura extraordinaria y amenazadora al ser ampliado. Este sobrepasa con creces su tamaño original hasta alcanzar proporciones que superan la envergadura media de una persona. Para Giudice (2016), la voluntad de la artista con todo ello es estimular y agitar nuestra conciencia con un simple cambio de imagen (40), una dislocación de funciones o un aumento de escala. Como la artista subraya, no se pueden dar las cosas por sentadas siendo necesario mirar

tras la superficie. Su primera intención es lograr una reacción visceral del público frente a su obra, para que después de esa experiencia inicial, puedan empezar a pensar en lo que podría significar (citada en Holmes, 2015: párr.6). Y eso ocurre en *Hot Spot III* (2009). La obra está formada por un intrincado sistema de luces esculpidas que ensamblan cuarenta y siete secciones de neón, conectados a su vez a diez transformadores, que con su luz roja dibujan los distintos continentes sin identificar en ellos las fronteras políticas. Esa gran estructura, que recuerda a una jaula formada por los meridianos y paralelos, que como se puede apreciar en la Figura 6, permite ver a través de la esfera terrestre, lo que en a mi juicio se convierte en una doble metáfora. Por un lado, su forma de jaula puede considerarse una alegoría de nuestra existencia presa de las voluntades de los grupos de poder a una escala global; y por otro, al permitir que la mirada atravesase su estructura facilitando la visión de todos los puntos del globo sin excepción, una metáfora del conflicto global. Esta no opacidad del globo terráqueo implica la imposibilidad de no ver lo que ocurre en las otras zonas del planeta. La Tierra se convierte en un lugar transparente donde nada queda oculto, donde se puede mirar tras su superficie, lo que impide que el observador tenga la posibilidad de no sentirse involucrado en los problemas globales que allí acontecen.

La jaula esférica de acero está inclinada en el mismo ángulo que la Tierra. Y los delgados tubos de neón rojos trazan los contornos de los continentes en la superficie de este globo, que parece estar animado por una intensa pero aparentemente peligrosa energía. La luz roja, asociada tradicionalmente a una señal de peligro o calor, y el zumbido que emite la escultura imponen al espectador una señal de alerta que le cautiva. La luz que emite la escultura inunda la sala y a los propios espectadores con un brillo de neón rojo, de modo que ambos, galería y público, pasan a formar parte de la obra. A través de la electricidad y la luz, Hatoum “yuxtapone sentimientos contradictorios como la belleza y el horror, el deseo y la repulsión, el miedo y la fascinación” (Camarzana, 2016: párr.5).

Antes que *Hot Spot III* (2009) la artista había realizado otra obra similar titulada *Hot Spot* (2006), y posteriormente realizó otra interpretación de esta que tituló *Hot Spot (stand)* (2018), como puede apreciarse en la Figura 7. Pero fue *Hot Spot III* la que me resultó mas embriagadora de las tres debido a sus dimensiones, de ahí su selección. *Hot Spot III* supera en envergadura a las otras dos obras, lo que implica que el efecto de interacción con la sala y los espectadores sea mas cautivador y envolvente. Mientras que *Hot Spot*



Figura 7: *Hot Spot (stand)*. (The Hepworth Wakefield, 2019)

III mide 234 centímetros de alto y 223 de largo y ancho, la pieza de *Hot Spot* (2006) tiene un diámetro de 217 centímetros, por lo que el volumen de la esfera es sensiblemente inferior. Sin embargo, *Hot Spot (stand)* es una interpretación de ambas obras y se asemeja más a la imagen estándar de un globo terráqueo, siendo bastante más pequeño que las otras dos, con tan solo 172 centímetros de alto y 80 de diámetro. En este caso, la bola del mundo está situada sobre una peana, por lo que considero que los afectos que esta obra puede llegar a generar sobre los espectadores son bastante diferentes a los de las otras dos al no ser tan envolvente.

Según relata la propia artista, la idea de realizar *Hot Spot* surgió en 2006 después de que Israel bombardeara Líbano. “Para mí fue como si todo el mundo estuviera a punto de explotar” (citada en Jarque, 2010: párr.15). Por ello, quiso crear un mapa en lo que nada estuviera fijado de antemano, sino que transmitiera la impresión de movimiento, inestabilidad y hasta de precariedad, para reflejar la relevancia de tener en consideración que habitamos en un conflicto mundial constante. Para Mitchel (2021: 386), nos enfrentamos a una crisis global en todos los niveles de la experiencia humana, donde el “tiempo presente” se ve afectado por la tensión globalizada de este. Esto nos lleva a experimentar en la actualidad un tenso presente que, según el historiador, queda recogido en la noción de *epoché*,

que denota un momento de parada, ralentización o tiempo muerto. Vivimos tiempos fuera del tiempo, donde nos enfrentamos a distintas escalas de tiempos virales, inmediatos, urgentes y microscópicos, y simultáneamente a la escala planetaria macroscópica de otras contingencias como el cambio climático o la pandemia por el Covid19 (387). Y es que, siguiendo a Mitchell, en el actual momento de aislamiento y cuarentena que ha devastado la salud y la economía global; de movimientos sociales globales de protestas multirraciales; de crisis políticas en todo el mundo que hacen peligrar incluso regímenes democráticos ya asentados; de crisis medioambiental global que amenaza la estabilidad del sistema ecológico planetario como hábitat sostenible; el tiempo parece haber roto su aparente unicidad mostrando la pluralidad de los distintos tiempos de los que está conformado. Estos son entre otros, el tiempo de la vida cotidiana y de la global, de la posibilidad futura, de la relación con el pasado y el recuento de pérdidas, o de las nuevas generaciones frente a las veteranas (383).

En *Hot Spot III* todos los continentes están delineados en neón rojo, sin distinguir entre fronteras y países. Esto convierte al planeta en una gran zona unificada y global en conflicto, dentro de un mundo que no descansa y que parece estar en peligro. Con su obra, la artista propone una mirada abierta en la que cada espectador pueda extraer sus propias conclusiones, ya que como ella misma indica, no pretende en ningún caso moralizar. Hatoum busca con ello que el observador se enfrente a sus propias concepciones del mundo, y las ponga en cuestión dejando de dar las cosas por sentado (Canal Fundación Botín, 2010, 1m50s). Según señala Chus Martínez, comisaria de la exposición *Le Grand Monde* que Hatoum realizó en la Fundación Botín en 2010:

De un solo golpe, la obra activa una comprensión de la diferencia que existe entre saber que el conflicto existe, que tenemos acceso a múltiples formas de representación del mismo y la dimensión de lo que uno ha vivido, de lo que sabemos, de nuestra percepción, incluso dentro del caos, de que hay un orden. Al mismo tiempo, la obra no ilustra este segundo estadio de ninguna manera. Al contrario, el trabajo es el fruto de una toma de decisión: hacernos pensar en una imagen irrepresentable y contra el sentido común; que todo está en rojo. (Fundación Botín, 2010).

Tanto *Hot Spot III*, como las demás obras analizadas utilizan una narración heterocrónica y no lineal, que en el caso de Hatoum se logra a través de la experimentación multitemporal de la postmemoria y la desfamiliarización y experimentación anacrónica de objetos cotidianos. Esto implica la generación de temporalidades múltiples y simultáneas desde la tensión del presente. La artista se apoya en la instalación artística, para lograr que el público tome conciencia de la existencia de guerras y tensiones económicas y sociales, presentes y pasadas, en otras partes del mundo. En el caso de *Present Tense*, exponiendo la tensión subyacente en el conflicto palestino-israelí, tanto para la comunidad en el exilio como para los que resisten en el territorio ocupado. Esto también sucede en *Performing the Border* de Úrsula Biemann, donde la artista muestra la tensión, violencia y dependencia que se produce en la frontera entre México y Estados Unidos; en *The Refusal of Time*, donde Kentridge se centra en mostrar los problemas y conflictos existentes en la Sudáfrica colonial y decolonial; y en *The Clock* de Marclay y *Tiempos Instalados*, mostrando otro enfoque de los efectos de la globalización basado en el rechazo de la imposición de los entes hegemónicos de un ritmo de vida marcado por la productividad. Todos ellos buscan mostrar una visión más real de la situación global del mundo, intentando terminar con la visión sesgada y parcial de algunos territorios sobre lo que ocurre en el resto, que rompe la paradoja que existe entre lo pensado y lo realmente vivido. Es un contraste de visión que es muy habitual entre países del primer mundo y tercero, entre centro y periferia, o entre oriente y occidente. En este sentido, Mona Hatoum señaló su propia experiencia al respecto en la que, mientras en Occidente se asumía que el mundo estaba en paz y que debíamos mantenerlo así, no había pasado un día de su vida en la que ella no hubiera sido consciente de la existencia de la guerra (Holmes, 2005: párr.10).

Conclusión: La cartografía artística: espacio de resistencia, libertad, pensamiento y creación

Para Said (2011), “el arte de Hatoum es difícil de soportar (como el mundo del refugiado, que está lleno de estructuras grotescas que revelan exceso además de escasez), pero resulta necesario verlo como un arte que parodia la idea de una sola patria” (236). Sus instalaciones escultóricas interaccionan con el “tiempo presente” del espectador, ayudando a estimular la conciencia de este y su capacidad crítica a través de la generación de afectos. Para ello la artista se apoya en el uso de objetos y materiales comunes y cotidianos que son a su

vez una forma de prolongar el presente hacia el pasado y hasta el futuro. Estos objetos cotidianos tienen en muchas ocasiones carácter temporal y efímero, y son reutilizados y dislocados en sus funciones y apariencia de una forma magistral para generar nuevas emociones, significaciones y temporalidades. Como señala Van Alphen, parafraseando a Teresa Brennan, se puede decir que la transmisión del afecto es social en su origen, pero biológica y física en su efecto (2009: 226).¹⁰

Por ello, en su obra en general, y particularmente en *Present Tense* y *Hot Spot III*, la artista busca producir efectos emocionales contradictorios en el espectador. Por un lado, provoca sentimientos positivos de atracción y seducción generando curiosidad y atrayendo la mirada con sus objetos dislocados e imposibles. Esto ocurre en *Present Tense* a través del uso del jabón tradicional para construir un mapa de un conflicto armado que a través de su olor trae recuerdos de un hogar añorado, o también con la grandiosidad de su globo terráqueo en *Hot Spot III*. Y, por otro lado, provoca sentimientos de rechazo y temor. Sentimientos como los que produce la luz roja y el zumbido inquietante que emite *Hot Spot III*, que parece advertirnos de una inminente catástrofe; o el desconcierto que generan las perlas rojas de vidrio incrustadas en el jabón en *Present Tense* como si fueran gotas derramadas de sangre. El espectador se siente inevitablemente atraído y provocado por estas formas que cree reconocer pero que le desconciertan en el extrañamiento de su nuevo uso, provocando en él una turbadora inseguridad e inquietud. Pero como Said señala, siempre es “mejor disparidad y dislocación que reconciliación bajo coacción de sujeto y objeto” (2011: 236). De tal forma que este autor piensa que es preferible:

[u]n exilio lúcido que una vuelta a casa empalagosa y sentimental; (...) Hay que preferir siempre una inteligencia beligerante a lo que ofrece el conformismo, por más hostiles que sean las circunstancias y desfavorable el resultado (...) El pasado puede reafirmarse en la forma de un objeto (...) transformado a propósito y por un esfuerzo consciente en algo a un tiempo distinto, corriente e irreductiblemente otro y el mismo aconteciendo a la vez. (Said, 2011: 236).

10 Para más información véase Brennan (2004).

Como indica Homi Bhabha, “desde finales del siglo XX nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (2007: 17). Cada vez hay un número mayor de individuos desarraigados de su medio social original, y normalmente ninguno de los sucesivos medios logra tampoco convertirse en su nuevo hogar (Berger, 1973/1979: 175); ya que, en muchas ocasiones, el desplazado, el exiliado, vive en un tiempo detenido, alimentado por la postmemoria, a la espera del retorno al hogar. Esto ocurre por lo general en el caso de los exiliados palestinos, ya que como indica Butler, la privación de los derechos de pertenencia a Palestina no se supera con el logro de derechos y ciudadanía para los palestinos en otros lugares. Persiste, persiguiendo ese nuevo sentido de pertenencia; permaneciendo sin abordar como una injusticia global, tanto histórica como contemporánea, es decir, una catástrofe en curso (2012: 213), que aviva la sensación de tensión presente y incesante a la que hace referencia el título de la obra *Present Tense*.

Vivimos en un mundo cambiante. Es un mundo que funciona al ritmo frenético que marcan los grupos de poder en función de sus intereses, y todos debemos estar preparados para adaptarnos. Las fronteras y las divisiones geopolíticas condicionan nuestras vidas como una pesada carga. Pero como la propia artista indica, la sensación de desplazamiento y el sentimiento de miedo nos hace ser cuidadosos e indolentes, por lo que muchas veces necesitamos un recordatorio sobre nuestra responsabilidad personal y ética como ciudadanos conscientes y comprometidos respecto a los demás (Giudice, 2016: 37). Mona Hatoum nos recuerda con sus obras *Hot Spot III* y *Present Tense* nuestra responsabilidad sobre los distintos conflictos que golpean las distintas áreas del mundo. Al igual que vimos que pretendían hacer el resto de los artistas analizados en este estudio con sus respectivas obras, y yo misma con mi propia obra *Tiempos Instalados*.

Present Tense y *Hot Spot III* desafían la suposición de que lo doméstico equivale a comodidad y seguridad. La creencia sesgada de estar viviendo en un planeta en paz donde tan solo en ciertos lugares remotos se producen conflictos y tensiones. Y lo hacen mostrando en su lugar un espacio de limitaciones y barreras, un mundo en llamas y en conflicto global continuo. La interacción entre la metonimia del título de las obras y la metáfora que la artista genera con el uso que les da a los objetos domésticos, refuerza ese sentido de ambigüedad y extrañeza que provocan sus obras (Assche y

Wallis, 2016: 127). Como advierte Salwa Mikdadi, una vez dentro del mundo de Hatoum ya no hay salida. Uno se ve obligado a cuestionar la realidad de la condición humana dentro del contexto personal y sociopolítico actual (2008: 59).

En este contexto, la cartografía artística ofrece una visión inusual de mundo inestable y no permanente, cuestionando las representaciones oficiales y confrontándolas con otras realidades alternativas. Es un formato en el que los artistas pueden expresar sin cortapisas su resistencia ante la sinrazón y la injusticia, un espacio de generación de pensamiento y creación sin trabas normativas. A través de ellas, los artistas son capaces de provocar afectos que producen reacciones emocionales que nos llevan a cuestionar y modificar nuestra acostumbrada y aprendida interpretación del mundo (Giudice, 2016: 36). Hatoum nos hace prescindir de nuestras ideas preconcebidas y nos empujan a dejar que nuestra propia percepción física y sensorial de la obra, nos lleve a experimentar una interpretación propia, sin imponer sus opiniones. La crítica sociopolítica que realiza la artista en ambas obras es una especie de protesta silenciosa que va más allá de las formas masculinas de oposición (Assche y Wallis, 2016: 133). Ya que como ella misma indica, con sus obras busca crear situaciones en la que la realidad misma se convierta en un punto cuestionable. Donde uno tenga que reevaluar sus suposiciones y su relación con las cosas que les rodean, sin combatir violencia con violencia.

Los mapas que Hatoum crea en *Present Tense* y *Hot Spot III* desafían la autoridad de las instituciones cartográficas normativas y rechazan el mundo que tales instituciones nos imponen. Y en este proceso reclama y se apropia del poder de creación de mundos que confieren los mapas, cuyo valor reside en su capacidad de apoyar los discursos hegemónicos de identidad, propiedad y pertenencia a través del territorio. Por ello, al señalar con sus obras la posibilidad de existencia de otras realidades alternativas, rompe con la autoridad de las cartografías del poder para atribuirse de manera unilateral la representación de la realidad. Por tanto, al igual que ocurría con las obras de *The Clock*, *The Refusal of Time*, *Performing The Border* o *Tiempos Instalados*, Hatoum con *Present Tense* y *Hot Spot III* no rechaza en si mismo la existencia de los mapas, sino que muestra su oposición a la forma en la que se nos impone su experimentación por los grupos de poder. Una exigencia que condiciona la naturaleza del mundo en el que vivimos.

Índice de figuras

- Figura 1:** Vista de la instalación *Present Tense* de Mona Hatoum realizada en la Galeria Anadiel en Jerusalén en 1996. Realizada con jabón y cuentas de vidrio, con dimensiones 4,5 x 299 x 241 cm. Fotografía: Issa Frei. (White, 2018: 151). [Fotografía] <http://www.anadiel.com/wp-content/uploads/2017/01/MH411a.jpg>
- Figura 2:** Vista de la instalación *Hot Spot III* de Mona Hatoum realizada en la Fondazione Querinio Stampalia en Venecia en 2009. Realizada en acero y tubos de neón, con dimensiones 234 x 223 x 223 cm. Fotografía: Agostino Osio. (White, 2018: 33). [Fotografía] <https://tinyurl.com/tw9fe79h>
- Figura 3:** *Projection*, 2006. Mona Hatoum. Fibra de algodón y abacá, com dimensiones 89 x 140 cm. Galerie Max Hetzler, Berlín. Edición de 30. Fotografía: Jörg von Bruchhausen. (White, 2018: 152). <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/mona-hatoum-2006/zoom-w/4>
- Figura 4:** Detalle de la instalación *3-D Cities* de Mona Hatoum realizada en 2008-10. Galerie Chantal Crousel, Paris. Mapas impresos y madera, dimensiones variables. Fotografía: Florian Kñeinfenn. (White, 2018: 150).
- Figura 5:** Detalle de *Present Tense* de Mona Hatoum. Fotografía: Issa Frei. (White, 2018: 151). [Fotografía] <http://www.anadiel.com/wp-content/uploads/2017/01/MH411b-1-964x1024.jpg>
- Figura 6:** Vista de la instalación *Hot Spot III* de Mona Hatoum en la Tate Modern de Londres en 2016. Fotografía: Geoff Pugh. (Hudson, 2016) [Fotografía] <https://tinyurl.com/vdwddvxt>
- Figura 7:** Vista de la instalación *Hot Spot (stand)* de Mona Hatoum en la Gallery Walk, de Wakefield entre el 26 de octubre de 2018 y el 20 de enero de 2019, con motivo del *Hepworth prize for sculpture*. Fotografía: David Lindsay. (The Hepworth Wakefield, 2019, 10 de enero) [Fotografía] <https://tinyurl.com/23wh8ebm>

CAPÍTULO 7.

COMMUNITAS. AERNOUW MIK

Introducción

Siguiendo con la línea de razonamiento marcada con las anteriores obras analizadas, voy a continuar con mi objeto teórico a través de la exposición del artista holandés Aernout Mik titulada *Communitas*, que fue llevada a cabo en 2013 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. La exposición incluía una selección de trece videoinstalaciones creadas por el artista entre los años 1999 y 2013. Por cuestiones de efectividad, en este capítulo realizaré un análisis general del trabajo de Mik contenido en dicho proyecto expositivo, e incidiré más exhaustivamente en tres de las obras incluidas en él: *Communitas*, *Training Ground* y *Raw Footage*. La elección de estas tres piezas viene motivada tanto por la significativa relación que estas establecen con los objetos de estudio anteriores y mi propia obra, como por su representatividad dentro de la exposición. Esta es una interrelación temática y narrativa, en ocasiones directa y en otros casos más indirecta y sutil, que se basa en su capacidad de articular a través de la instalación artística cuestiones sobre la experimentación y el establecimiento de fronteras, identidades y relaciones sociopolíticas, así como de poner en cuestionamiento la espacialidad y temporalidad lineal hegemónica asociada a los mecanismos de funcionamiento del poder. Y aunque todas estas obras abarcan estas cuestiones desde diferentes enfoques y calados, todas ellas lo hacen a través de un lenguaje audiovisual de gran paralelismo.

La organización de este proyecto expositivo fue el resultado de la sinergia y colaboración entre el Stedelijk Museum de Ámsterdam y dos

museos europeos: el Museum Folkwang de Essen y el Jeu de Paume de París. La exposición se llevó a cabo de forma consecutiva a lo largo de tres años en cada una de las sedes de los tres museos. Primero se expuso en el Jeu de Paume, después en el Folkwang, y por último en el Stedelijk. Y, aunque las tres compartían título, su diseño y contenido fue ligeramente diferente al ser adaptado específicamente a cada espacio expositivo. En el caso del Stedelijk Museum se exhibieron trece obras. Todas ellas son coetáneas a las ya analizadas en este estudio. Concretamente, las tres piezas en las que incidiré en más detalle en este capítulo —*Communitas* (2010), *Training Ground* (2006) y *Raw Footage* (2006)— fueron realizadas casi al mismo tiempo que *The Clock* (2010), *Hot Spot III* (2009) y *The Refusal of Time* (2012). *Present Tense* (1996) y *Performing the Border* (1999) son más cercanas temporalmente a la más antigua de las obras incluidas en la exposición, *Softer Catwalk in Collapsing Rooms* (1999). Con esta referencia temporal simplemente busco ubicarlas dentro del contexto espacio-temporal limitado y específico de mi objeto de estudio.

En realidad, cualquiera de las piezas que formaban parte de la exposición podrían ser válidas para ser introducidas de forma separada como objeto teórico, ya que todas ellas comparten objetivos que han sido desarrollados a través de un mismo lenguaje narrativo. Esta narrativa se sirve de las imágenes como representación de las construcciones culturales del tiempo donde se “instalan”. Todas las obras de *Communitas* ponen en escena diferentes cuestiones relacionadas con los mecanismos de funcionamiento de las sociedades contemporáneas, remarcando su sumisión a los dictados espacio-temporales hegemónicos, y poniendo en evidencia la problemática y los conflictos que se generan en su seno. Entre ellas, destacan cuestiones de frontera, ciudadanía, pertenencia, consumismo o medioambiente, e incluso hacen referencia a la existencia de sesgo informativo en los medios de comunicación. Todo ello es enmarcado en escenografías ambiguas, especialmente creadas por el artista para generar contextos y ámbitos de actuación social indeterminados e insólitos, que parecen retar a enfrentamientos y desencuentros entre el primer y tercer mundo, entre el centro y la periferia, lo normalizado y lo inapropiado, el arriba y abajo, o el dentro y fuera de la *communitas*.

El título de la exposición, *Communitas*, es un término que proviene del latín *commūnitas*, que etimológicamente deriva de *commūnis* (común, público). Este concepto puede ser traducido como comunidad o colectividad,

pero también se puede incluir en él la acepción de relación o vínculo social, sociedad organizada o comunidad natural¹. Por tanto, si analizamos el título del proyecto expositivo, podemos establecer que este versa sobre la noción y experimentación de los vínculos sociales. ¿Pero qué tipo de comunidad es la que busca retratar Mik en sus obras? Las distintas *communitas* que Mik nos muestra a través de ellas nos resultan familiares, pero al mismo tiempo extrañas, inusuales y sorprendentes, según los criterios estandarizados dominantes en nuestra sociedad contemporánea occidental. Además, estas parecen seguir un ritmo y temporalidad que difiere de la visión hegemónica. Como señalan los tres directores de los museos donde se exhibió *Communitas*, en todas las obras de Mik incluidas en la exposición parecen suspenderse los principios básicos de la ciudadanía, afectando a los derechos y deberes de todos los que viven en el mismo territorio, estado-nación, comunidad política o ideológica. Pero a su vez, también se perturban las relaciones sociales entre los sujetos, independientemente de su género, estatus, clase social o raza; así como sus relaciones con el poder dominante (Fischer, Gili y Goldstein, 2011: 7).

Por consiguiente, a mi entender, la razón principal de esta búsqueda de extrañamiento es revelar las tensiones existentes en la sociedad contemporánea, donde la naturaleza de la ciudadanía se ha visto transmutada y se ha convertido en un concepto inestable afectado por conflictos y negociaciones. Todo ello con el fin último de poner en cuestión tanto la noción espacio-temporal hegemónica, como el sistema de valores y relaciones socio-políticas vigente en la actualidad, y con ello plantear la posibilidad de una realidad alternativa. Es un deseo de provocar extrañamiento sobre situaciones normales que guarda gran paralelismo con el uso de objetos comunes desnaturalizados y resignificados que Mona Hatoum utiliza en obras como *Present Tense* o *Hot Spot III*, con similar resultado. E incluso con las imágenes superpuestas de mis obras *Time, Space and Mutable Identities*, *Stereoscopic Interventions* o *Discontinuous Echo*, donde el desdoblamiento,

1 Según establece la Real Academia de la Lengua Española, R.A.E. (s.f.), el término comunidad proviene del latín *commūnitas*, y presenta distintas acepciones entre las que se encuentran: 1. Cualidad de común (referido a la pertenencia); 2. Conjunto de las personas de un pueblo, región o nación; 3. Conjunto de naciones unidas por acuerdos políticos y económicos; 4. Conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes; 5. Comunidad autónoma; 6. Junta o congregación de personas que viven unidas bajo ciertas constituciones y reglas, como los conventos, colegios, etc.; 7. Común de los vecinos de una ciudad o villa realengas de cualquiera de los antiguos reinos de España, dirigido y representado por su concejo; E incluso una octava acepción habla de ella como levantamientos populares.

las iteraciones, el ritmo desnaturalizado y los saltos temporales, saltos que también se producen en *Times Zones Liminal*, despiertan asimismo un sentimiento de extrañamiento que hace poner en cuestión dicha noción temporal, mostrando nuevas posibilidades alternativas a nuestra realidad.

Por tanto, el concepto de comunidad que presentan las obras de Mik no se corresponde con el de una comunidad vinculada, cohesionada y solidaria, sino que muestra notorios signos de ruptura, desintegración, estancamiento y apatía entre sus miembros. Sus videos actúan como espejos que nos muestran no sólo la comunidad o sociedad que queremos ver, y que creemos ser, sino que también nos enfrentan a la crudeza de nuestra realidad. Este espejo refleja imágenes de situaciones de desigualdad y fragmentación, de conflicto político y social e incluso de materialismo consumista, que marcan nuestro día a día. Mik muestra una sociedad en la que el artista subvierte de manera enfática las rutinas sociales hegemónicas, ofreciendo con ello un escenario donde se abre la posibilidad de un nuevo comienzo. Pero, como indican los comisarios de la exposición, Mik no ofrece una visión clara de cómo debe ser este nuevo comienzo, sino que explora el campo entre la estructura y la antiestructura, entre la dinámica y la inmovilidad, para abrir un campo en el que se pueda actuar (Coelewij, Gili y Schmidt, 2011a: 9). Este es un planteamiento que comparto plenamente en mi proyecto *Tiempos Instalados*, ya que en él no pretendo imponer mi punto de vista, ni propongo soluciones frente a los distintos problemas derivados de la experimentación espacio-temporal hegemónica dentro de este mundo globalizado. Mi intención es también tan solo sugerir la posibilidad de cambio, la oportunidad de cuestionar lo establecido para plantear la opción de nuevas alternativas.

Todas las obras de *Communitas* son autónomas entre si, pero a su vez todas giran en torno a cuestiones similares en un nivel abstracto. En este capítulo vamos a ver cómo este proyecto expositivo es capaz de generar una experiencia inmersiva donde la imagen y el espacio arquitectónico son componentes esenciales de la obra haciendo que el espectador abandone su pasividad involucrándole con su presencia en la experiencia vital del arte; mientras que un elemento implícito en la propia naturaleza del video contemporáneo, como es el sonido, queda relegado a un papel secundario e incluso prescindible. Esto evita distracciones en la experimentación de la imagen por el público, y ayuda a generar el extrañamiento antes indicado.

La videoinstalación *Communitas* presenta imágenes de escenas grabadas con actores reales que representan acciones levemente guionizadas y dirigidas

por el artista, por lo que son en gran parte resultado de la espontaneidad de las reacciones y gestos de los propios actores. Esta es una característica que es compartida por la mayoría de las obras de Mik, pero también con obras como *The Refusal of Time* de Kentridge. En ambos casos, los personajes realizan gestos que suplen la ausencia de diálogo o sonido, y expresan la posibilidad de resistencia y de creación de una comunidad compartida y equilibrada. Según señala Patricia Pisters, este gesto es asumido tanto por el artista como por sus actores, pero también por los visitantes de la exposición (2015: 69). De este modo, la audiencia pasa, de forma casi inconsciente, a formar parte de la obra al establecer un diálogo con las proyecciones de los vídeos y el espacio expositivo. Este es un espacio que, en el caso de *Communitas*, Mik diseña como un laberinto o recorrido, que de forma envolvente e inconsciente favorece la comunión del espectador con el ritmo multitemporal que los propios vídeos imprimen. Todo esto hace, según subraya Bal (2013: 182), que se añada la sensación de estar frente a una obra de grandes dimensiones, en lugar de frente a piezas discretas, creando un continuo en la instalación. *Tiempos Instalados* también está planteada para ser una instalación envolvente, aunque en ella no establecí un recorrido arquitectónico específico, sino que la propia distribución de las distintas obras dentro de una gran sala a modo de laberinto multidireccional genera esta misma sensación de inmersión y continuo que *Communitas*.

Por otra parte, en este capítulo voy a exponer también cómo la videoinstalación puede convertirse en un mecanismo de inversión social y resistencia frente a las cartografías y temporalidades del poder. Y lo voy a hacer analizando las dinámicas de grupo que Mik establece en su obra *Communitas* (2010), pieza central que preside y da nombre a su proyecto expositivo. Esta obra es capaz de condensar conceptualmente en su significado al resto de obras. Pero también representa un ejemplo del lenguaje formal de las piezas, su estructura temporal y su estrategia de instalación. Según Ralph Rugoff (2004: 76), aunque a primera vista el artista parece potenciar en sus trabajos la intimidad y la individualidad, la estrategia general de sus videoinstalaciones se encuentra indirectamente conectada con el carácter estético de las multitudes; de modo que las exposiciones de Mik van a abordar el propio estatus del espectador como miembro de una multitud. De esta forma, los espectadores se convierten en parte de las obras y por tanto en miembros de las *communitas* de Mik; de unos mundos a través de los cuales el artista nos hace ver que es posible el planteamiento y la generación de nuevas alternativas.

En *Communitas*, Mik incluye dos tipos de obras que pueden ser distinguidas en función del origen del material grabado y de la presencia o no de sonido. La mayoría pertenecen a una tipología de obras realizadas valiéndose de la grabación de imágenes propias, escenificadas por actores, en las que se elimina el sonido. Pero en la exposición también se incluye alguna de las obras en la que el artista utiliza imágenes de archivos externos, de los que se apropia y reutiliza, como ocurre en *White Suits Black Hat* (2012) y *Raw Footage* (2006) —esta última con sonido—; o en la que graba directamente escenas reales a través de una cámara simulando la mirada humana, a las que después elimina el sonido, como ocurre en la obra *Tongues and Assistant* (2013). En la primera, Mik se apropió de imágenes de grabaciones mudas realizadas entre 1920 y 1930 en las colonias de las Indias Holandesas, que el artista editó sutilmente a modo de reflexión sobre la situación socio-política de la época colonial y sus desequilibradas relaciones de poder entre colonizador y colonizado. Esto hace evidente su gran similitud temática con la obra *The Refusal of Time* de Kentridge. Sin embargo, a pesar de esta analogía entre ambos trabajos, en este capítulo me interesa profundizar más en *Raw Footage*. Esta obra es un buen ejemplo del uso por parte de Mik de imágenes de archivo sin tratar o en bruto, que como mostraré en este capítulo, tienen gran capacidad para provocar una dislocación espacio-temporal en la escena y con ello producir el extrañamiento que el artista parece buscar con sus obras. Por otra parte, *Raw Footage* aborda cuestiones derivadas de la existencia de guerras fratricidas y conflictos armados entre distintos grupos o etnias de una misma población. Por lo que puede decirse que la temática de la obra, la guerra, establece a su vez un diálogo muy directo con *Present Tense* de Hatoum. Esta cuestión es desafortunadamente bastante recurrente en la actualidad, pudiendo localizar múltiples conflictos armados activos en diferentes regiones del globo terráqueo a un mismo tiempo. La repercusión e internacionalización de este tipo de conflictos, propugnados por intereses político-económicos-ideológicos, es también contemplada en *Hot Spot III* de Hatoum, estableciendo por tanto también un notorio diálogo con dicha obra. Al abarcar en *Raw Footage* la cuestión de la guerra desde la ambigüedad espacial y temporal, no concretando ni intentando explicar dónde o porqué se desarrolla la acción, sin tampoco aportar un juicio moral sobre las acciones y razones de los distintos bandos, la obra se convierte en una pieza con carácter globalizador y universal, pudiendo visualizar en ella la realidad cotidiana de cualquiera de estos conflictos armados. Esto

representa una muestra de globalización muy en conexión con el contenido de *Hot Spot III*.

Por último, en este capítulo voy a analizar también cómo la narración a través del gesto dislocado y la realidad escenificada de Mik, puede llevarnos a poner en cuestión los valores asumidos y aceptados por la sociedad actual; y cómo la biopolítica promovida por los grupos de poder nos lleva en muchos casos a un enfrentamiento dicotómico con los que consideramos como “otros”. Para ello me centraré en analizar en detalle la obra *Training Ground* (2006), que puede considerarse un buen ejemplo del tipo de obra basada en la escenificación de una realidad alternativa por medio del uso de actores. La temática de esta videoinstalación está enfocada en poner en cuestión los argumentos y conflictos sobre las fronteras, y el alcance de la violencia de los grupos de poder a este respecto. El artista a través de esta obra rechaza y cuestiona las cartografías y temporalidades del poder, lo que establece a su vez una nueva conexión en su propósito con las obras *Performing the Border*, *Present Tense*, *Hot Spot III*, *The Refusal of Time*, *The Clock* y *Tiempos Instalados*. En este sentido también analizaré cómo el silencio, o la ausencia de guión o diálogo, funciona como un aglutinador de la acción visible, haciendo al espectador más consciente de su entorno, algo que pongo en evidencia en *Time Zones Liminal*. Y es que, como señala Maria Hlavajova (2007: 8), al sentirnos partícipes de la creación de esa inquietante y áspera imagen del mundo que Mik nos ofrece, podemos sentirnos empujados a modificar nuestras actitudes. Y aunque el artista no logre que el espectador abandone completamente su incredulidad frente a la posibilidad de un cambio, puede al menos lograr que este reaccione moviéndose en una dialéctica entre el escepticismo y el idealismo.

La arquitectura y el desplazamiento como medio de interacción y disolución de marcadores espacio temporales

La exposición *Communitas* de Aernout Mik tuvo lugar en el Stedelijk Museum de Ámsterdam entre el 4 de mayo y el 23 de agosto de 2013. Con formato de instalación audiovisual, la línea común, que confiere unidad y cohesión a la exposición, es que todas las obras que forman parte de ella plantean distintas realidades alternativas en las que se altera o modifica de forma inusual el orden social hegemónico. *Communitas* es una propuesta de resistencia a su poder y control, que se apoya en un diseño expositivo arquitectónico inmersivo. Este es un elemento clave para la estructura narrativa de la instalación, ya que

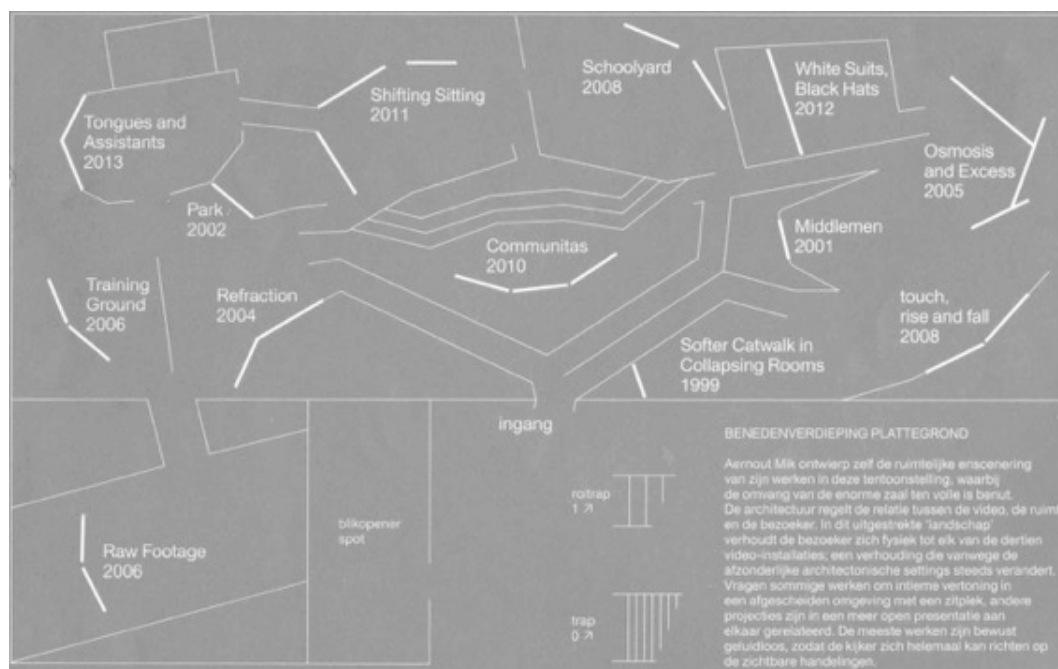


Figura 1: Mapa de la exposición Communitas en el Stedelijk Museum (ter Haar y Blom, 2013: Part. 2).

le confiere su distintivo y marcado carácter performativo e inclusivo frente al espectador. Esta característica, como el propio artista indica, hace que el visitante sea más consciente de su entorno y de la interacción que establece tanto con los videos como con los demás visitantes (citado en van Lent, 2013).

La organización espacial de la videoinstalación fue adaptada al espacio específico del museo, para el que Mik diseñó un recorrido arquitectónico único. El artista creó un itinerario multidireccional mediante el cual el espectador podía interactuar con las obras a través de la experiencia de caminar entre sus intrincados pasillos y salas; en ocasiones bastante recónditas como se puede apreciar en la Figura 1. La mezcla entre el ritmo multitemporal de los vídeos, la pluralidad de secuencias escenificadas proyectadas generalmente en formato multicanal, y la laberíntica arquitectura, ofrecía múltiples combinaciones posibles de visionado e interpretación. Dentro de este recorrido y a través de esta interacción inmersiva con el espacio y la(s) obra(s), el espectador se convierte involuntariamente en parte de la escenificación, y el espacio expositivo en su escenario. Por tanto, siguiendo lo apuntado por Ferran Barenblit, en las videoinstalaciones de Mik el rol de protagonista pasa a ser asumido por el espectador dentro de “una narrativa construida alrededor de las nociones de lo colectivo y lo anónimo” (2011:11),

circunstancia que puede ser aplicada a la exposición *Communitas*². Este espectador además aporta a la obra su subjetividad individual, a través de su propia experiencia personal y sus circunstancias particulares, por lo que las posibilidades de interpretación y experimentación se diversifican. En *Communitas*, Mik no establece un itinerario único, ni plantea una cronología a la hora de disponer las obras en los múltiples y entrecruzados posibles recorridos; algo que puede generar una sensación inquietante de desorientación. Este efecto se ve incrementado por la ausencia absoluta de referencias temporales, ya que Mik reproduce sistemáticamente todas sus obras en bucle, sin principio ni fin identificable; además aporta a la obra su subjetividad individual, a través de su propia experiencia a lo que hay que añadir la voluntad del artista de no indicar la duración de cada pieza a través de créditos en el vídeo o cartelas en la exposición. Así, en la misma línea de lo establecido por Patrice Duhamel (2007: 10) respecto a la pieza *Refraction* de 2004, en los trabajos incluidos en *Communitas*, podemos remarcar que el encuadre, el movimiento y el montaje de las obras se unen para disolver de forma sutil los marcadores espacio-temporales hegemónicos. La edición y montaje de las imágenes de Mik parecen querer apartarse de la lógica sensomotora de Deleuze, rompiendo la vinculación cinematográfica clásica entre el desarrollo lineal de la acción y los personajes, y la secuencia de imágenes generadas. En palabras del antropólogo Michael Taussig, en la obra de Mik “no solo no hay narración, no hay narrativa, no hay desarrollo, ni conclusión. Mas bien un bucle” (2011: 57). Por tanto, las obras se pueden ver en cualquier momento de su secuencia temporal sin perder sentido.

El espectador se enfrenta a un diseño expositivo arbitrario, con un itinerario multidireccional y no lineal. En él la reproducción de las obras se realiza en bucle continuo, no facilitando ningún referente temporal. Al mismo tiempo, su edición rompe las reglas cronológicas lineales habituales del cine —eliminando el planteamiento, el nudo y el desenlace de la narración—, y nos presenta una sucesión de secuencias y fotogramas, muchas veces inconexos. Así, al unir todas estas características, el artista genera un lenguaje narrativo propio en el que el tiempo fluctúa y abandona su linealidad.

2 El director del Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), Ferran Barrenblit, dentro del catálogo de la exposición Aernout Mik llevada a cabo en 2011 en dicho espacio expositivo, señaló esta característica como un elemento generalmente presente en la obra de Mik. En esa exposición fueron exhibidas tres de las obras expuestas posteriormente en *Communitas: Schoolyard, Training Groung y Raw Footage*; además de la obra *Glutinosity*.

Tanto en *Communitas* como en todas las obras analizadas en este estudio, el tiempo se multiplica a través de los límites imprecisos de un espacio alternativo, sin rumbo ni objetivo determinado, cuya experimentación genera una experiencia heterocrónica que ofrece una amplia gama de posibles escenarios alternativos. Como señala Gabriel Sucari, el trabajo de Mik genera un “espacio narrativo no temporal” donde “el espectador asiste al desarrollo de un evento del cual desconoce su principio y del que no puede esperar ninguna solución” (2009: 156), algo que claramente sucede en la exposición *Communitas*. Así, como el propio artista señaló en referencia a la exposición *Citizens and Subjects* realizada en el Pabellón Holandés durante la 52ª Bienal de Venecia, al situar todas sus obras en una instalación de esas características se forma un patrón cíclico de temor, inseguridad y violencia que se retroalimenta constantemente, pero llega a un punto en el que el patrón se agota o transgrede en otras direcciones (citado en Hlavajova, 2007: 5).

De acuerdo con todo lo anterior, resulta evidente que la experiencia del espacio es una parte fundamental de *Communitas*. Para ello, el artista construye un dispositivo espacial específico para el museo que diseña a la medida del ser humano. El uso de esta escala humana en el diseño expositivo no es una característica exclusiva de *Communitas*, sino que se repite en la mayoría de los trabajos de Mik. Así pues, siguiendo lo indicado por Sucari al referirse a la videoinstalación *Pulverous* de 2003, podemos concluir que Mik busca con ello que en sus obras “la superficie de la imagen en movimiento sobrepase los límites de la pantalla y se transforme en una atmósfera inmersiva” (2009:156). De este modo, el espectador logra introducirse en la escena experimentando lo que los desesperados protagonistas de la obra sufren o sienten. Así, muchas de las pantallas de proyección son situadas a ras del suelo, estableciendo en su diseño un parámetro de medida cuya referencia es normalmente la altura media humana, con el fin de que los muros no sean más altos que una persona. De esta forma, cuando el espectador observa la escena a su propia escala, establece con ella una conexión física que le hace sentir incluido en la acción. En consecuencia, como destaca Hlavajova, al sentirse involucrado en la obra, el espectador experimenta una mayor implicación con la crítica



Figura 2: Vista de la videoinstalación *Tongues and Assistants. Communitas*. Stedelijk Museum (Artmap Foundation, 2013).

que las obras de Mik plantean sobre nuestra concepción del mundo (2007: 7)³. Con esta ubicación, las pantallas de proyección dejan de ofrecer una narrativa que resulta ajena al espectador, pasando a convertirse en extensiones de la propia realidad. De hecho, como señala Barenblit, en algunos casos la obra está diseñada para que los espectadores incluyan sus propias sombras sobre las pantallas o para que participen en la acción con su propia presencia (2011: 9). Estos interactúan con objetos dispuestos frente a las obras, como las sillas de plástico situadas frente a *Tongues and Assistants*, tal y como se puede apreciar en la Figura 2. Estas sillas parecen sacadas de la escena, y ayudan al espectador a integrarse en ella.

En el diseño de las pantallas, Mik rechaza la visión frontal única y los ángulos rectos, y busca crear formas que envuelvan al espectador en la obra. La proyección de la imagen está normalmente dividida en varias pantallas de proyección frontal, aunque el artista también utiliza pantallas de retroproyección que facilitan una doble visión de la imagen, y la incorporación de la sombra de los espectadores en la acción. De acuerdo con esta idea, en *Time Zones Liminal*, todas las pantallas son traslucidas, y al igual que en *sucede en Communitas*, esto genera una ruptura con la unicidad de la mirada proponiendo una visión abierta y múltiple que provoca el establecimiento de un diálogo de intercambio, inclusión y participación

³ La comisaria de la exposición *Citizens and Subjects* en la 52ª Bienal de Venecia de 2007, Maria Hlavajova, realizó esta afirmación respecto al proyecto de la Bienal para el que Mik creó las obras *Training Ground*, *Mock Up* y *Convergencies*. Este es un sentimiento que también se produce en *Communitas*.



Figura 3: Vista de la videoinstalación *Shifting Sitting*. *Communitas*. Stedelijk Museum (Artmap Foundation, 2013).

entre la obra, el espectador y espacio. Por otro lado, en *Communitas*, las pantallas tienen distintos tamaños, posicionamientos y ángulos; que en ocasiones pueden ser bastante cerrados y envolventes, como ocurre con *Osmosis and Excess* o *Shifting Sitting*. Las propias imágenes y la disposición de las paredes nos aproximan y nos alejan a la escena. Es decir, a través del diseño arquitectónico el espectador puede sentir lo que se experimenta el estar “dentro y fuera” de la *communitas* de Mik. Para Brian Boucher, todo el diseño arquitectónico presente de forma general en los trabajos de Mik no solo otorga una calidad escultórica a sus obras, sino que ayuda a incrementar la consciencia de los espectadores sobre la experiencia de verlas (2009: 163).

La mayor parte de las obras son multicanal, como se puede observar en el ejemplo incluido en la Figura 3; por lo que, según indica Barenblit, en ese caso, “las pantallas nunca se tocan, evitando la construcción de un discurso unitario entre ellas e incrementando su percepción múltiple” (2011: 9). Mik utiliza habitualmente primeros y medios planos, que hace coincidir con otros más generales o de conjunto. Con todo ello el artista logra que al proyectar las imágenes en varias pantallas se produzca una ruptura de su linealidad narrativa. Por lo tanto, la confluencia de estos distintos puntos de vista y planos diferentes rompe y fragmenta el espacio y la experimentación del tiempo, generando una experiencia multirrítmica en el espectador. En

ocasiones, la misma escena es presentada en distintas pantallas utilizando distintos planos y distancias focales, añadiendo un cierto retardo entre ellas, y, en consecuencia, generando una especie de eco o reiteración de la acción. Esta es una forma de poner en cuestión la normalización por repetición. En otros casos, Mik parece buscar el extrañamiento haciendo coincidir escenas antagónicas y desafectas; e incluso en ocasiones, el artista propone paralelismos imposibles que generan una ficticia e inaudita realidad que rompe con todas las normas sociales generalmente asumidas.

Dentro sus diseños expositivos, las obras de Mik nunca son proyectadas en una oscuridad total, sino que como apunta Barenblit, el artista prefiere mantener iluminado el espacio para que el diseño arquitectónico esté presente en la obra (2011: 9), jugando siempre con la posición del espectador y buscando involucrarle físicamente. Los movimientos de la cámara la convierten en otro personaje de la acción, además de ser espectador: lo que aporta más continuidad a la obra (Bal, 2013: 182). Así, de acuerdo con lo señalado por Sucari, “los ambientes creados por Mik pretenden invitar al espectador a formar parte de la obra y a participar en una atmosfera deliberadamente indefinida, como si se hallara en la frontera entre sueño y vigilia” (2009: 154). Son unos ambientes en los que el sonido o, mejor dicho, la ausencia de este es parte principal de la obra, convirtiéndose en amalgamador de la imagen visible de modo que esta resulte un cuerpo compacto.

El silencio como aglutinador de la acción visible y fragmentador de la experiencia espacio-temporal

Uno de los principales y más recurrentes recursos que Mik utiliza en sus obras es la eliminación del sonido. Al eliminar este de la imagen en movimiento en la mayoría de sus obras, el artista rompe con la normalidad ya que, desde la invención del cine sonoro hace ya un siglo y el abandono del cine mudo, lo habitual es que la imagen vaya acompañada de sonido. La importancia del sonido en el cine es tal que, incluso en los momentos donde en la escena no hay diálogo, normalmente se introduce una banda sonora para generar, en función de cada caso, determinados sentimientos en el espectador. Esta potencialidad emocional del sonido es también muy tenida en cuenta por Marclay en su obra *The Clock*, y por Kentridge en *The Refusal of Time*. Estamos acostumbrados a que imagen y sonido se acompañen como un tándem inseparable, y por ello, el silencio en la imagen en movimiento resulta extraño,

inquietante e incluso irritante. Pero el sonido no solo acompaña a la imagen de vídeo, sino también a la vida real, por lo que, como indica Taussig, se puede decir que “el silencio atenta contra la realidad” (2011: 57). En nuestro día a día, esperamos contar con la presencia de al menos “el ‘sonido natural’ de gente hablando en segundo plano, frenos de coches chirriando, vacas mugiendo, pisadas a ritmo, viento ululando” (Taussig, 2011: 59). El silencio puro no suele estar presente en la naturaleza, y menos en la sociedad contemporánea. Por ello, la presencia de ese silencio absoluto produce una disonancia en nuestro cerebro que nos lleva al extrañamiento; y su ausencia nos hace tener la sensación de experimentar vivencias incompletas, temporalidades detenidas, ralentizadas o múltiples, e incluso de percibir con ello una sensación de peligro. Como señala Ana García-Molina:

Estamos acostumbrados a consumir el sonido como constitutivo de la imagen; por tal motivo, este elemento carente en la obra de Mik es la primera agresión sobre el consumo visual móvil en Occidente, porque pensamos que aquello que vemos en imagen en movimiento queda en deuda al no ser escuchado. (2014: 18).

En muchos casos, en un primer momento, los silenciosos vídeos de Mik dan la impresión de ser escenas de documentales o reportajes sacados de las noticias; pero en ellas no solo nos extraña la ausencia de sonido, sino que echamos de menos una voz *en off* que nos diga cómo y qué estamos viendo, la voz de un reportero o periodista de las noticias de la televisión. Este acompañamiento con comentarios a la imagen es algo que tenemos asumido como normal dentro de los medios de comunicación de masas. Ursula Biemann aprovecha esta característica en su obra *Performing the Border*, para dar veracidad al mensaje que busca transmitir a través de las imágenes documentales incluidas en su videoensayo. En consecuencia, al privar de sonido a estas escenas de apariencia documental, aunque ficticias, Aernout Mik va a romper también con la imagen de normalidad de los medios de comunicación a la que estamos acostumbrados. Por ello se puede decir que, con esta ruptura, el artista ayuda a que el espectador recupere su capacidad crítica autónoma, al liberar a la imagen de un discurso normalmente dirigido y sesgado en función de las distintas ideologías del poder.

Otra ventaja de eliminar el sonido de las obras es que estas se pueden proyectar en una misma sala o en salas contiguas, sin que una cacofonía de sonidos haga que unas impidan la percepción de las otras. En este caso ocurre todo lo contrario, ya que como señala Barenblit, en las videoinstalaciones de Mik esta proximidad de diferentes obras de video sin sonido en un mismo espacio “genera un interesante meta-lenguaje, con gran significado desde un punto de vista curatorial, en el que cada una de las piezas actúa como un elemento que condiciona la lectura de las demás y la experiencia global del visitante” (2011: 11). En consecuencia, la ausencia de sonido empuja a centrar la atención del espectador en lo que para el artista parece ser lo importante, las imágenes en su forma más cruda, concentrándose de ese modo solo en lo visual. Esto supone una gran ventaja añadida, que también es puesta en valor en *Time Zones Liminal*, y es que, al prescindir del sonido, se eliminan también la posibilidad de diálogos, y con ello, según señala García-Molina, los problemas asociados a “la barrera idiomática en pro de la universalidad del mensaje que recurre a la memoria mediática para la construcción del mismo” (2014: 19).

Sin embargo, para el artista eliminar el sonido supone en la práctica un esfuerzo extra, ya que ha de realizar sus videos sin el importante apoyo narrativo que ofrece el sonido en este tipo de medios. De este modo, ante la ausencia de sonido, el artista ha de enfatizar la imagen de los gestos de los personajes y sus movimientos corporales para suplir lo que no se verbaliza. Para Pisters, a un nivel más abstracto, esto nos permite también ver la imagen en sí misma como un gesto, en lugar de como un espectáculo (2015: 70). En este sentido, de acuerdo con lo establecido por Giorgio Agamben, la improvisación de los actores a través de sus gestos parece destinado a compensar lagunas de memoria e incluso ciertas incapacidades o impedimentos para verbalizar. De este punto se deriva no sólo la proximidad entre el gesto y la filosofía, sino también la de la filosofía y el cine. El silencio esencial del cine, que como indica el filósofo italiano, no tiene nada que ver con la presencia o ausencia de una banda sonora; es, al igual que ocurre en la filosofía, la exposición del ser expresada en el lenguaje de los seres humanos a través de la pura gestualidad (Agamben, 2000: 60). Estos gestos provienen en las obras de Mik no solo de los actores, sino también del propio movimiento de la cámara. Ya que, quienquiera que la maneje actúa como uno de los personajes, estando completamente absorto en las escenas que está filmando. Dineke Blom denomina este nuevo personaje “el observador

imaginario”. Así, los movimientos de la cámara condicionan al espectador de una manera sutil, de forma que estos quedan atrapados en su mirada (ter Haar y Blom, 2014: Part II).

Como señala Barenblit, en los trabajos de Mik “la ausencia de sonido también concentra la atención no sólo en la confusa narrativa de las obras, sino sobre el hecho mismo de la imagen, su origen y génesis. Exige al espectador reconstruir su memoria mediática” (2011: 11). En este sentido García-Molina añade:

Al no existir sonido de las imágenes en movimiento, se obliga a los públicos contemporáneos a mirarlas y percibir las de manera más cruda, a verlas como antinaturales, ya que las relacionamos directamente con aquellas imágenes cotidianas que pertenecen a nuestra memoria mediática. Las cuales absorbemos a través de los medios masivos de comunicación que han determinado en gran medida nuestra relación con la realidad social y nos han acostumbrado a la forma narrativa de comunicar y comprender lo político, los escenarios socioculturales y la constitución de nuestros contextos simbólicos, que en la mayoría de los casos han sido difundidos en compañía de sonido, ruidos y efectos audibles. (2014: 14).

Según apunta David Rodowick (2017), durante mucho tiempo esta memoria mediática emanaba en gran medida de la experiencia fenomenológica que proporcionaba el cine de pantalla grande, a la que posteriormente se unió también la televisión. Sin embargo, a partir de los años 80, esta experiencia se fue desplazando a otros medios de comunicación videográficos, electrónicos o digitales más contemporáneos, como las redes sociales, las artes digitales o los videojuegos (1). Estos nuevos medios establecen cada vez unas expectativas mayores de interactividad y posibilidad de comunicación, pero a su vez facilitan un mayor control de los entes de poder.

Por tanto, eliminando el sonido de sus obras, Mik fuerza al espectador a usar su memoria mediática para intentar dar significados a las escenas ambiguas a las que nos enfrenta, y con ello convertir éstas en imágenes que se asemejan a la realidad. Este proceso se va a ver influido por el

nivel de desarrollo del espectador de lo que Walter Benjamin denominó “facultades miméticas”. Es decir, va a estar condicionado por el desarrollo de su capacidad de establecer relaciones de similitud entre cosas, de forma consciente o inconsciente, que de otro modo serían diferentes en forma o sentido (1993/2005: 694). Para Rodowick (2017), en el campo del arte contemporáneo esta capacidad puede ser una herramienta interpretativa que ayude a favorecer la liberación de una imagen pasada para abrazar plenamente una anticipada; y de este modo captar conceptualmente las fuerzas de la memoria y su devenir (6). En consecuencia, gracias a nuestra memoria mediática y nuestras facultades miméticas somos capaces de hacer asociaciones que nos llevan a otorgar cierto sentido a esas situaciones ficticias que Mik crea. Y en este juego de asociación, el artista consigue capturar la atención del espectador y con ello estimular el sentido de extrañamiento que provoca con su obra. Este sentido va a diferir en función de cada persona ya que va a depender de sus características personales.

El silencio del espacio expositivo genera también un último efecto añadido. Los espectadores se ven empujados a mantenerse en silencio, estableciendo de este modo una relación más intensa con la obra; ya que se enfrentan sin la ayuda del sonido a percibir las imágenes como gestos, y a los gestos como imágenes que pueden ser conectadas de múltiples maneras. De hecho, para Blom, lo que propone Mik con sus obras es una forma diferente de mirar, no dirigida principalmente a la comprensión, sino a la experiencia; de modo que el espectador puede concentrarse en los gestos y acciones visibles (ter Haar y Blom, 2014: Part II). Por tanto, esta ausencia de sonido en la videoinstalación es capaz de unir tanto a los visitantes de *Communitas* como a los de *Time Zones Liminal* en su silencio, creando una especie de colectividad que marcha silenciosa por las salas de ambas exposiciones. Todo ello genera una dinámica de grupo que funciona como una extensión de los vídeos, encarnando en la figura del espectador el deseo de resistencia frente a los mecanismos de funcionamiento de los grupos de poder.

La videoinstalación como mecanismo de inversión social y resistencia liminar a través de la dinámica de grupo: *Communitas*

Las situaciones que representa Mik en sus videos parecen aludir a escenas colectivas o grupales de cierto carácter político que muestran situaciones de desorden social, bloqueo, apatía, desintegración e inversión de roles. Por



Figura 4: *Videoinstalación Communitas (2010)*. *Communitas*, Stedelijk Museum (Planemos, 2013)

ello, siguiendo a Chantal Mouffe, podemos decir que estas representan la dimensión del antagonismo que la teórica política belga considera constitutiva de las sociedades humanas, y que a su entender define el espacio ontológico de “lo político” (2005: 9). Y aunque las representaciones de Mik guardan similitud con acontecimientos reales, en verdad nunca han sucedido de la forma en la que el artista muestra. Como indica Bal (2013: 182), de este modo, el artista nunca llega a escenificar situaciones políticas reales. No son eventos que el espectador pueda ubicar y reconocer con precisión. Sin embargo, en algunas ocasiones —como ocurre en *Raw Footage*, *White Suits Black Hats* y *Tongues and Assistants*—, Mik se apropia o graba directamente imágenes reales de determinados eventos colectivos que reutiliza y/o edita en busca de una nueva significación. Pero, en cualquiera de los casos, lo que es común en el formato de todas estas obras es la utilización de la videoinstalación como un mecanismo de resistencia político-social. Así, de acuerdo con este sentido compartido de representación de la colectividad, la exposición toma el título de una de las obras allí exhibida denominada *Communitas*. Para el artista y los comisarios de la muestra, este término aglutina conceptualmente su producción artística incluida en la exposición.

Como se puede apreciar en la Figura 4, *Communitas* (2010) es una videoinstalación a tres canales que puede ser incluida dentro de la tipología de vídeos de Aernout Mik que se desarrollan mediante la grabación de situaciones escenificadas por actores a las que se elimina el sonido. En el caso de este tipo de obras, los actores que participan en ellas apenas reciben información previa para actuar, tan solo unas nociones mínimas sobre lo que va a ocurrir en escena. Mik selecciona normalmente a figurantes amateurs, que en el mejor de los casos tienen experiencia de trabajar como extras, pero no como actores profesionales. Por ello, su forma de actuar no es muy convencional y metodológica, estando fundamentada principalmente en la improvisación basada en sus propias emociones y experiencias. Como subraya Barenblit, en los trabajos de Mik entre los actores se produce un proceso:

[i]nstintivo, casi físico, que hace que a los pocos minutos de empezar a rodar se genere una microdinámica social, que más tarde es la verdadera protagonista de la pieza (...) Algo que les hace comportarse como la masa a la que representan. (2011:1)

Esta metodología busca obtener como resultado una realidad simulada en apariencia plausible. Barenblit dice que para Mik “es importante informarles y no informarles al mismo tiempo, retener datos o el propio tema de la pieza. Apenas reparte roles entre ellos, no existe un guión en el sentido estricto del término y jamás ensaya” (2011: 9). Por tanto, esta libertad de acción introduce en la escena variables aleatorias que dependen del azar, de los propios instintos individuales de los actores y de su memoria mediática. Mik parece buscar con ello que los figurantes reproduzcan esas imágenes mentales en sus vídeos, de modo que, como el propio autor revela en una entrevista con los comisarios de la exposición, estos introduzcan las huellas que permanecen en su memoria colectiva compuesta por una multiplicidad de imágenes. Y es que, según indica el artista, cada uno de nosotros tenemos múltiples recuerdos que provienen de eventos documentados que, posteriormente al hecho, cristalizan convirtiéndose en nuestras propias imágenes reconstruidas (Coelewij, Gili y Schmidt, 2011b: 211). De este modo, los actores en su improvisación se

convierten en cocreadores de la propia secuencia, introduciendo en ella retazos de realidad y verdad que la hacen parecer ocasionalmente factible. Así, de acuerdo con García-Molina, en el caso de todas las obras escenificadas incluidas en la exposición:

[L]o que prevalece en su propuesta artística, es la reacción de los personajes, invitarnos a conocer lo que ocurre cuando están sometidos a situaciones límites, momentos en que solo el combate individual y continuo es inútil, entregarse a la sinergia del grupo o claudicar, porque en las crisis se reconoce la extrema complejidad de los sistemas políticos y sociales, sometidos a las duras pruebas del acierto y del error de muchos de sus elementos, pero manteniendo en marcha otros. (2014: 11).

Por tanto, la memoria, los instintos y las reacciones inconscientes, improvisadas e inesperadas de los actores aficionados frente a estas situaciones simuladas de crisis, generan en este proceso un escenario de nuevas realidades alternativas, libres de convenciones sociales, como la que se genera en el video *Communitas*.

Esta obra es la pieza central de la exposición a la que da nombre. Por ello se encuentra ubicada en un lugar preferencial dentro de su diseño expositivo, siendo el enlace con el que casi todas las obras conectan en el intrincado recorrido creado por el artista. Su título hace referencia al concepto de *communitas* desarrollado por el antropólogo británico Víctor Turner. Para Turner, “durante su experiencia de vida cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura social y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones” (1988: 104). La estructura social es el sistema diferenciado, estructurado y a menudo jerarquizado de la sociedad. Este sistema está íntimamente ligado a distintas variables como son: la propiedad; la parcialidad; la heterogeneidad; el estatus; la distinción en el vestir, de sexo o riqueza; la desigualdad o la complejidad (Turner, 1988: 113). El concepto de la *communitas* comprende el momento y el espacio social en el que las leyes jerárquicas de la estructura se difuminan hasta desaparecer. Así, según Turner, la *communitas* “surge de forma reconocible durante el período liminal”, generando un espacio social no estructurado

y relativamente indiferenciado. Una comunidad donde los individuos son considerados iguales (1988: 103)⁴.

Para Coelewiy y Schmidt (2011:1), este concepto de *communitas* evoca las multitudinarias reuniones experimentales y anti-estructuradas que podemos encontrar en las videoinstalaciones de Mik. Según ambos comisarios, en ellas, hombres y mujeres son insertados en escenas en las que nada es normal, donde sus roles son inestables y sus interrelaciones están gobernadas por un conjunto de factores más complejo que la pura psicología. Además, la interdependencia con el espacio, el tiempo y los elementos, tanto vivos como inanimados, confiere una calidad casi orgánica o biológica a las relaciones dentro del grupo, por lo que las acciones de los protagonistas de sus vídeos no están sujetas a las leyes de la lógica narrativa. Según Barenblit, en los trabajos de Mik esos periodos liminares, donde se producen “estos estados de suspensión temporal” del orden social, “son descritos habitualmente en situaciones de emociones compartidas”, donde la crisis o la euforia pone en marcha un proceso de identidad de grupo (2011:10), que solo se hace evidente durante estos episodios de emoción extrema.

Communitas provoca una agitación que no emana solo de la toma de conciencia, sino que se alinea con lo establecido por Deleuze sobre el cine político moderno, donde todo se pone “«en trance», el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujando todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado” (1987: 289). De este modo, como subraya Pisters, mostrar estas condiciones de lo imposible constituye la esencia de la cinematografía política moderna; y con ello, los individuos obtienen una relación diferente y más gestual con el mundo. Esta relación no implica solo la representación de este, sino introduce la resonancia, el contacto entre dentro y fuera, interior y exterior, entre lo privado y lo político (2015: 76-77). Y si bien todas las instalaciones de Mik pueden ser consideradas políticas, en el sentido de encarnar los gestos de la gente como el tejido que conforma el mundo que compartimos, la obra *Communitas* se refiere aún más explícitamente a la idea concreta de ‘el pueblo’ (Pisters, 2015: 78). De este modo, siguiendo lo establecido por Bal respecto a los componentes del arte político, podemos decir

4 Este concepto guarda semejanza con el espacio social alternativo que evocan mis obras *Time Space and Mutable Identities* y *Discontinuous Echo*, donde la linealidad de las jerarquías se desvanece en un continuo flujo de cruces liminales.



Figura 5: *Communitas* (Milewsky, 2011).

que la videoinstalación mantiene unidos sus tres elementos indispensables: “el compromiso afectivo— aunque oblicuo— con el presente, el rechazo de extirpar el pasado de este presente, y el desplazamiento o la ‘migratoriedad’ tan característica del mundo de hoy” (2019: 145)

Communitas fue realizada por invitación del Teatr Dramatyczny, un teatro ubicado en el Palacio de Cultura y Ciencia en Varsovia, y se estrenó en la Bienal de Arte de Sao Paulo (Schmidt, 2011: 201). En este video Mik muestra a un grupo muy numeroso de personas dentro de la sala de convenciones de este palacio, en lo que parece ser una insurrección política o tal vez un mitin acalorado, como se puede apreciar en la Figura 5. El palacio donde se grabó el vídeo es un lugar con muchas connotaciones político-sociales, ya que fue sede del partido comunista. Como resalta Schmidt, este inmenso palacio de 42 pisos, fue erigido en los años cincuenta siguiendo un estilo arquitectónico semejante al de las “Siete Hermanas” de Stalin en Moscú. El palacio fue un regalo, no recibido con mucho agrado, de la antigua Unión Soviética al Estado de Polonia, por lo que fue apodado por el pueblo polaco como “pastel o venganza de Stalin” (2011: 201). El edificio, tan controvertido por sus implicaciones en la memoria política reciente del país, estuvo a punto de ser demolido tras la caída del régimen comunista en 1989 (Pisters, 2015: 78). De modo que el palacio se convierte a la vez en escenario y tema de la propia obra.



Figura 6: *Detalle de Communitas* (Milewsky, 2011).

El video carece de sonido o diálogos, por lo que el espectador ha de interpretar la escena a través de los gestos de los actores, el vestuario, el atrezzo y la escenografía. Así, se puede observar cómo los actores realizan gestos que evocan una insurrección política, lo que otorga a la escena una atmósfera de levantamiento revolucionario. Estos gestos son también en algunas ocasiones acompañados por otros que parecen expresar un sentimiento de temor ante una amenaza desconocida que parece proceder del exterior. De acuerdo con Pisters (2015: 78), lo que Mik muestra en *Communitas* no es una reunión política con un objetivo o un programa, sino un pueblo en ciernes que comparte un sentimiento de resistencia a través del gesto. Es un gesto entendido en el sentido de Agamben, como un medio puro que queda liberado de su conexión con un fin, como un medio sin fin (2000: 109–120). Por otro lado, los actores tienen rasgos polacos, pero entre ellos también podemos ver algunas personas con rasgos asiáticos; lo que, como señalan Coelewijn y Schmidt, parece hacer referencia a los recientes debates mantenidos en Polonia sobre la integración y la exclusión de los extranjeros provenientes de Vietnam (2011: 4). Pero a pesar de estos gestos, las causas u objetivos de esta reunión no puede ser claramente definidos. Los actores parecen estar celebrando algún tipo de reunión o conferencia, y lo hacen dentro de un ambiente muy acalorado y agitado. Pero la acción

resulta confusa ya que al mismo tiempo la imagen parece insinuar que todos ellos han asaltado o tomado por la fuerza el palacio, llevando instalados allí muchas horas e incluso días. De hecho, se pueden ver escenas que muestran personas comiendo y a otras que intentan dormir agotadas, posiblemente por la tensión de su acción o por el cansancio acumulado de los días transcurridos en su encierro. En otros momentos, vemos personas cantando o realizando bailes espontáneos en señal de alegría dentro del salón de actos. Así que, como describe muy bien Schmidt, después de algunos minutos de visionado de esta película elegíaca y muda, uno comienza a sentir un trasfondo diferente, que se materializa en escenas en las que algunos delincuentes son arrastrados ante los tribunales o en las que los participantes exhaustos son colocados en las sillas y filas de asientos en poses retorcidas, como si estuvieran bajo el hechizo del sueño de la muerte (2011: 201).

Las imágenes son aparentemente tan reales, que el espectador cree reconocer a simple vista determinados acontecimientos significativos creyendo que esta viendo imágenes de archivo de los medios de comunicación. Y es que, cuando los actores aparentan estar durmiendo entre los asientos de terciopelo rojo, o incluso simulan estar muertos con sus cuerpos escorizados y encajados entre las butacas, como se puede ver en la Figura 6, Mik parece querer activar nuestra memoria mediática para traer a la actualidad las escenas del desastre del Teatro Dubrovka de Moscú ocurrido en 2002. Esta masacre ocurrió cuando un grupo de rebeldes chechenos que había secuestrado el teatro fueron exterminados, junto con 130 rehenes, por el gas venenoso que utilizaron las fuerzas de seguridad del Estado para romper su resistencia. Como indica Bal, se trataría en realidad de una alusión, no una metáfora; ya que, en lugar de comparar una cosa con otra, esta envuelve lo aludido en lo que vemos (2013: 182). Sobre esta alusión nuestra memoria mediática no puede evitar vislumbrar esa dimensión violenta de las imágenes. Esta es la dimensión del gesto político (Pisters, 2015: 78). De este modo, las obras de Mik logran hacer que las imágenes de sus puestas en escena se confundan en nuestra memoria con las imágenes de catástrofes reales.

Mik busca generar situaciones que pongan al espectador al límite de su propia naturaleza. Y lo logra a través del uso del gesto desarticulado y la creación de una realidad escenificada que nos muestra imágenes cotidianas que nos sorprenden, al ofrecer puntos de vista perturbadores que plantean desenlaces indefinidos o impensables. Para García-Molina, con obras como

Communitas, Mik expone de manera dialéctica la lucha de poderes existentes entre duplas dicotómicas. La primera de ellas, la *communitas* es:

[u]na fusión bajo un sentimiento donde todos son uno, donde se hace parte de algo donde el individuo se disuelve en pro de un fin común; por el contrario, en la multitud contemporánea se logra vislumbrar un nuevo camino en conjunto, donde cada uno, se apodera y se empodera de sus propias nociones, ideas e ideales a través de la preservación de la singularidad individual de los argumentos, sin llegar a diluirse, pero con el fin de alcanzar objetivos visibles, discutidos, donde existen unas metas compartidas bajo razones diversas, con el potencial de caminar juntos a través de opiniones opuestas, pero en busca de objetivos para todos, no como mandato sino como acuerdo. (2014: 16-17)

Y para generar este enfrentamiento dialéctico, el artista se apoya en la ruptura de la narrativa lineal hegemónica por medio del establecimiento de una trama y un montaje de las imágenes aparentemente descoordinadas, que hacen que la obra no tenga un sentido claro. Sin embargo, aunque estas escenas nos sorprenden y extrañan, para Bal (2013), Mik logra al mismo tiempo dar forma a los pliegues sociales invitando al espectador a entrar en las distintas situaciones acompañando a los protagonistas de estas escenas en su desarraigo (182). Y en este sentido, el personaje espectador-cámara ayuda al público a sentirse integrado en la acción compartiendo su mirada, normalmente en apariencia espontánea, natural y sin edición. Con esta mirada la audiencia se identifica y a través de ella aumenta la sensación física de inclusión en la experiencia. Es la percepción de ser insertado en un mecanismo de resistencia a través de la integración en la dinámica de grupo que Mik nos muestra.

Gesto dislocado y realidad escenificada en *Training Ground*

Aernout Mik escenifica en sus obras mundos que en un primer momento resultan familiares y conocidos a la mirada occidental, ya que poseen cierta similitud con la imagen normativa relacional, lingüística y social que los medios de comunicación y los poderes hegemónicos promulgan (Duhamel, 2007: 10). Esta imagen es, de forma inconsciente, asumida por la sociedad sin apenas



Figura 7: Videoinstalación *Training Ground* (Hendrix, 2013).

cuestionamiento. Pero, esa ilusión de estar frente a algún tipo de documental o ante la grabación de escenas reales pronto desaparece. Casi instantáneamente el espectador experimenta una sensación de extrañeza ante estos mundos escenificados. Estos universos articulan espacios de relación ficticios que van más allá de todas las convenciones sociales hegemónicas. Son mundos que rompen con las reglas comúnmente aceptadas y asumidas por la sociedad actual.

Como se puede apreciar en la Figura 7, *Training Ground* es una instalación de video a dos canales y en retroproyección, desprovista de sonido, de treinta y ocho minutos de duración pero que, como el resto de las obras de la exposición, es reproducida en bucle infinito sin créditos iniciales o finales que indiquen su duración. De este modo, esta repetición continua de acción y respuesta puede considerarse una metáfora del proceso de normalización y establecimiento de hábitos, que como indica Hlavajova, comisaria de la obra en la Bienal de Venecia de 2007, hace que lo que antes podía parecer excepcional y peculiar, se vuelva ordinario, consuetudinario e incluso banal (2007: 4). Con *Training Ground*, Mik parece poner en cuestión la actual y asumida concepción de la estructura y funcionamiento de un estado-nación y la gestión de sus sistemas fronterizos.

En ella, el artista representa una escena que evoca la imagen preconcebida, en gran parte gracias a los medios de comunicación, de una actuación fronteriza con detenciones por parte de un grupo de policías/militares frente a la afluencia de inmigrantes ilegales. Todos ellos son



Figura 8: Fotograma de *Training Ground*. (UbuWeb Film, 2007).

detenidos frente a la mirada impasible de un grupo de camioneros que parecen estar en un área de descanso ubicada en el límite de una zona fronteriza. Estos camiones evocan nuestro imaginario colectivo de escenas en las que inmigrantes ilegales intentan cruzar las fronteras escondidos entre su carrocería o su carga, pero son interceptados por la policía. Los camioneros, a los que incluso acompaña una niña, observan la escena con curiosidad, aunque desde la distancia, como si lo hicieran a través de la seguridad y el desapego de una pantalla de televisión⁵. Una actitud que guarda cierta similitud con una dinámica de grupo descrita por la psicología social denominada de “efecto espectador” o *bystander-effect*, o como el psicoterapeuta Arnout ter Haar indica, de espectador-apatía (ter Haar y Blom, 2014: Part I). De este modo el sentido de responsabilidad frente a una víctima en apuros disminuye conforme mayor es el número de testigos, lo que lleva a una auto-justificación de la inacción⁶.

Con todo ello, en un principio las imágenes pueden parecer reales, ya que para intentar entenderlas la mente en seguida realiza asociaciones con otras imágenes conocidas, que seguramente habremos recibido a través de los medios de comunicación e incluso de forma escenificada a través

5 Para información ampliada sobre el distanciamiento emocional de la realidad a través de la imagen recibida por un televisor véase el libro de Lambert Wiesing (2009).

6 Para más información sobre el concepto de efecto espectador o *bystander-effect*, véase el artículo de Peter Fischer (2011).

del cine. Por tanto, esta asociación basada en la similitud y la memoria nos lleva a obtener una primera impresión de estar viendo una escena que podría producirse en cualquier punto caliente fronterizo occidental. Y, como indica Steve Klee (2011: 149), frente a esta escena, desde el primer momento esta identificación con la realidad lleva al espectador a identificarse y posicionarse inconscientemente con uno de los estereotipos de grupos sociales que parecen distinguirse: el grupo de policías o el de los detenidos. Una elección instintiva que va a depender fundamentalmente de la tendencia y creencias políticas de cada uno. Así, para algunos espectadores la secuencia representada por Mik va a confirmar la absoluta ilegitimidad del poder estatal en su restricción del derecho humano básico de vivir donde uno quiera. Pero, por el contrario, para otros la actividad de los guardias será considerada una acción totalmente proporcionada y legitimada en la protección de la integridad cultural, racial y económica de un estado-nación.

Pero esta suposición se empieza a diluir a los pocos segundos de visionado ya que, como señala Hlavajova, a través de la introducción de numerosas alteraciones de la normalidad, el artista se distancia de la representación de lo que conocemos como realidad (2007: 2). Mik introduce en la acción múltiples elementos de irracionalidad que rompen con una posible narrativa lineal de la escena, y abren una brecha progresiva entre representación y realidad, disolviendo las jerarquías y límites entre los roles allí representados. Pronto se hace evidente que la obra promulga una situación irreal. De hecho, ya desde el principio, el propio título de la obra *Training Ground* —Campo de Entrenamiento— puede llevarnos a cuestionar si lo que vemos ocurre en realidad o si por el contrario se trata de un ejercicio de entrenamiento y formación policial/militar en el que los policías tanto como los detenidos/inmigrantes ilegales están representando un papel dentro de esta simulación.

Lo cierto es que las acciones semidirigidas de los actores pronto hacen evidente que se trata de una escena ficticia. Durante aproximadamente los diez primeros minutos, las tareas y jerarquías de poder parecen estar determinadas, y los distintos roles son apoyados en su definición por el código que les otorga la vestimenta utilizada. Chalecos antibalas y ropa militar parecen identificar a los agentes fronterizos. La palabra *Zoll* —aduana en alemán— puede leerse en algunos de sus chalecos. Las personas que parecen ostentar el poder se ponen guantes de látex para registrar a los inmigrantes. Es un gesto que puede implicar cierta superioridad, pero también el miedo o el deseo de mantenerse alejado y seguro frente al “otro”. No obstante, como

se puede apreciar en la Figura 8, en el segundo minuto del vídeo, una fugaz imagen rompe con esta simbología del poder, ya que uno de los inmigrantes que es registrado por la policía lleva puesto también unos guantes de látex. Es una señal que empieza a provocar en el espectador una cierta extrañeza ante la escena representada. Por tanto, como indica Pisters, las obras de vídeo logran cambiar nuestra percepción de situaciones familiares a través de un simple tic, un espasmo o una actitud corporal compartida (2015: 69).

Esta búsqueda de desconcierto en el público guarda gran similitud con lo realizado por la artista Mona Hatoum, tanto en *Present Tense* como en *Hot Spot III*, a través de sus objetos cotidianos cuyas funciones habituales han sido trocadas hasta la extrañeza. O con la dislocación de la imagen de vídeo, a través del uso de movimientos ralentizados y sonido desnaturalizado solapado entre secuencias, de la obra *Performing the Border* de Úrsula Biemann. E incluso con los bucles, analepsis o *flashback*, variaciones en el ritmo, y transiciones visuales, sonoras o narrativas imposibles introducidas en *The Clock* por Christian Marclay. Y ciertamente, también con la imagen asíncrona impredecible y el caos rítmico visual y sonoro de *The Refusal of Time* de William Kentridge, o de los bucles y saltos espacio-temporales de *Tiempos Instalados*. Con este propósito común, Aernout Mik a través de la dislocación de gestos, acciones y tiempos, así como del uso disfuncional de imágenes y objetos, genera un efecto de extrañeza en el observador que incita a poner en cuestión su noción de los “tiempos instalados” y la estabilidad de su imagen del mundo. Esta es una imagen que, como ya he indicado anteriormente, en muchas ocasiones es construida sobre la base de lo recibido a través de los medios de comunicación o *mass-media*.

Pero, tras esos diez primeros minutos de realidad escenificada de apariencia más o menos convencional y creíble, de pronto el ritmo de la escena establece una dinámica diferente y se produce una disolución e intercambio de roles. En una de las pantallas de proyección, el punto de vista de la cámara cambia y se sitúa en el interior de la cabina del conductor de uno de los camiones que aparcados rodean la escena, mientras la otra muestra lo que sucede más de cerca. Como indica la comisaria de arte Claudia Schmuckli (s.f., párr. 3), este cambio de punto de vista provoca una sensación de mayor inmersión física del espectador en la escena. Hemos pasado a contemplarla desde el interior de un camión situado en el centro de la acción, encarnándonos en uno de los camioneros que observa la escena, abandonando la sensación de distancia que aporta un campo de



Figura 9: A la izquierda, fotograma de *Training Ground*. Aernout Mik, minuto 2:03 (UbuWeb Film, 2007). A la derecha, fotograma de *Performing the Border*. Ursula Biemann, minuto 4:12 (Biemann, 1999)

visión abierto. Esta es una técnica de acercamiento e implicación también utilizada por Ursula Biemann en algunas secuencias de *Performing the Border*; como las que se grabaron desde el interior de un vehículo en marcha mientras se mostraba, a través del parabrisas delantero, el paisaje desértico de las carreteras sin asfaltar de Ciudad Juárez mientras un autobús de maquiladoras se dirige a su destino. Como se puede apreciar en la Figura 9, al mismo tiempo que sucede esta mayor inmersión en los acontecimientos, el artista introduce elementos de ironía en la acción enfocando con la cámara una fila de figuras de superhéroes de plástico que están dispuestos sobre el salpicadero del camión y que, por efecto del encuadre, parecen formar parte del grupo de camioneros que observan inmóviles toda la acción. Nadie acude en defensa de los derechos humanos de los inmigrantes. Todos, camioneros y superhéroes —salvadores y garantes de los derechos de la humanidad—, se convierten en observadores pasivos de una situación que nos han inculcado y hemos asumido como necesaria para garantizar nuestra ciudadanía. Es un escenario de inacción y aceptación del que una figura con forma de cabeza de payaso parece estar burlándose, sacándole la lengua a la cámara. Desde ese momento, el caos y el sin sentido parece apoderarse de la escena en la que conviven los policías-inmigrantes-camioneros actores que han modificado de forma inexplicable sus roles, con otros que continúan desempeñando sus funciones y patrones de comportamiento normalizados (Hlavajova, 2007: 2). A través del parabrisas delantero vemos como un inmigrante escapa y los demás empiezan a correr intentando imitarle. La situación se vuelve caótica, y los roles y jerarquías se transmutan. Algunos inmigrantes parecen tomar el control, portan armas o pasean realizando tambaleantes el paso de la oca



Figura 10: *Training Ground*. A la izquierda, fotograma min. 13:30. A la derecha, min. 15:18 (UbuWeb Film, 2007).

o de marcha militar de forma metódica; unos policías practican técnicas de detención entre sí; muchos de los camioneros que observaban la escena son de pronto arrestados y retenidos por la policía. Así, esta rápida inversión de roles puede ser entendida como una simple pero poderosa metáfora de la volatilidad de nuestras asumidas normas de pertenencia y ciudadanía. Nos muestra la posibilidad de que, en cualquier momento, algo que creíamos permanente y seguro como es nuestro derecho a la ciudadanía o nuestros derechos humanos, puedan dejar de serlo dando un giro radical a nuestras vidas. Los conflictos armados, cambios de gobierno, acuerdos económicos o políticos, desastres naturales, entre otros, pueden hacer que en ocasiones perdamos nuestros roles socioeconómicos en apenas unos instantes. Esta es una volatilidad y vulnerabilidad que Mona Hatoum muestra en su obra *Presente Tense*, con los mapas incumplidos de los Acuerdos de Oslo I; o que Ursula Biemann retrata en *Performing the Border* mostrando la existencia de espacios transnacionales sometidos a la normativa cambiante e interesada de los Acuerdos de Libre Comercio; o que en *The Refusal of Time* de Kentridge queda recogida a través de la puesta en evidencia de los abusos derivados de la dominación colonial en África.

Por otro lado, en *Training Ground*, este caos y sensación de extrañeza parece alcanzar su cenit cuando uno de los inmigrantes simula entrar en un inexplicable estado de trance o brote epidémico que le lleva a perder el control corporal; algo que como se muestra en la Figura 10, parece contagiarse enseguida a unos guardias. De pronto, todos ellos se transforman, según subraya García-Molina, en “nuevos entes entre zombies y sonámbulos” que simbolizan una nueva cara del victimario colectivo (2014: 13). Precisamente, lo más extraño de la escena no es que estas personas hayan enfermado de



Figura 11: *Training Ground*, minuto 16:30 (UbuWeb Film, 2007).

pronto, sino que también hayan entrado en este incomprensible estado de trance. Es como si una fuerza irracional e hipnótica se hubiera apoderado de ellos y les hiciera actuar de forma convulsiva y descoordinada. Según indica Schmuckli (s.f., párr. 4), este trance es un guiño de Mik al documental etnográfico *Les Maîtres Fous*, realizado en 1954 por Jean Rouch. Este cortometraje retrata la tradición ceremonial de los Hauka, una secta religiosa activa en algunas partes de Ghana, por la que mediante un ritual catártico sus miembros se enfrentan a su pasado colonial de opresión provocándose un estado de trance y posesión por el espíritu de sus colonos, con el objetivo de liberarse del trauma del pasado. Los Hauka entienden que al ser poseídos por sus espíritus adquieren el poder de estos y, por tanto, esta encarnación les confiere el poder de la liberación. Es un ritual en el que los que ostentan el orden dentro de la escena de Mik, en este caso los policías, también parecen entrar. Los cuales, de forma convulsiva y desesperada, parecen intentar liberarse de la presión de haber ejercido el rol de opresor arrancándose los guantes o intentando limpiar sus manos manchadas de barro en un gesto que podría interpretarse cómo de arrepentimiento, como puede verse en la Figura 11. No obstante, además de esta interpretación del trance como gesto de resistencia y oposición ante las cartografías y temporalidades del poder colonial, esta imagen, leída desde el momento actual, podría llevarnos a establecer una relación con la crisis presente que vivimos a causa de una pandemia global. Esta crisis sanitaria ha supuesto en muchos casos el cierre de fronteras entre países, pero también a nivel local, generando una limitación casi absoluta a la libertad de movimiento por razones de control de la salud lo que, de acuerdo con lo expuesto por Mitchel (2021), sería un ejemplo del

“*present tense*” o presente tenso en el que habitamos en la actualidad. En consecuencia, de forma indirecta, esta situación ha aumentado nuestro recelo y miedo al “otro”. Nos enfrentamos a un planeta amenazado en su globalidad, como Hatoum refleja en *Hot Spot III*. En palabras de Deleuze:

El trance, la puesta en trances es una transición, un pasaje o un devenir: es la que hace posible el acto de habla, a través de la ideología del colonizador, de los mitos del colonizado, de los discursos del intelectual. El autor pone a las partes en trance para contribuir a la invención de su pueblo, que es el único que puede formar el conjunto. (1987: 294).

Así, para Schmuckli (s.f., párr.6), el teatro fílmico del absurdo de Mik sirve como una llamada de atención contra la complacencia y alienta la reconsideración del *status quo*, desestabilizando conscientemente los esfuerzos supuestamente heroicos que implica el mecanismo de protección de cualquier nación. Y esta llamada de atención se lleva a cabo a través de la creación de una realidad escenificada, cuyos gestos poco normativos y temporalidades dislocadas nos llevan al extrañamiento y a la reconsideración de nuestra concepción real de este mundo y de las relaciones de poder que lo gobiernan (Hlavajova, 2007: 2). Es un extrañamiento que Mik también logra tan solo por medio del uso y selección de imágenes reales sin manipular, y un sencillo montaje visual que va a provocar una dislocación espacio-temporal de la realidad, y por consiguiente va a ofrecer una nueva alternativa a los “tiempos instalados”.

***Raw Footage* y el extrañamiento de la imagen en bruto: dislocación espacio-temporal de la realidad.**

Raw Footage es un ejemplo claro de ello. Para su realización Mik utilizó imágenes de archivo grabadas por las agencias de noticias inglesas *Reuters* e *ITV—Independent Television News*— durante la guerra civil de Bosnia en los años 90. Son imágenes que habían sido descartadas para su emisión en las noticias por no ser consideradas suficientemente impactantes o normalizadas para el *prime-time*.

Raw Footage es, como *Training Ground*, una instalación de video a dos canales, aunque, a diferencia con la anterior, en este caso la obra sí está

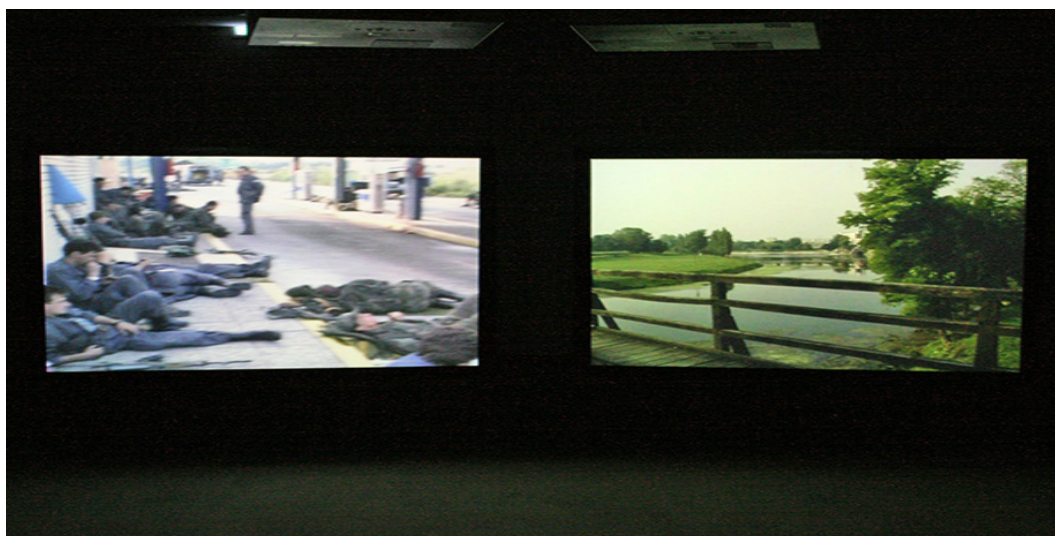


Figura 12: Vista videoinstalación *Raw Footage* (Hendrix, 2013).

provista de sonido. Esta es una de las pocas ocasiones en las que Mik que, además de utilizar imágenes encontradas, mantiene el sonido ambiental real de la escena grabada. Así, en ella no hay diálogos entre los personajes, pero podemos distinguir los sonidos de la guerra, como ametralladoras que disparan o bombas que detonan. Pero lo sorprendente en esta pieza es poder escuchar además el sonido de la vida cotidiana o de “la normalidad” en tiempos de guerra, sin ningún tipo de mediación que narre lo que allí sucede condicionando nuestra mirada, como sucede en *Performing the Border* de Biemann con los subtítulos y narraciones en *off*. Como indica Boucher (2009: 164), para Mik lo que vemos puede ocultar tanto como revelar. De este modo, al estar las imágenes desprovistas de la voz en *off* del reportero que suele acompañarlas explicando la situación, las imágenes permanecen tan turbias y confusas como las de las obras que Mik genera con sus escenas ficticias teatralizadas. Esta ausencia de comentarios y de construcción narrativa de este material sin editar nos recuerda, según señalan Coelewij y Schmidt, que los medios de comunicación son sobre todo espacios de discurso (2011: 3). De modo que, en *Raw Footage* se pueden escuchar perros que ladran, niños que juegan, el murmullo de los soldados que charlan entre si o e incluso las voces de la población civil y, en algunas ocasiones, de los propios reporteros que graban la escena. Pero, aunque en esta obra Mik hace una concesión con el sonido, en realidad el silencio no deja de estar presente y es parte determinante de su estructura. Estas escenas de “cotidianeidad” en tiempos de guerra son interrumpidas, cada poco tiempo, por un fundido en negro, donde durante

unos segundos sonido e imagen desaparecen y el silencio se apodera de la instalación. De este modo, el artista logra romper, mas aún si cabe, con toda lógica narrativa temporal que podría tener un documental de guerra.

Otra diferencia con la anterior, y con la mayoría de las obras expuestas en *Communitas*, es su formato, que en este caso no es panorámico, sino que es el habitual en la televisión de 4:3, como se observa en la Figura 12. Este tamaño es un guiño a la fuente de las imágenes, pero también establece un marco simbólico al foco de su crítica, la visión sesgada del mundo ofrecida por los *mass media*. Las escenas son presentadas en dos pantallas separadas y dispuestas en horizontal formando un ángulo aproximado de 150 grados. En ellas, el artista muestra dos planos diferentes en los que a veces podemos ver dos encuadres distintos de una misma acción, en otras ocasiones dos acciones diferentes, e incluso algunas veces vemos una pantalla o las dos en negro. Algo que, como señala García-Molina, supone un “cambio de escenario registrado” y entraña “la idea inminente de que se contiene algo desbordado” (2014: 13). Aernout Mik realiza una meditada edición de las imágenes, haciendo muchas veces coincidir acciones que parecen estar relacionadas, de modo que al proyectarse juntas pueden dar la falsa impresión de ser la misma escena grabada desde distintos ángulos o puntos de vista. En otras ocasiones, una acción sucede en la pantalla izquierda mientras desde la derecha parecen estar observando lo que allí acontece a la espera de actuar.

Podemos encontrar un ejemplo de ello en la Figura 13, donde mientras vemos la secuencia de un grupo de ciervos que corren en un campo vallado en una de las pantallas, en la otra un lobo encerrado en una jaula parece estar observando la escena impaciente para atacar. Otras veces, los soldados de uno y otro bando comparten acción en la proyección, enfrentando secuencias en la que ambos hacen cosas similares, por lo que parece que están en sincronización o comunicación entre ellos. En otros momentos, tal y como se observa en la Figura 14, civiles inocentes como una mujer que corre por la calle entre las ruinas parece estar a punto de ser abatida por un francotirador, que en realidad es un niño que juega en otra calle con su rifle de madera. Son nuevas situaciones ficticias que, como tantas veces sucedía en *The Clock* de Marclay, parecen mostrar un peligro real inminente. Esto nos pone en alerta a la espera de un grave desenlace que nunca llega a tener lugar.

Con todas estas secuencias, Mik genera nuevas realidades subvirtiendo la superficialidad de las imágenes reales y cotidianas que, dislocadas en su representación en el espacio-tiempo a través del montaje, generan nuevas



Figura 13: *Raw Footage*. Fotograma minuto 26:40 (UbuWeb Film, 2006).

realidades multirrítmicas que rompen con los tiempos lineales de los medios de comunicación. Son capaces de crear nuevos escenarios que nunca se han producido en la realidad pero que, en el universo paralelo de sus imágenes, establecen la convivencia de personas que habitan en diferentes temporalidades.

En *Raw Footage*, en un primer momento es difícil identificar exactamente qué es lo que vemos. Pero, independientemente del momento en el que el espectador se incorpore a la obra, después de unos segundos de visionado, puede llegar a deducir que se trata de algún conflicto armado, y que este es real. No estamos frente a una escenificación de la realidad, como ocurre en la mayoría de las obras de Mik. En esta obra no hay actores. Pero la cuestión es que, sin conocimientos sobre el hecho histórico, sin conocer detalles sobre los bandos que luchaban, las características de sus uniformes, la orografía del lugar, y sin entender el idioma de las pocas frases que se escuchan, es imposible distinguir en qué facción o bando está situada la persona que graba las secuencia. Para mí es uno de los objetivos principales de Mik al realizar esta obra. De este modo, el dolor y la violencia se puede entrever por igual en todas las imágenes, independientemente de cuál sea la población representada o a que ejércitos estemos acompañando. Mik no distingue entre bandos, no establece juicios morales entre las distintas posiciones, tan solo muestra como se experimentan los horrores de una guerra civil en su población y paisaje. En este sentido, como expone Irit Rogoff, con *Raw Footage* Mik nos aleja de la guerra tal y como la concebimos a través de los *mass media*, y nos lleva a otro lugar. Nos introduce en un estado intermedio en el que no hay distinción entre poblaciones y ejércitos, civiles y soldados. Este lugar de alguna manera trasciende la dicotomía “vida y no vida” que



Figura 14: *Raw Footage*. Fotograma minuto 41:33 (UbuWeb Film, 2006).

solemos asociar a los horribles períodos de guerra continuada (Rogoff, 2011: 128). Y en esta ambigüedad espacio-temporal, el escenario se convierte en lo que Deleuze denomina un “espacio cualquiera”, *any-space-whatever* (1984: 143), que rompe con la temporalidad “instalada”. Es el espacio inconcreto e indeterminado, abierto a múltiples alternativas e interpretaciones, que también busco generar en *Tiempos Instalados*. Este espacio perfectamente singular ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, convirtiéndose en un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible (Pisters, 2015: 161).

Los setenta y cuatro minutos de video son reproducidos como todos los demás en bucle infinito. Esta repetición sin fin y la ausencia de narrativa lineal, intercalada de fundidos en negro, sin imagen ni sonido, y escenas en las que no parece ocurrir nada, hacen que, como indica Taussig (2011), “la guerra se convierta en algo lento y estúpido” (60), generando una experiencia heterocrónica en el espectador. “Un escalofriante relato de la guerra sin filtrar” (83), en el que se pone el acento en la importancia de los medios de comunicación como forma de construir la imagen del mundo en torno a las ideologías y biopolíticas hegemónicas.

Biopolíticas de enfrentamiento: “nosotros contra ellos”

Actualmente nuestra capacidad para distinguir entre lo natural y lo artificial está en crisis. Los medios de comunicación nos bombardean constantemente con noticias e imágenes de las que somos incapaces de discernir su veracidad e intención. Las *fake news*, o noticias falsas, y las noticias sesgadas son en muchos casos asumidas como ciertas sin ser capaces de distinguir su

artificialidad. La principal causa de esta dificultad reside en haber asumido la idea, promulgada por los poderes hegemónicos, de que para mantener a salvo nuestra sociedad es necesario someter todas las esferas de nuestra vida a su intensivo control externo. Así que, por esa razón, estamos predispuestos a aceptar todo lo impuesto por dicho sistema de control como algo normalizado y necesario, algo que no ponemos en cuestión. Hemos perdido nuestra mirada crítica respecto a muchas cuestiones que afectan tanto a nuestra propia vida como a la de los demás. Y esta ceguera y predisposición a la credulidad ante los medios de comunicación y el cine, es aprovechada críticamente por Aernout Mik en sus obras para generar sus realidades-ficticias, sus mundos alternativos.

Y es que, a lo largo de los dos últimos siglos, se ha producido a nivel global un proceso creciente de politización de la vida, pasando actualmente a ser considerada y acometida por los estados-nación como la cuestión central de su política.⁷ Esta intenta regular todos nuestros ámbitos vitales, incluyendo en su propósito no solo nuestra esfera pública y común, sino también la privada. De modo que, siguiendo lo expuesto por Agamben, se puede considerar que “la política ha pasado a ser íntegramente biopolítica” (2006: 152). Según Michel Foucault, este concepto se caracteriza por la “implicación de la vida natural del hombre en los mecanismos y cálculos del poder” (citado en Agamben, 2006: 151). Los entes de poder hegemónicos han pasado a decidir, directa e indirectamente, sobre todas las cuestiones de nuestra vida. Vivimos con una falsa impresión de libertad absoluta y pertenencia incuestionable, produciéndose la paradoja de haber cedido parte importante de nuestros derechos y libertades para su propia salvaguarda. Hemos asumido, sin ser en muchos casos conscientes de lo que esto implica, que todo debe estar mediado y normalizado por nuestros poderes públicos, para que estos a su vez puedan ser los garantes de nuestra sociedad frente a la amenaza del “otro”. De este modo, en muchos casos, somos empujados a un enfrentamiento dicotómico entre el “nosotros” y el “ellos”; a la distinción —en muchos casos inflexible— entre dentro y fuera del sistema, situando nuestros derechos e intereses por encima de todo lo demás. Esto estaría en línea con lo señalado por Carl Schmitt, sobre que “lo político” solo puede entenderse en el contexto de la discriminación amigo/

7 Para una información más ampliada sobre este proceso de politización véase Löwith, K. (1995).

enemigo, independientemente de los aspectos que esta posibilidad implica para la moral, la estética y la economía (citado en Mouffe, 2005: 11).⁸ Pero, como señala Mouffe, en realidad esto solo sucede si el “ellos” es percibido como una amenaza para la existencia del “nosotros” (2005: 15-16). Así, como apunta ter Haar (2014: Part. I), percibir al “otro” u “otros” como malos o perniciosos aumenta la cohesión dentro de un grupo social y la identificación proyectiva. De este modo, el grupo “nosotros” se siente justificado para hacer lo que sea necesario para mantener su propia identidad, volviéndose cada vez más punitivo contra los que siente contrarios. Este sentimiento de justificación moral vuelve a confirmar lo señalado por Wood (2006) respecto al establecimiento de umbrales y fronteras por parte de las cartografías del poder que, de la misma forma, gracias a su aceptación por el grupo, alcanzan la legitimación necesaria para cometer cualquier violencia en pro de su mantenimiento, haciéndolo pasar por algo natural y necesario (9).

Hasta la Primera Guerra Mundial, el puro hecho del nacimiento confería de manera inmediata el derecho a la nacionalidad, y este era el fundamento sobre el que se sustentaba la soberanía del estado-nación occidental. Pero desde entonces, se ha producido una crisis entre la relación nacimiento-pertenencia/nacionalidad. El fenómeno de los movimientos masivos de refugiados y apátridas, han hecho modificar las normas permitiendo la desnaturalización de este nexo nacimiento-nación. Se han multiplicado las disposiciones normativas para determinar el derecho a la ciudadanía redefiniendo continuamente el umbral entre el dentro y fuera, entre el nosotros y el ellos. Esta frontera se ha convertido en una línea movediza e inestable, que ha provocado una “fase extrema de escisión entre los derechos del hombre y los del ciudadano”. Es una etapa en la que lo político pasa a estar en muchos casos por encima de lo humanitario (Agamben, 2006: 163, 167, 169). Para Mouffe las cuestiones políticas propiamente dichas siempre implican decisiones que nos obligan a elegir entre alternativas conflictivas, ya que como señala la autora, el mundo social tiene una naturaleza pluralista que conlleva una serie de conflictos para los que no podría existir ninguna solución racional completamente inclusiva, al no poderse adoptar todas las diferentes perspectivas y valores existentes (2005: 10). Por ello, se ha de establecer un tipo de relación con “los otros” que la autora denomina de

8 Para una información más ampliada véase Schmitt (1976: 70).

agonismo, en la que las partes en conflicto, “el nosotros” y “el ellos”, reconocen no obstante la legitimidad de sus oponentes, pasando a ser considerados como adversarios y no enemigos (20).

Esta jerarquización de los derechos del ciudadano, por encima de los derechos humanos, ha puesto en cuestión el funcionamiento del Estado-nación moderno ya que, como indica Agamben, frente a la crisis masiva y globalizada de los refugiados:

[t]anto los organismos internacionales como los Estados individuales, a pesar de las solemnes invocaciones a los derechos «sagrados e inalienables» del hombre, se han mostrado absolutamente incapaces no sólo de resolver el problema, sino incluso de afrontarlo de manera adecuada. (2006: 169).

Y es que, como apunta Hlavajova, el miedo, los intereses económicos, políticos e incluso religiosos bloquean el espacio público y silencian otras voces (2007: 9). Las voces de los “sujetos subalternos”, un grupo de oprimidos “irrecuperablemente heterogéneo” cuya identidad radica en la diferencia con la universalidad del modo narrativo hegemónico, y que en el contexto de la producción colonial es privado de historia y voz (Spivak, 2003: 322, 328). Por esta razón creo que los vídeos de Aernout Mik intentan romper con este bloqueo o silenciamiento estructural, duplicando de forma verosímil las atmósferas de diferentes situaciones reales de crisis social, para enfrentar al espectador a los efectos perversos de las biopolíticas hegemónicas. Pero, como bien señala García-Molina, Mik no lleva a cabo este enfrentamiento con la realidad,

[c]on el fin de convencer sobre la fidelidad con el hecho mismo, sino más bien para crear una desconexión y un choque entre el acontecimiento, su repercusión y la manera social de instaurar las imágenes políticas y el derrumbamiento del orden a través de los medios de comunicación masiva. (2014: 11).

De modo que, en palabras de Foucault, dar visibilidad y voz a quien ha permanecido invisible puede implicar “un cambio de nivel, dirigiéndolo

a uno a un estrato de materiales que hasta ahora no había sido pertinente para la historia y que no había sido reconocido como poseedor de algún valor moral, estético o histórico” (citado en Spivak, 2003: 325).⁹ Y, en consecuencia, esta transformación de nivel facilitaría que el sujeto subalterno recuperara su posición discursiva.

Conclusión: La posibilidad del contradiscurso espacio-temporal hegemónico de los medios de comunicación

En la actualidad, los discursos políticos hegemónicos, en su deseo de control, nos empujan a perpetuar un sentimiento de ansiedad y temor frente a la presencia del “otro”, como si supusiera una amenaza potencial para nuestro modo de vida e identidad. Este miedo principalmente se asocia a la inmigración o el terrorismo, pero más recientemente también a la transmisión de enfermedades. Esto supone que, en nombre de nuestra propia protección, hemos aceptado renunciar o limitar parte de nuestras libertades y derechos para legitimar, en su capacidad de acción, a las estructuras de poder de los estados-nación. Según Hlavajova esto nos es presentado como nuestra inevitable nueva normalidad (2007: 4). Esta “nueva normalidad” se ha convertido en la actualidad en un concepto muy repetido en los medios de comunicación por gobiernos y organismos internacionales, a causa de la pandemia global que azota el mundo. Nos encontramos frente a una nueva situación ante la que la población no tiene otra opción que asumir con desconcierto cómo sus derechos y libertades son restringidos en pro del bien común. Recientemente, hemos podido comprobar cómo nuestras costumbres y forma de vida se pueden modificar de forma repentina ante los efectos globalizados de determinadas crisis; como ocurrió tras los atentados del 11-S en Nueva York, o como sucede actualmente frente a la pandemia del COVID-19.

Frente a este discurso hegemónico, la obra de Mik representa una herramienta de resistencia a los sistemas de poder y control. Su obra se encuentra claramente comprometida con la visibilización de los mecanismos de funcionamiento de las estructuras de poder y su relación con los *mass media*. Ya que, generalmente, estos medios de comunicación de masas articulan la visualidad de la imagen en movimiento bajo la influencia y el

9 Para más información véase Michel Foucault (1972/1980a).

control de la ideología del poder hegemónico. En la exposición *Communitas*, Mik parece llevar a cabo una reflexión sobre el acto de mostrar y ver. Para ello, el artista genera una realidad simulada en la que voluntariamente decide mostrar lo artificial de su creación. Así, tanto con sus realidades escenificadas —como ocurre en *Communitas* (2010) y *Training Ground* (2006)— como con las realizadas resignificando imágenes de archivo —como en *Raw Footage* (2006)—, Mik logra generar desconcierto y extrañamiento en el espectador. Es un extrañamiento derivado de la no correspondencia de sus imágenes en movimiento con la imagen mediática normalizada, que suele contar con sonido, así como con una estructura narrativa lineal con argumento, desarrollo y desenlace. De acuerdo con lo anterior, Taussig resalta que las películas de Mik nos recuerdan que “el cine es un arte que se mueve entre cambiar la manera en la que vemos la realidad”, o “reforzar las normas de la cultura visual” (2011: 58).

Así, desde la ambigüedad, el artista busca la indeterminación y la incertidumbre familiarizando lo extraño y multiplicando las posibles lecturas. Con sus obras, Mik convierte “lo fantástico en rutinario”, y como señala García-Molina, con ello logra que “los límites entre actuación y reacción real se lean ambiguos” (2015: 15). A través de los gestos silenciosos de los personajes de sus escenas, Mik inserta ficción y realidad, realizando un intercambio de ritmos e intensidades entre la figura del opresor y el oprimido. Y es que el gesto, al estar entre el lenguaje y la imagen, es un intermediario que es capaz de conectar a la gente, las cosas y el mundo (Pisters, 2015: 69, 77). En este sentido, como el propio artista indica:

Mi trabajo muestra los campos de tensión psíquica colectiva donde cada uno, como individuo, debe orientarse y posicionarse. Siempre es una sobredosis de impulsos externos e información, tanto para los protagonistas de los vídeos, como para el espectador. (Citado en Espejo, 2012: 5).

De este modo, como subraya Hlavajova, las obras de Mik podrían describirse como un flujo de inacción, de imágenes insignificantes que, a través de la repetición, la mimesis, la recreación, el exceso ritual e irracional adquieren una cualidad perturbadora que arroja dudas razonables no sobre

las figuras en la pantalla, sino sobre nosotros mismos (2007: 4). Estas imágenes, al ser despojadas de las características reconfortantes que proporcionan la narrativa, el diálogo y la caracterización (Fisher y Drobnick, 2004: 78), generan en consecuencia una sensación de extrañamiento, desasosiego y temor en el espectador. Como subraya Bal, este sentimiento nos lleva a pensar en posibles nuevos comienzos apostando por que seamos animales narrativos. Y esto puede ser visto con optimismo, ya que la apertura encarna la función principal del arte: involucrarnos y hacernos pensar. Así, como la autora señala, rechazando el moralismo y la propaganda política, Mik abre un campo entre la estructura (orden social) y la anti-estructura (*communitas*) para las posibilidades de crear nuevas situaciones (2013: 183), ofreciendo nuevas posibilidades de experimentación espacio-temporal.

Y es que, como Aernout Mik indica en una entrevista de Hester Westley, su obra no tiene una dirección moral. Pero eso no significa que esta no tenga contenidos críticos o que no pueda producir un efecto que sea crítico. La obra no lleva a cabo una acción crítica directa, pero sin embargo el resultado de la obra puede ir en esa dirección (Mik y Westley, 2007: 592). En realidad, Mik parece articular de forma sutil un contradiscurso frente a los *mass media* y sus dictados hegemónicos, generando de este modo la posibilidad de resistencia a su poder y control. Para el artista, las imágenes posteriores a la interacción con la exposición que los espectadores llevan consigo pueden convertirse en sus propias células de posibilidad. Y esto confiere a sus obras su carácter político; aunque, según el artista, poca gente en el mundo político sabría cómo relacionarse con su trabajo (Mik y Maerke, 2013: 4). Y es que, como indica Mouffe, “lo político” y “la política” tienen dimensiones antagónicas y opuestas con referencia a los conflictos reales de las sociedades contemporáneas; siendo “la política” el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea el orden que organiza la coexistencia humana dentro de los distintos contextos de conflictividad que se derivan de “lo político”, como lugar donde se produce el conflicto (2005: 9). De modo que, “la política” normalmente “interviene para evitar el potencial peligro” de “lo político” suprimiendo el conflicto por medio de una cultura de consenso basada en actos de exclusión. Estas exclusiones no llegan a eliminar el conflicto, sino que lo desplaza a una existencia “en manos de mecanismos subterráneos” que los vuelve “potencialmente volcánicos” (Bal, 2019: 144). En consecuencia, Mouffe (2005) señala que, ya que “lo político” nunca puede ser erradicado, una sociedad democrática liberal pluralista no ha de negar

la existencia de conflictos, sino que debe proporcionar las instituciones que permitan que éstos se expresen de forma agonista (29), como adversarios y no como enemigos.

En *Communitas*, al transitar e interactuar con el espacio expositivo, el espectador puede sentirse conectado con las personas y escenas que visualiza en las pantallas. Según Pisters (2015), cada uno generará una relación diferente con las escenas, obteniendo nuevas imágenes o percepciones sobre imágenes que nos resultan conocidas, y tal vez alguna energía para nuestro propio gesto de resistencia (79). De este modo, el gesto como resistencia rompe con la idea de que la acción necesita tener un objetivo, y a través suya se entrelaza el tejido del mundo entre la vida y el arte (70-71). La realidad simulada de Mik está compuesta fragmento a fragmento, lo que impide que podamos orientarnos en ella. De esta manera, la imagen se vuelve afectivamente expresiva, táctil y llena de potencialidad funcionando como imágenes de afecto que primero influyen directamente en nuestros sentidos, antes de que signifiquen nada (Pisters, 2015: 74). Como indica Bal, en las instalaciones de video de Aernout Mik, las cosas suceden, pero no hay resultado. Hay movimiento, conmoción y emoción; por lo tanto, narración, pero sin conclusión: no hay historia (2013: 182). Su visión combativa propone el “despliegue de la ficción para comprender y abrir cuestiones teóricas complicadas, y para desarrollar la teoría a través de la imagen de lo que la ficción nos permite imaginar”. Es un intento de crear “imágenes-pensamiento” por medio de su contraparte, la actividad de “pensamiento-imagen” que ayuda a comprender en un nivel integrado de afecto, cognición y sociabilidad (Bal, 2020: 42). Para Aernout Mik, lo que su trabajo sugiere, al igual que ocurre con *Present Tense*, *Hot Spot III*, *Performing the Border*, *The Refusal of Time*, *The Clock* y *Tiempos Instalados*, es que las soluciones existen (Mik y Hlavajova, 2007: 36), y esta esperanza puede contrarrestar los signos de resignación, desilusión y desamparo del sujeto subalterno frente a las cartografías y temporalidades del poder.

Índice de figuras

- Figura 1:** Mapa de la exposición *Communitas* de Aernout Mik. Stedelijk Museum Amsterdam. (ter Haar y Blom, 2013: part. 2). [Fotografía] <https://www.romanovgrave.com/reviews/aernout-mik-videos#gallery-5>
- Figura 2:** Vista de la videoinstalación *Tongues and Assistants* en la exposición *Communitas* realizada en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 2013. Fotografía: Gert Jan van Rooij. (Artmap Foundation, 2013) [Fotografía] https://artmap.com/stedelijk/exhibition/aernout-mik-2013#i_p8c8c
- Figura 3:** Vista de la videoinstalación *Shifting Sitting* en la exposición *Communitas* realizada en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 2013. Fotografía: Gert Jan van Rooij. (Artmap Foundation, 2013) [Fotografía] https://artmap.com/stedelijk/exhibition/aernout-mik-2013#i_n8c8c
- Figura 4:** Vista de la videoinstalación *Communitas* en la exposición *Communitas* realizada en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 2013. Fotografía: Gert Jan van Rooij. (Planemos, 2013) [Fotografía] <https://tinyurl.com/cj63vk5y> Detalle de *Communitas* (2010). Fotografía: Florian Braun. (Milewsky, 2011).
- Figura 5:** Detalle de *Communitas* (2010). Fotografía: Florian Braun. (Milewsky, 2011).
- Figura 6:** Vista de videoinstalación *Training Ground*. Stedelijk Museum de Amsterdam. (Hendrix, 2013). [Fotografía] <https://www.lost-painters.nl/stedelijk-museum-aernout-mik-communitas/>
- Figura 7:** Fotograma de *Training Ground* (2006), minuto 2:03 (UbuWeb Film, 2007). https://ubu.com/film/mik_training.html
- Figura 8:** A la izquierda, fotograma de *Training Ground* (2006), minuto 2:03. Aernout Mik. (UbuWeb Film, 2007) https://ubu.com/film/mik_training.html. A la derecha, fotograma de *Performing The Border*, minuto 4:12. Ursula Biemann. (Biemann, 2019) <https://vimeo.com/74185298>
- Figura 9:** Fotogramas de *Training Ground*, minutos 13:30 y 15:18 (UbuWeb Film, 2007) https://ubu.com/film/mik_training.html
- Figura 10:** Fotograma de *Training Ground*, minuto 16:30, Aernout Mik. (UbuWeb Film, 2007). https://ubu.com/film/mik_training.html
- Figura 11:** Vista videoinstalación *Raw Footage* (Hendrix, 2013). [Fotografía] <https://www.lost-painters.nl/stedelijk-museum-aernout-mik-communitas/>
- Figura 12:** Fotogramas de *Raw Footage* en minuto 26:40 (UbuWeb Film, 2006). https://ubu.com/film/mik_raw.html
- Figura 13:** Fotogramas de *Raw Footage* minuto 41:33 (UbuWeb Film, 2006). Recuperado de https://ubu.com/film/mik_raw.html

PARTE III

**ANÁLISIS Y EXPERIMENTACIÓN
MEDIANTE LA PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA PROPIA**

CAPÍTULO 8.

PROYECTO EXPOSITIVO TIEMPOS INSTALADOS, IDENTIDADES LÍQUIDAS Y ESPACIOS LIMINARES

Introducción

Dentro de esta línea de actuación, he desarrollado el proyecto de instalación audiovisual titulado *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*. Esta parte de la investigación está basada en el análisis y la experimentación, mediante la producción artística propia, de las temporalidades que he denominado *instaladas*. La idea de partida de este proyecto era generar una obra artística personal en línea con los requisitos formales y narrativos de los objetos teóricos de este estudio y, a su vez, estableciera diálogos directos o indirectos con todos ellos. No obstante, la obra se desarrollaría a través de un lenguaje propio e innovador, al igual que sucede en cada una de las demás obras analizadas

El diseño y contenido del proyecto está orientado a visibilizar la relación existente entre espacio, tiempo y contexto dentro de la imagen contemporánea, a fin de mostrar el alcance de los *tiempos instalados* en nuestro día a día. Para ello, la obra desarrolla una narrativa no lineal y multitemporal a través de la videoinstalación artística, apoyándose en la utilización de recursos como la anacronía y la heterocronía. Estos mecanismos narrativos resultan muy útiles y efectivos para poner en cuestión la experiencia espacio-temporal monocrónica impuesta por los grupos de poder, ya que a través de su uso se facilita la creación y experimentación de lecturas alternativas a los tiempos instalados. Por tanto, al igual que ocurría en todas las obras incluidas como objetos teóricos de estudio en los capítulos anteriores, lo que se cuestiona con este proyecto expositivo no es el tiempo en sí mismo, sino la forma

en la que se nos impone una desnaturalizada y artificial experimentación de este. El propio título del proyecto deja claro este compromiso con la temporalidad *instalada*, pero al mismo tiempo su subtítulo —*Identidades Líquidas y Espacios Liminares*— deja entrever los efectos e influencias que esta impuesta y asumida experimentación del tiempo hegemónico del reloj tiene sobre cuestiones como nuestra identidad, la modificación de espacios y el establecimiento de fronteras espacio-temporales.

En *Tiempos Instalados* la articulación de estas alternativas espacio-temporales, que difieren de los modelos oficiales hegemónicos comúnmente aceptados, parte de un enfoque global y abierto que puede ser extrapolado a lo local, al igual que ocurría en *The Clock* o *Hot Spot III*. Esta perspectiva ofrece una visión globalizada, de alcance supranacional, sobre cuestiones ligadas a la imposición por los entes de poder de la experimentación de los tiempos que he denominado *instalados*, y de los espacios implícitos en ello. Con esta visión global y no acotada, mi intención era mostrar la extensión de los desequilibrios que este sistema basado en un tiempo *capitalista* o *mercantilizado*, que busca ante todo la productividad y el beneficio económico, produce en el tiempo *de lo humano* dentro de todos los ámbitos de nuestras vidas. Así, a través de la articulación de un proyecto artístico con múltiples capas de experimentación y significado, anhelaba plantear la posibilidad de una realidad alternativa a la impuesta por los poderes hegemónicos.

Buscaba abrir la mente del espectador a la oportunidad de cambio, provocando la reflexión para alcanzar una mirada crítica y autónoma. En todo caso, esperaba poner en evidencia las consecuencias de dicha situación de sumisión y aceptación de una forma velada y sutil, persiguiendo la posibilidad del cuestionamiento de lo considerado establecido e inamovible, con vistas a plantear nuevas alternativas. Todo ello lo he enfocado desde la voluntad de no imponer mi punto de vista, ni ofrecer posibles soluciones, permitiendo a la audiencia actuar como un espectador emancipado y activado. Por esta razón, el formato de videoinstalación es un elemento fundamental de *Tiempos Instalados* ya que, como hemos visto a lo largo de los capítulos anteriores, la instalación artística es capaz de activar y empoderar al espectador a través de su interacción física y afectiva con la obra. En consecuencia, esta capacidad la convierte, en mi opinión, en un efectivo y valioso mecanismo de resistencia frente a los tiempos del poder. En este sentido, el propósito de este proyecto audiovisual es utilizar la videoinstalación como medio para conectar con las cuestiones a las que se

enfrenta la sociedad globalizada, poniendo en escena las características y mecanismos de funcionamiento de los tiempos instalados.

A lo largo de esta investigación ya he ido relacionando mi obra con los distintos objetos teóricos de estudio seleccionados, desarrollando progresivamente en cada capítulo los conceptos y bases teóricas sobre las que se sustenta mi proyecto artístico. Estos conceptos han quedado plasmados a través del desarrollo de una obra propia, original e inédita, creada exclusivamente para el ámbito de este estudio. Por consiguiente, tras este desarrollo teórico de conceptos e interrelaciones, en este último capítulo me voy a centrar en exponer una descripción detallada de los formatos, argumentos, técnicas narrativas y de edición específicamente desplegados en cada una de mis obras. El proyecto expositivo *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacialidades Liminares*, está conformado por cuatro piezas en formato de videoinstalación tituladas: *Time, Space and Mutable Identities* (2019), *Stereoscopic Interventions* (2019-2020), *Discontinuous Echo* (2020) y *Times Zones Liminal* (2020). Todas ellas están planteadas a través de formatos representacionales y contenidos diferentes, pero comparten un objetivo común. Este es crear una experiencia inmersiva que permita al público enfrentarse a la experimentación de distintos ritmos temporales para poner en cuestión tanto la linealidad monocronica narrativa hegemónica, como el ritmo frenético del tiempo capitalista globalmente aceptado, mostrando al mismo tiempo los efectos que todo ello produce sobre nuestra identidad y espacialidad.

Estas cuatro obras nos enfrentan a un concepto espacio-tiempo multitemporal, desplegado de manera simultánea a través de ilusorios universos paralelos. Para ello, he generado a través de la edición y montaje de vídeo una especie de caleidoscopio de imágenes, y en algunos casos también de sonido, que fluye en bucle continuo, donde todo ocurre de forma simultánea sin un desenlace predecible, sin un inicio o final identificable. Esto brinda la oportunidad de experimentar una temporalidad alternativa a la linealidad newtoniana que potencian los grupos de poder. El control sobre la determinación y la experimentación del tiempo ha sido siempre una prerrogativa ansiada por estos, ya que su dominio lleva implícito el control directo sobre cuestiones como la rentabilidad de la producción y, por consiguiente, del beneficio económico, a niveles que trascienden lo local. Pero también, de una forma más indirecta, supone el control de la libertad de acción, pensamiento y movimiento de los ciudadanos. En consecuencia,

los *tiempos instalados* nos han hecho perder la autonomía y el control de la experimentación del espacio-tiempo, pasando a valorarlo tan solo en su faceta mercantilizada y cuantificable. Esto nos ha hecho alejarnos del *tiempo de lo humano*, de nuestros ciclos naturales y circadianos, y de la posibilidad de experimentar tiempos muertos o improductivos. Ambas cuestiones se despliegan de forma crítica, pero velada, en la articulación de *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacialidades Liminares*.

La edición de las cuatro piezas está basada en la dislocación de imagen y sonido para crear espacios alternativos y multitemporales. A través de anacronías, ralentizaciones, bucles, saltos, duplicidades, ecos y/o superposiciones de imágenes y sonido, las obras incluidas en *Tiempos instalados* rompen con la linealidad narrativa hegemónica. Con estos recursos, la obra genera una experiencia heterocrónica que prepara al espectador para “la comprensión y el compromiso con la cultura migratoria que les rodea, y de la que, lo sepan o no, forman parte” (Bal, 2016b: 339). Esta ruptura de los cánones habituales de la imagen fílmica facilita la generación de un efecto de extrañamiento en el espectador que activa su pensamiento crítico, favoreciendo la creación de espacios de resistencia al espacio-tiempo hegemónico. Son unos espacios donde los límites y fronteras pueden ser reconsiderados desde una perspectiva más igualitaria y equilibrada. Su formato expositivo, la videoinstalación, favorece la relación e interacción inmersiva del público. Estos establecen un diálogo con los vídeos, pero también con el espacio expositivo. De este modo, el espectador se convierte, de forma casi inconsciente, en parte fundamental que completa la obra.

En *Tiempos Instalados* he desarrollado cuatro cartografías artísticas diferentes que conectan ficción y realidad; presente, pasado y futuro; espacio, tiempo y contexto. Estas cartografías nos introducen en un entorno de ambigüedad espacio-temporal, asimilable al concepto de “espacio cualquiera”— *any-space-whatever*— de Deleuze (1984: 143). Este espacio global, intermedio e indeterminado rompe con la temporalidad instalada deconstruyendo el orden y los mecanismos establecidos por las cartografías del poder, que pierden su homogeneidad y rigidez. Todo ello deriva en la subversión de las rutinas sociales hegemónicas y la apertura a múltiples alternativas e interpretaciones que originan la posibilidad de un nuevo comienzo. En este sentido, en este capítulo voy a mostrar cómo en mi obra, el espacio y el tiempo se ven multiplicados a través de los límites imprecisos del espacio alternativo, sin un rumbo ni objetivo determinado. De modo que

su experimentación genera una experiencia heterocrónica, sustentada en lo anacrónico, que ofrece una amplia gama de posibles espacios alternativos a la narrativa hegemónica lineal.

Time, Space and Mutable Identities

La primera de las obras es *Time, Space and Mutable Identities* (2019). Como su título sugiere, esta obra versa sobre los conceptos tiempo, espacio e identidad. Aunque más concretamente, está enfocada en visibilizar cómo la experimentación espacio-temporal afecta a la conformación y percepción de la identidad. Este trabajo reflexiona sobre el impacto que los conceptos espacio-temporales asociados a la globalización tienen sobre la cultura humana, la diversidad social y la transformación de los espacios, centrándose en este caso en el contexto específico del entorno urbano. La obra es un medio para incitar a los espectadores a cuestionar cómo factores como los tiempos que he denominado *instalados* nos afectan cada día, pero también para reconocer cómo nuestros actos influyen al mismo tiempo en nuestro contexto espacio-temporal.

Me interesaba especialmente el ámbito del espacio urbano contemporáneo ya que particularmente, tras el aumento de movilidad globalizado asociado a la mejora de las tecnologías y los transportes, así como al incremento de la migración económica, social y política, estos espacios se han convertido en un complejo crisol de identidades y culturas que confluyen de forma heterogénea. Así, al igual que ocurre con el resto de los objetos teóricos seleccionados en este estudio, *Time, Space and Mutable Identities* aspira a establecer un espacio de resistencia al tiempo lineal hegemónico, pero, particularmente, busca mostrar también este caleidoscopio de identidades que fluyen en el tiempo y espacio multirrítmico de la globalización. Estas identidades, que he denominado mutables haciendo referencia a su capacidad de adaptación y cambio, muchas veces transitan de forma discordante como entes que habitan universos paralelos que nunca llegan a confluir; experimentando un mismo espacio y tiempo de forma heterocrónica, es decir, a diferentes velocidades e intensidades. Esta no-interacción en igualdad genera barreras invisibles que desembocan en desequilibrios en la convivencia entre los considerados incluidos y los “otros”, que no son aceptados según los criterios establecidos por los poderes hegemónicos. Es oportuno señalar que estas barreras son especialmente inflexibles entre países del primer mundo y el tercero. Como respuesta y

rechazo a esta situación, *Time, Space and Mutable Identities* genera un ilusorio espacio urbano donde se aboga por las interrelaciones basadas en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo, donde los habitantes anónimos de este espacio fluyen como identidades líquidas y permeables abiertas al conocimiento e interacción con el “otro”, y donde el tiempo es experimentado de forma multirrítmica, rompiendo de este modo con la linealidad narrativa hegemónica.

La obra es una videoinstalación monocanal de 8 minutos y 45 segundos de duración, reproducida en bucle continuo, que está planteada para ser proyectada a ras del suelo siguiendo una escala humana, con la intención de que la implicación física y afectiva del espectador sea mayor. Las imágenes que conforman la obra fueron grabadas a cámara fija desde un mismo lugar, pero en distintos momentos. Para lograr mis intereses no era necesario que el espacio urbano pudiera ser identificado por el espectador, sino que buscaba todo lo contrario. Quería generar un espacio ambiguo, *un lugar cualquiera* que pudiera ser extrapolable a todo espacio y contexto; es decir, un espacio globalizado. Por ello, a través de una compleja edición y montaje de video, realizada mediante el solapamiento de secuencias que se fusionan por diferencia entre las distintas capas de imagen y la adición de retardos aleatorios, el espacio representado pierde cualquier signo de identidad y normalización. La única manera en la que este puede ser percibido es a través de la transparencia de las siluetas de los personajes que transitan en él, como se puede apreciar en la Figura 1. Esta circunstancia representa una metáfora de nuestra capacidad de afectar a los espacios a través de nuestros actos, pero también de cómo estos nos afectan a nosotros. La obra es un recordatorio de esta unión inexorable que nos convierte en partícipes en el tiempo de los espacios que habitamos. Se produce una correspondencia mutua en la que estos pasan a formar parte de nosotros, pero a la vez nosotros pasamos a ser ineludiblemente parte de ellos. Por tanto, los espacios van a registrar nuestra memoria pasada, la van a integrar en el presente, para finalmente ser proyectada al futuro. A este respecto, Hernández-Navarro subraya que “la memoria no es algo muerto y anclado en el pasado, sino que tiene una vida en el presente, que lo configura y modifica” (2008c: 16).

La temporalidad de la escena rompe con la linealidad hegemónica. Al mezclar diferentes secuencias en un mismo plano la obra genera una realidad alternativa, donde se funden tanto diferentes escenas reales, como momentos distintos de una misma escena que fluye a distintos ritmos. Esta



Figura 1: Fotogramas Time, Space and Mutable Identities

adición de escenas genera una nueva realidad de apariencia veraz, pero que en verdad nunca se ha producido, existiendo tan solo por mi voluntad e intervención. En su fusión, el espectador es incapaz de discernir las diferentes secuencias que se solapan en la imagen, entendiéndolas como una. Tan solo la presencia simultánea, pero diferenciada, de un mismo personaje en la escena hace dudar de su veracidad.

Este efecto de duplicidad y desincronización temporal pretende evocar la paradoja de los gemelos de Einstein incluida en su Teoría Especial de la Relatividad, que asume que la medición y la experimentación del tiempo no es absoluta, algo que ya introdujo Krentz en su obra *The Refusal of Time*. En consecuencia, dados dos observadores idénticos, el tiempo medido por ellos entre dos eventos no suele coincidir ya que las diferentes mediciones del tiempo dependen del estado de movimiento relativo entre ellos. De ahí que, como se puede observar en la Figura 2, los personajes que aparecen en la obra confluyan a distintos tiempos y ritmos con su propio yo, ofreciendo de este modo la posibilidad de un espacio-tiempo paralelo y alternativo al monocrónico newtoniano. Tan solo a través de una atenta observación es posible percibir la asincronía de algunas escenas. Esto solo ocurre cuando en una secuencia se solapan dos que se produjeron en distintos momentos. En estos casos es posible apreciar, a través del cruce de personajes, que los que transitan al fondo de la imagen desaparecen dentro de las siluetas situadas en primer plano, volviendo a hacerse visible al separarse ambas (Figura 3). Otra singularidad en la imagen de este espacio-tiempo alternativo se revela cuando ambos “gemelos” detienen su viaje coincidiendo en espacio y tiempo. En ese caso, la silueta se convierte en un trazado fino de color perdiendo la figura esa capacidad de transparencia que ayuda a mostrar el espacio en el que habita (Figura 4). De modo que, este efecto fílmico sugiere que ante la inacción humana esta relación bidireccional con los espacios se disuelve hasta desaparecer, reforzando de este modo la anterior idea de reciprocidad y dependencia entre ambos.

Dentro de este espacio ilusorio, el sonido juega también un importante papel para generar esta falsa sensación de veracidad en la escena. En la obra he integrado el sonido ambiente de una única pista de audio, que también es reproducida en bucle continuo. Esto evita la cacofonía sonora que se produciría al mezclar distintas secuencias solapadas, otorgando una aparente veracidad y realismo al espacio ficticio y alternativo generado por *Time, Space and Mutable Identities*. Son sonidos de la calle que incluyen murmullos no identificables de



Figura 2: *Fotogramas de Time, Space and Mutable Identities*



Figura 3: *Fotograma Time, Space and Mutable Identities*



Figura 4: *Serie de seis fotogramas Time, Space and Mutable Identities*

las personas que transitan, ruidos de taladradoras que realizan de obras, gritos y voces ininteligibles de niños que juegan, sonidos de la sirena de un colegio, perros que ladran, el motor de una motocicleta, el taconeo de unos zapatos al andar, las campanas de una iglesia y muchos más. Esto produce un choque de afectos, provocado, por una parte, por unos sonidos que resultan familiares y reconocibles al espectador, y por otra, por una imagen que muestra una realidad, alejada de los estándares habitualmente asumidos, donde habitan multiplicidades y ecos experienciales que contribuyen a incrementar el sentimiento de extrañamiento del espectador. Por todo ello, el formato de videoinstalación vuelve a revelarse como un elemento clave en la obra, ya que hace posible esta unión de distintas narrativas espacio-temporales de manera simultánea, ayudando a poner en evidencia las complejidades de la experimentación heterocrónica de los distintos flujos temporales en nuestra mente.

El resultado de esta obra es, por tanto, la generación de un espacio utópico donde conviven un crisol de identidades, sensibilidades y contextos espacio-temporales. En él, diferentes personajes anónimos, con aparentemente diversos niveles económicos, sociales y culturales, credos, sexos y razas, parecen cruzar una y otra vez a través de los mundos paralelos y múltiples de Einstein. Esta situación genera una metáfora de esta capacidad de experimentación espacio-temporal multirrítmica y heterocrónica, pero también supone una metáfora de la adaptación constante de nuestra identidad social en el mundo globalizado, donde nos vemos ineludiblemente influenciados por el resto y, al mismo tiempo, también influenciarnos a los demás. Estas son dos metáforas que se va a repetir de algún modo en todas las obras incluidas en el proyecto *Tiempos Instalados*.

Stereoscopic Interventions

La siguiente obra es *Stereoscopic Interventions*, que realicé entre 2019 y 2020. Esta pieza comparte con la anterior muchas de sus características, como es su propósito de generar una polifónica realidad alternativa que rompa con la narrativa temporal hegemónica. Esta polifonía multitemporal se despliega en ambas obras a través de la experimentación simultánea de distintas temporalidades acontecidas en un mismo espacio. Sin embargo, a diferencia con lo que sucede en *Time, Space and Mutable Identities*, en esta ocasión estas se corresponden con el tiempo pasado de una imagen fotográfica y el presente de una grabación de video. De este modo, el pasado se ve



Figura 5: *Stereoscopic Interventions*. Foro Cultural Ermesinde. Oporto

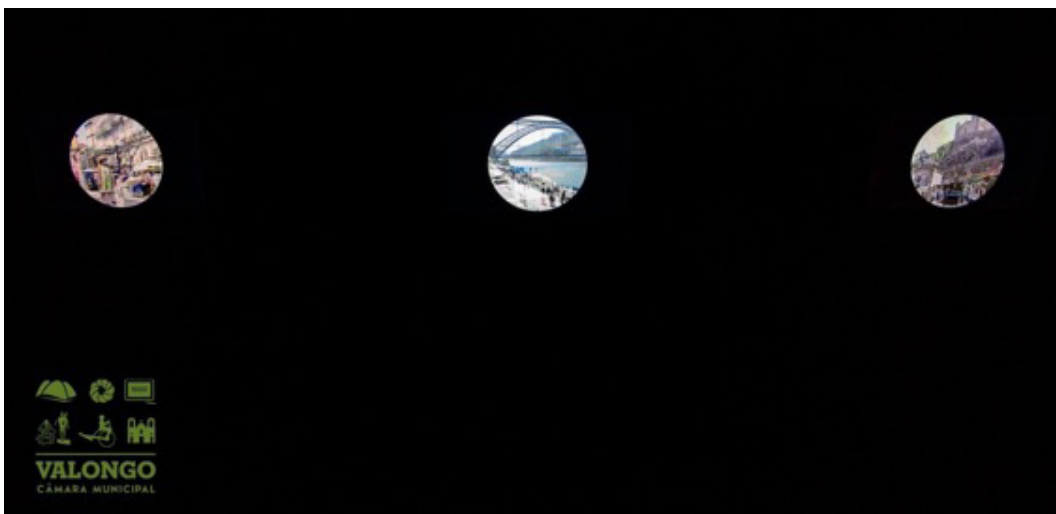


Figura 6: Videoinstalación *Stereoscopic Interventions*. (Cámara Municipal Valongo, 2020).

encarnado en el presente cobrando de nuevo actualidad al generar a través de la superposición de imágenes una realidad espacio-temporal alternativa. Esta convoca al pasado desde el ahora, volviendo a experimentarlo como presente; pero a su vez, el presente pasa a convivir con el pasado. En otras palabras, esta circunstancia gravita sobre la idea expuesta por Bal de que “si bien el presente no tiene estabilidad temporal, no existe el pasado sin su presencia en el presente” (2016/21: 20). En consecuencia, la obra se



Figura 7: *Fotogramas antes de ensamblar Stereoscopic Interventions I. Ponte Dom Luiz I*



Figura 8: *Fotograma de Stereoscopic Interventions I. Ponte Dom Luiz I*

convierte en una especie de máquina del tiempo cuya plasticidad facilita la representación de su simultaneidad, provocando que pasado y presente puedan entenderse con una mirada enfocada al futuro.

Stereoscopic Interventions es una videoinstalación sonora de tres canales reproducida en bucle que simula la vista de un visor estereoscópico. En un primer momento desarrollé la obra para ser exhibida a través del

mecanismo de un visor estereoscópico real, pero, por motivos de seguridad sanitaria tras el Covid19, descarté esta idea por el contacto físico que implicaba su visionado, reconduciendo la obra a un formato que se simula ese efecto de tercera dimensión. Por consiguiente, con el objetivo de no perder ese sentimiento fascinador e íntimo de mirar a través de un visor que enmarca nuestra mirada, decidí encuadrar la imagen en un formato circular y utilizar pantallas de televisión planas de pequeño tamaño. Esto provoca el acercamiento y la implicación activa del espectador para el visionado de la imagen (Figuras 5 y 6). La decisión de utilizar tres canales fue tan solo una cuestión de eficiencia. Especialmente porque el número de pantallas no es algo determinante para la pieza, ni otorga ningún significado especial a la obra. De modo que esta podría componerse igualmente a un canal, pero también a más de tres, y su sentido no se modificaría.

Para lograr esa simulación estereoscópica, la imagen fija fotográfica es desplegada y dispuesta a través de la edición de vídeo en distintos planos, permitiendo el tránsito de la imagen en movimiento a través de ella. El mecanismo de funcionamiento real de este tipo de visores permite al espectador contemplar una imagen diferente en cada ojo, que es ensamblada como una imagen única, generando la ilusión de la tercera dimensión (Figura 7). Esta misma experimentación es simulada mediante el solapamiento de una fotografía en blanco y negro, realizada en un determinado espacio urbano a mediados de siglo XX, con la grabación de vídeo a color efectuada desde la misma ubicación, en el tiempo presente, pero con un desplazamiento horizontal en torno al 5% del ancho de la fotografía. Esto genera en la mente del espectador una falsa sensación de tridimensionalidad. Esta nueva realidad alternativa espacio-temporal, generada a través de la edición de vídeo, une dos temporalidades distintas creando una nueva imagen en movimiento que activa y trae al presente una imagen estática que parece adquirir vida (Figura 8). El espacio y el tiempo quedan unidos en este mundo ilusorio, componiendo ante los ojos del espectador una imagen única en movimiento. De este modo, la imagen fija adquiere ese mismo estatus de movilidad, permitiendo que memoria y percepción se fusionen.

Una nueva semejanza con *Time, Space and Mutable Identities* la encontramos en que ambas obras se desarrollan en el espacio urbano, con la peculiaridad compartida de que el lugar concreto dónde se lleva a cabo la acción no es relevante para la obra. La razón de esta singularidad es mi interés de generar un globalizado espacio cualquiera que pueda



Figura 9: *Fotograma de Stereoscope. William Kentridge (Tone, 2019)*

ser extrapolado a otras circunstancias y contextos. Pero en este caso, a diferencia con la obra anterior, el espacio urbano sí resulta identificable y reconocible. Esta flexibilidad en el criterio se debe a que en *Stereoscopic Interventions* buscaba aprovechar la veracidad que este reconocimiento del espacio urbano original otorga por asociación al nuevo espacio alternativo. Para ello, no he buscado generar ese juego de transparencias y fusiones por sustracción que se producía en *Time, Space and Mutable Identities*, sino que he llevado a cabo una edición de vídeo basada en establecer diferencias de opacidades por capas entre la imagen en movimiento y la fija. Esto genera un espacio urbano reconocible, en este caso de la ciudad de Oporto, donde transitan un crisol de identidades y culturas que se entremezclan en el presente, conviviendo a distintos ritmos con las figuras estáticas de sus pretéritos habitantes.

Otra de las características que comparten ambas obras, es la utilización de una sola pista de sonido ambiente, que en este caso corresponde a la grabación realizada en el presente. Esto otorga veracidad a la obra y ayuda a unificar ambas temporalidades, confiriendo ese componente de realismo y familiaridad a la imagen. Este montaje de imagen y sonido produce un engaño en el cerebro humano que se ve abocado a su unificación, generando una nueva realidad espacio-temporal a través de la imagen en movimiento. Pero, al contemplar este inusual espacio urbano acompañado de un sonido de carácter familiar y reconocible, se vuelve a producir una disonancia que estimula la generación de un sentimiento de extrañamiento en el espectador que le lleva a activar su pensamiento crítico y le hace poner en cuestión la noción temporal hegemónica.



Figura 10: *Fotograma de Stereoscopic Interventions II. Sao Nicolau*

Esta fusión de imágenes pretéritas y presentes guarda cierta similitud con la polifonía que Stan Douglas logra crear con su videoinstalación titulada *Der Sandmann* (1995). En ella el artista divide la imagen de la pantalla por la mitad, de modo que, por un lado, se puede ver una imagen en movimiento que muestra una tierra fértil y cultivada; y en el otro, el mismo lugar en otro momento, que en ese caso muestra esta misma tierra, pero baldía. Esta división de la pantalla en dos partes funciona como la sutura de una herida temporal entre un pasado y un presente en movimiento. Según el propio artista, con ello buscaba producir de manera simultánea las voces distintas que experimentarían los momentos al mismo tiempo, para mirar al presente y poder comprender el pasado vivido de la manera que fue (Birbaum, 2005: 38), algo que también sucede en *Stereoscopic Interventions*. William Kentridge versiona también este dispositivo en su videoinstalación de 1998-99 titulada *Stereoscope*. En ella el artista desarrolla la idea de habitación doble dividiendo la pantalla en dos partes que muestran dos realidades complementarias y asincrónicas, como puede apreciarse en la Figura 9. Esta visión, en la que confluyen distintas temporalidades al mismo tiempo, muestra otra manera alternativa de entender el mundo dominado por las imposiciones espacio-temporales de los grupos de poder. De nuevo, Kentridge evoca con ello la paradoja de los gemelos de Einstein como ya hiciera en *The Refusal of Time*. Otra obra suya, *Tummerplatz* (2016), desarrolla este concepto de visión estereoscópica mediante una instalación realizada con diferentes visores

estereoscópicos donde el espectador podía visionar en tres dimensiones los fotogramas realizados para la ocasión. En este caso, el título de la obra hace referencia al espacio dónde se produce la libre asociación de ideas en nuestros cerebros. Como indica Elena Ochoa, la editora de este libro de artista, *Tummerplatz* es “el universo donde habitan los pensamientos y los actos inesperados (y a veces caóticos) y el espacio creativo donde nuestra actividad cerebral pinta paisajes” (citada en Gráfica, 2017: párr. 6).

Es en este universo de la posibilidad donde se fragua la creación de nuevas alternativas que propone mi obra. Estas nuevas realidades, que en verdad nunca se han producido, establecen la convivencia de personas que habitan en diferentes temporalidades en el universo paralelo de sus imágenes (Figuras 8 y 10). En definitiva, *Stereoscopic Interventions* muestra una concepción espacio-temporal múltiple de universos alternativos vinculados a las teorías de Einstein, donde las leyes jerárquicas de la estructura espacio-temporal hegemónica se difuminan hasta desaparecer a través de un continuo flujo de cruces liminales que no tienen trama ni final.

Discontinuous Echo

La tercera obra de *Tiempos Instalados* se titula *Discontinuous Echo* (2020). Esta obra comparte también muchas características estructurales y narrativas de las dos anteriores. Por un lado, comparte esa confluencia de experimentación anacrónica que nos lleva a la heterocronía y a la generación de espacios alternativos. El desdoblamiento espacio-temporal desincronizado es un mecanismo que, en este caso, es especialmente manifiesto, ya que una misma secuencia de vídeo se multiplica y solapa múltiples veces sobre otras grabadas en el mismo lugar, pero en otro momento, estableciendo a su vez un retardo aleatorio que genera nuevas realidades temporales de manera discontinua e infinita. En *Discontinuous Echo* este efecto es generado a través de diez proyecciones diferentes y consecutivas. La obra establece una repetición aleatoria de secuencias que se despliegan un infinito eco desincronizado, que en su imprevisible iteración pretende encarnar la resonancia multirrítmica y heterogénea de nuestras acciones. Esta experimentación multitemporal hace de nuevo referencia al concepto espacio-tiempo múltiple y elástico de Einstein, que es evocado con la intención de romper con la linealidad temporal hegemónica.

Por otro lado, la obra representa de nuevo un espacio urbano que es distorsionado perdiendo todo signo de identidad, con la intención de



Figura 11: *Videoinstalación Discontinuous Echo*

convertirlo en un *espacio cualquiera* donde operan los mecanismos de la globalización. Es un espacio que abandona el ámbito local para departir sobre lo global. *Discontinuous Echo* es una videoinstalación sonora de diez canales que se repite en bucle infinito (Figura 11). Las escenas reproducidas en cada uno de estos canales son iguales, aunque las he combinado entre sí de distintas formas y en diferentes ordenes, solapándose de una manera aleatoria y no preestablecida. La imagen resultante está condicionada por el azar de su reproducción, algo que, en consecuencia, produce infinitas combinaciones de realidades alternativas. Como su título señala, la obra anhela representar el eco infinito pero discontinuo de nuestras acciones desarrolladas dentro de un universo heterogéneo, múltiple y multifacético. De ahí, que en este caso la paradoja de los gemelos de Einstein se vea multiplicada exponencialmente. La iteración infinita y el azar de la recodificación de las imágenes genera umbrales móviles y permeables que rompen de este modo con las fronteras rígidas y lineales hegemónicas. La linealidad narrativa del relato es rota una y otra vez, generando una experiencia heterocrónica en el espectador.

Las grabaciones son solapadas entre sí jugando con la opacidad, y en este proceso son privadas de color mediante la realización de una fusión por extracción y la inversión de bordes. Esto provoca que la imagen en color se transforme al blanco y negro, aunque en una de las capas aún destaquen pequeñas líneas de color residual, como se puede apreciar en la Figura 12. Asimismo, los personajes anónimos que transitan por este universo alternativo son transformados en siluetas semitransparentes que

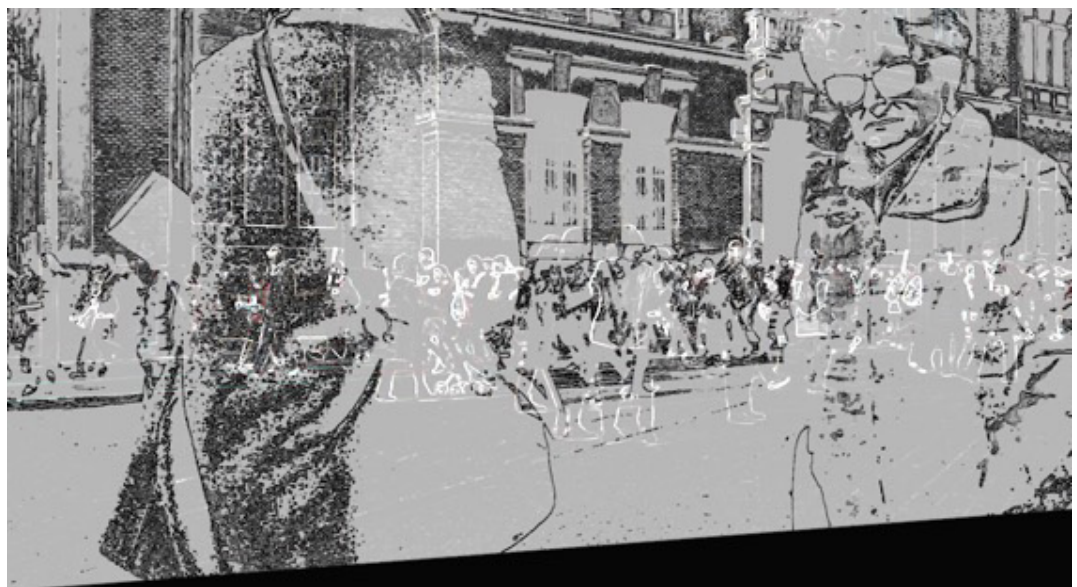


Figura 12: *Detalle de Discontinuosu Echo*

conviven con sus “gemelos”, y con otra versión de sí mismos convertida en apenas un simple trazo de su contorno. La razón de provocar esta distorsión en la imagen representada es de nuevo el deseo provocar un sentimiento de extrañamiento en el espectador como herramienta de activación de sus capacidades críticas. De modo que este es capaz de atribuir cierta familiaridad a la presencia del hombre en este espacio urbano alternativo, pero al mismo tiempo experimenta lo impropio de la ruptura que se produce con la imagen normalizada. Todo esto se ve reforzado de nuevo por el uso de una única pista de sonido ambiente que naturaliza la escena.

Las secuencias son proyectadas de forma consecutiva pero aleatoria en disminución de escala, estableciendo una metáfora del funcionamiento del



Figura 13: *Videoinstalación Discontinuous Echo*. Fórum Cultural Ermesinde



Figura 14: *Procesión de Sombras. The Refusal of Time* (Kentridge, 2017)

fenómeno del eco que repite hasta desvanecerse en la distancia. Este eco de imágenes se recombina, perdiendo de este modo la linealidad narrativa del relato, logrando que cada espectador tenga una experiencia diferente que diversifica los significados de límites y fronteras (Figura 13). La obra genera una

especie de desfile de personajes anónimos que transitan de una pantalla a otra que recuerda a la procesión de sombras de Kentridge (Figura 14), donde los personajes de la escena parecen dirigirse a un final que nunca llega a suceder. En este caso, la imagen vuelve a ser recodificada iniciándose una y otra vez a lo largo de las diferentes pantallas, haciendo un guiño a la Teoría de Cuerdas.

En *Discontinuous Echo* la dirección del movimiento de las personas de derecha a izquierda genera una diagonal ascendente que tiende al infinito, que se convierte en descendente cuando estas transitan de izquierda a derecha de la imagen. Esto añaden a todo lo anterior el sentido de un tiempo flexible y no lineal, que es capaz de avanzar y retroceder, una metáfora de cómo nuestros actos pueden acabar encontrándose de nuevo con nosotros en un universo paralelo. En conclusión, en el caso de *Discontinuous Echo* toda su narrativa se apoya principalmente en la repetición infinita de ese cruce de fronteras, en la articulación de una iterabilidad que según establece Bal “conlleva similitud y diferencia, y que por tanto relativiza y posibilita el cambio social y la intervención de los sujetos en él, es decir, la agencia” (2002/2009: 234).

Time Zones Liminal

Time Zones Liminal es la última obra de *Tiempos Instalados*. El trabajo de grabación, edición y montaje de esta pieza fue extenso y se dilató a lo largo de dos años, terminando en diciembre de 2020. La obra comparte con las tres anteriores su objetivo principal de poner en cuestión la experimentación temporal hegemónica, pero también muchas de sus características narrativas y formales. Sin embargo, tanto el medio utilizado para obtener las imágenes, como la extensión temporal de la obra, los recursos utilizados y su propio formato expositivo difiere en gran medida de lo anterior, siendo esta la pieza más compleja de las cuatro, tanto por horas de trabajo como por la dificultad de su propio montaje expositivo. Como se puede desprender de su título, la obra versa de nuevo sobre la experimentación del tiempo, pero, en este caso, centrándose de manera más específica en el sistema de horario estandarizado mundial y sus zonas o husos temporales. Además, al incluir en su título el adjetivo liminal, buscaba introducir una referencia a la implicación y repercusión que la determinación de estos husos tiene sobre el establecimiento de los límites y fronteras espacio-temporales tanto a nivel mundial como local.

Time Zones Liminal es una videoinstalación multicanal que alude a los husos horarios a través de diferentes grabaciones realizadas en veinticuatro



Figura 15: Fotograma *Time Zones Liminal UTC +2*



Figura 16: Simulación videoinstalación *Time Zones Liminal*. Convocatoria Reactivos Culturales

localizaciones ubicadas en cada uno de ellos, sobre las que se dibujan los límites de estos por medio de la superposición de su trazado a la imagen (Figura 15). La selección de cada una de ellas la realicé teniendo en cuenta que estas fueran espacios donde se produjera una discordancia entre el huso horario aplicado y su ubicación geográfica. Todas estas grabaciones tienen una idéntica duración de veinticuatro minutos, estableciendo un símil con las veinticuatro horas de un día. Respecto al formato expositivo, la instalación está diseñada para que los vídeos sean proyectados de modo simultáneo en veinticuatro pantallas que a modo de lienzo cuelgan del techo (Figura 16), buscando generar un universo alternativo que permite la experimentación simultánea del tiempo en las veinticuatro zonas horarias en las que se divide el planeta, de acuerdo con el sistema de tiempo estandarizado hegemónico.

Estos vídeos muestran un montaje no lineal de secuencias grabadas a lo largo de un día completo a través de webcams en cada ubicación seleccionada, con la peculiaridad de haber sido grabadas durante diferentes días, meses y estaciones. Por consiguiente, las imágenes no siguen la lógica del orden natural o cronológico, como se puede observar en las Figuras 17 y 18, lo que puede producir una experiencia anacrónica en el espectador que despliega a su vez una experimentación heterocrónica que rompe con el tiempo lineal y homogéneo newtoniano. Esta discontinuidad y asincronía en la imagen provoca la sensación experimentar un continuo desplazamiento hacia adelante y hacia atrás en el tiempo y el espacio. Los veinticuatro vídeos que forman parte de *Time Zones Liminal*, tienen la apariencia de un *timelapse* grabado de forma continua, pero, a través de una mirada atenta y activa, el espectador pronto puede apreciar las asincronías que se producen en la imagen. Estos avances y retrocesos en el tiempo nos muestran, de una forma no lineal y cronológica, múltiples y notables diferencias, que pueden ser apreciadas de forma visual, en el espacio cartografiado. Por ejemplo, se pueden experimentar distintos cambios de estaciones en un mismo paisaje en menos de un minuto, atardeceres o amaneceres no consecutivos, e incluso transformaciones de días soleados a tormentas en apenas unos segundos, circunstancia que recuerda a los anacronismos rápidos de *The Clock*.

Otras de las diferencias que se puede establecer respecto a las tres obras anteriores es su extensión. La duración de cada pieza hace casi imposible la contemplación integral de la obra en una sola visita, porque para su visualización completa se necesitarían al menos entre nueve y diez horas. Además, el número tan elevado de pantallas y su distribución no lineal por

la sala impide también un visionado simultáneo completo, siendo la vista siempre parcial y sesgada. En consecuencia, el espectador es incapaz de visionar la obra en su totalidad, produciéndose la paradoja de que su duración excede nuestro tiempo de permanencia media en una sala expositiva. Por tanto, su visionado fuerza nuestros ritmos biológicos, estableciendo una similitud con lo que sucedía en *The Clock* de Marclay. Este hecho vuelve



Figura 17: Fotogramas *Time Zone Liminal UTC + 12*



Figura 18: Fotogramas *Time Zones Liminal UTC + 12*

a representar una crítica velada a la dictadura del tiempo capitalista hegemónico, ya que con ello la obra pone en evidencia los desequilibrios que existen entre el tiempo del reloj y nuestro reloj biológico. En definitiva, *Time Zones Liminal* propone la inmersión en una temporalidad alternativa que ayuda a percibir como nuestro día a día se mueve a los dictados y ritmos del poderoso tiempo del reloj.

En *Time Zones Liminal*, las imágenes utilizadas provienen de la apropiación de imágenes emitidas a través de cámaras web ubicadas en diferentes puntos del planeta que emiten en directo durante 24 horas al día, algo que diferencia a esta obra de las anteriores cuyas imágenes eran de producción propia. La razón de este cambio de medio se debe principalmente a la relación que, en mi opinión, existe entre las webcams y la creación de

afectos en el espectador. Como señala Van Alphen (2013/19), la webcam es un buen ejemplo de cómo un nuevo dispositivo de comunicación, como es esta pequeña cámara asociada a internet, ha producido “cambios fundamentales en el rol de afectividad de la imagen”, ya que a través de ellas la capacidad afectiva de la imagen se ha visto intensificada. Esto ha sido propiciado por las características y posibilidad técnicas de la webcam que facilitan la diseminación de la imagen, pero sobre todo por las formas en las que estas son utilizadas por los usuarios (67).

Dentro de las distintas webcams que están accesibles al público, me interesaban particularmente las que emitían en tiempo real las 24 horas del día, las *livecams*. La razón de este interés está basada en su capacidad para generar sensación de veracidad al aproximarnos a un flujo de imágenes producidas en tiempo real y de forma inédita, sin edición ni retoque. A través de largas horas de observación durante esos dos años, pude presenciar múltiples escenas sorprendentes, azarosas y reales. Algunas están relacionadas con la vida salvaje en la Tierra, como ocurrió el día en que un lobo solitario se acercó en la fría y tranquila madrugada de una noche de otoño a un pequeño motel en Canadá. El animal se detuvo unos segundos girándose a mirar fijamente en dirección a la webcam antes de continuar su camino, pareciendo que hubiera percibido mi presencia. O, cuando mientras observaba a través de la cámara web una recóndita bahía de Alaska, unas orcas surgieron del mar emitiendo sus cantos como un mantra. Pero, también he presenciado sorprendentes escenas relacionadas con la actividad humana. Por ejemplo, cuando una mañana puede observar cómo se llevaba a cabo una regata en un lago de una reserva natural en Sudáfrica donde unos pequeños barcos de vela se acercaban a la orilla de forma peligrosa mientras un instructor intentaba redirigirlos animando desde allí a alguno de los participantes. O, cuando en múltiples ocasiones pude ver cómo se producían manifestaciones o festejos en diferentes espacios públicos de distintas ciudades. Los ejemplos son tantos que describir todas estas escenas experimentadas, remota pero simultáneamente, en primera persona de forma sincrónica a lo largo de casi dos años, sería un relato demasiado extenso.

Entre toda esta cantidad de experiencias vividas, las escenas que más me afectaron e impactaron fueron especialmente las que experimenté cuando, de forma real y sincrónica, pude ser testigo de cómo la población empezó a desaparecer de estos espacios urbanos y naturales ante el avance de la pandemia del Covid19, extendiendo su efecto de forma escalonada desde el

Este al Oeste. Esto es todo un ejemplo de la volatilidad de las fronteras, que en cualquier momento pueden ser modificadas o establecidas por los entes de poder, impidiéndonos la libre circulación. De un día para otro, la gente empezó a desaparecer de las calles, quedando tan solo el espacio, y yo me convertí a mis ojos en su único habitante. Y es que, en el transcurrir de los meses me había ido convirtiendo en parte integrante de estos remotos espacios a los que, tras dos años de observación, sentía conocer a la perfección. He visto cómo estos lugares se han visto transformados por el paso de las estaciones, aumentando o disminuyendo el número de horas de sol; he visto múltiples atardeceres y amaneceres; días nevados, con niebla, nublados, lluviosos y soleados y, sorprendentemente, algún arco iris e incluso auroras boreales. He observado a sus habitantes llegando a distinguir a los residentes habituales de alguna de estas ubicaciones; he visto cómo, tras la hibernación, nuevos oseznos aparecían con su madre en un río de Canadá y crecían con el paso de los días; e incluso sufrí y me emocioné especialmente cuando, tras un terremoto de gran magnitud en Turquía, el dueño de un pequeño hotel en la Capadocia colocó en su terraza la bandera del país ondeando al viento como homenaje a sus muertos y heridos. Conozco cada detalle de lo que la cámara era capaz de mostrarme, me convertí en habitante de un pequeño reducto espacial, como si fueran las vistas desde de mi propia ventana. Era consciente de que en realidad la información que cada webcam me ofrecía sobre estos espacios no era completa e integral, y que estaba sesgada por el campo de visión de la cámara web. Pero a pesar de ello, tras meses de observación, empecé a sentir estos espacios como propios, como si hubiera vivido en ellos durante un largo tiempo. Esta es una sensación cuya veracidad me gustaría tener la oportunidad de contrastar visitándolos físicamente.

Como apunta Van Alphen (2013/19: 68), artistas como Andy Warhol en los años sesenta o Bruce Nauman en el 2002 ya experimentaron con la emisión de imágenes a través de webcams. En la obra *Empire*, realizada en 1964 por Warhol, el artista realizó una película de 8 horas y seis minutos de duración en la que grabó en tiempo real el atardecer y la noche del emblemático edificio. Por su parte, Nauman realizó *Mapping the Studio* en 2002 grabando lo que ocurría por la noche dentro de su estudio. Por contra, en *Time Zones Liminal*, yo no produje directamente las imágenes incluidas en la obra, sino que me apropié de las imágenes emitidas por estas 24 cámaras webs, que posteriormente edité y monté buscando generar una ruptura de la linealidad temporal. De manera aleatoria, durante casi dos años visité cada

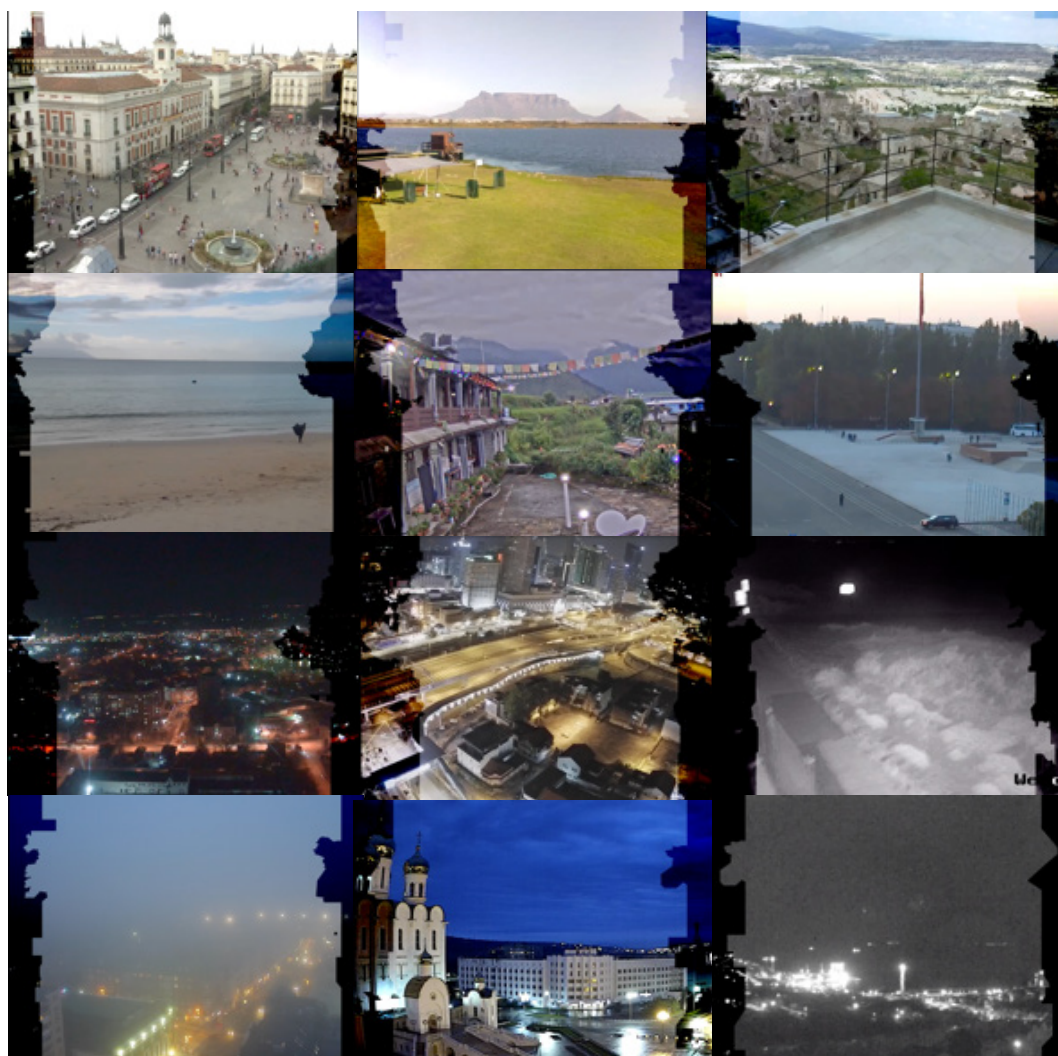


Figura 20: Fotogramas *Time Zones Liminal* UTC +1 a UTC +12

me hizo romper, al igual que hiciera Tehching Hsieh en su obra *One Year Performance*, con mis ritmos circadianos, aunque, en mi caso, las vigilas no fueron ni mucho menos tan duras como la experiencia de vivida por Teching, ya que estas estaban espaciadas en el tiempo. En *Time Zones Liminal* no me interesaba la grabación continua, sino que buscaba una alternada y azarosa en el tiempo. Además, para mi fortuna, esto me permitía la posibilidad de descanso y recuperación de las noches de grabación al día siguiente. A pesar de ello, el proceso resultó bastante más duro físicamente de lo que esperaba.

Desde el inicio de la pandemia del Covid19, las *webcams* se convirtieron en un elemento indispensable en nuestro día a día que permitía mantenernos en contacto visual, sonoro y afectivo con los demás. Esta tecnología permite

que imagen y sonido se acompañen en tiempo real, favoreciendo la interacción sincrónica entre personas independientemente de su ubicación y horario. En consecuencia, las webcams se convirtieron en el medio principal por el que durante meses pudimos relacionarnos, algo que se han afianzado en el tiempo. Cuando inicié este trabajo en febrero de 2019, no me podía imaginar ni por un momento que en unos pocos meses la situación mundial iba a cambiar de esta manera, y las webcams se iban a convertir en las ventanas que nos mantendrían unidos de la forma más afectiva posible a la que experimentábamos antes de nuestra pérdida normalidad. Y es que, en esa situación de aislamiento y desconexión social, familiar y laboral, medios como el teléfono o los mensajes escritos o sonoros resultaban insuficientes para satisfacer nuestra necesidad afectiva. Necesitábamos poder establecer una interacción íntima y emocional lo más real y similar posible a la experimentación física en tiempo real de cualquier relación social. Es una intimidad en el sentido que establece Van Alphen (2013/19: 70) de “relación o contacto en la cual nos volvemos conscientes de los deseos o ansiedades de gente” que incluso no conocemos. Este medio nos permite ver y mostrar, ser vistos y oídos por diferentes espectadores al mismo tiempo, en distintos lugares de la Tierra. Por todo ello, la webcam abandonó su función inicial de controladora pasiva de espacios, para pasar a ser el principal medio de comunicación interactivo y dinámico de una sociedad aislada, en la que las fronteras espacio temporales se han visto disueltas dentro del proceso de globalización.

Antes de la pandemia, las *webcams* ya estaban generalizadas en muchísimos espacios, pero desde entonces estas se han vuelto casi omnipresentes; de modo que, quién tienen un ordenador, un teléfono de nueva generación o una tableta de pantalla táctil tiene una cámara web a su servicio, reforzando con su ubicuidad mi decisión de utilizar este nuevo vehículo de afecto en el mundo globalizado como medio para poner en escena los *tiempos instalados*. Su grandeza y poder reside en su verdad. Las imágenes que emiten derivan de la vida real, sin filtros ni ediciones. Y es que, como indica Van Alphen, para muchos usuarios de las webcams, estas proporcionan la ilusión de “una completa representación del mundo, tanto espacial como temporal” (2013/19:67). Por asociación, esto confiere a la obra un componente de veracidad que se ve reforzado por la ausencia de sonido, guión o diálogo. Este silencio funciona en la obra como un aglutinador de la acción visible, haciendo al espectador sea más consciente de su entorno, y provoca en el una disonancia o extrañamiento que fomenta su activación.

En *Time Zones Liminal*, vuelve a estar presente el espacio urbano, aunque también el natural. Sus veinticuatro pantallas de proyección nos muestran distintas zonas de la Tierra, tanto urbanas como rurales, donde se producen incoherencias espacio-temporales entre la asignación de su huso temporal por los poderes hegemónicos y su ubicación geográfica. El establecimiento de estos husos en muchas ocasiones obedece a un complejo sistema de intereses económicos y políticos fomentados por los diferentes órganos de poder, que deciden por nosotros de forma completamente artificial. Su origen se sitúa en el acuerdo histórico alcanzado en la Conferencia Internacional del Meridiano de 1884, donde el inicio del día universal quedó determinado a partir de las cero horas de la medianoche media calculada desde el Real Observatorio de Greenwich, estableciéndose lo que se conoce como tiempo medio de Greenwich o GMT —*Greenwich Mean Time*. Esta es una hora universal estándar establecida en función de la hora solar media medida desde el meridiano cero. Al marcar el inicio del día universal en la medianoche de Greenwich, se produjo una gran diferencia entre la medición civil y la naval-astronómica ya que, como indica Sadler (1978), hasta ese momento se consideraba que el día astronómico comenzaba a mediodía, el instante en que el ángulo horario del sol medio era cero; así pues, el día universal, tal como se proponía, comenzaba doce horas antes que el día astronómico de Greenwich, algo que se ajustó años más tarde (292).

A pesar de esta unificación de criterios, la idea del día universal establecido a partir de la medianoche media del meridiano cero —GTM—, se contrapone drásticamente a lo que establece el antimeridiano de Greenwich o Línea Internacional de Cambio de Fecha —*International Date Line, IDL*— que se sitúa sobre el meridiano 180° cruzando el planeta desde el Polo Norte al Sur atravesando el Océano Pacífico. La realidad actual es que por motivos prácticos todos los países, incluido el Reino Unido, consideran a todos los efectos este meridiano ubicado en la longitud 180° como la línea que marca el cambio de fecha en el mundo. La razón principal de esta aceptación generalizada es la conveniencia de que este cambio se produjera sobre zonas despobladas. Este es el caso del trazado del meridiano 180° que atraviesa principalmente zonas deshabitadas de Siberia o del Océano Pacífico donde apenas hay pequeños archipiélagos habitados, siendo Nueva Zelanda el país afectado con mayor número de habitantes. Este antagonismo entre el meridiano cero y el 180 produce la paradoja de que, teniendo en cuenta que la Tierra siempre gira sobre sí misma en dirección Este y el movimiento aparente de sol se desplaza

en el cielo de Este a Oeste, cada día van a amanecer antes en los países situados al Este de Greenwich que en los del propio meridiano cero. De modo que, si el cambio de fecha se produjera sobre el meridiano de Greenwich, que atraviesa y linda con múltiples potencias económicas del mundo, podría originar problemas de descoordinación y confusión horaria en tratados comerciales internacionales, escalas de aviones o envíos de mercancías. Los países situados en el meridiano cero serían los primeros en cambiar de fecha, mientras que los ubicados en el meridiano +1, como España o Francia, aún tendrían que esperar 24 horas para hacerlo. Y, esta confusión aumenta si tenemos en cuenta los zigzagueantes trazados de los meridianos que podrían llegar a producir muchas complicaciones e incoherencias horarias. Por todas estas razones, esta es una paradoja aceptada internacionalmente tanto a nivel comercial y legal, como en el ámbito del establecimiento de horarios de aviación comercial, marítima, y otros.

Pero esta no es la única paradoja que se produce en relación con la Línea Internacional de Cambio de Fecha. Existe otra que se deriva de la decisión de ubicar el meridiano cero en el centro de su huso horario, lo que conlleva que el resto de los meridianos también estén igualmente distribuidos. Esto produce que en el caso de la IDL las dos mitades longitudinales a la derecha e izquierda del huso correspondan de facto a dos fechas distintas. Es por ello por lo que, a pesar de que el meridiano 180° atraviesa principalmente aguas internacionales deshabitadas, la IDL presenta también un trazado irregular zigzagueante derivado de la potestad de los países afectados de decidir su ubicación a la derecha o izquierda del meridiano 180° en función de sus intereses, ya que esto implica una diferencia de 24 horas en la fecha en la que transcurre su día. Un ejemplo lo encontramos en Nueva Zelanda, que decidió desplazar la Línea Internacional de Cambio de Fecha a la derecha del meridiano 180° hasta dejarlo en el límite del huso horario. De este modo, los neozelandeses quedaron más coordinados cronológicamente con su vecina la poderosa nación australiana, siendo por tanto sus islas las primeras del mundo en recibir el nuevo día. Todo ello remarca la idea de artificialidad de este sistema de determinación del tiempo del reloj universal impuesto por los poderes hegemónicos que busco poner en cuestión con esta obra.

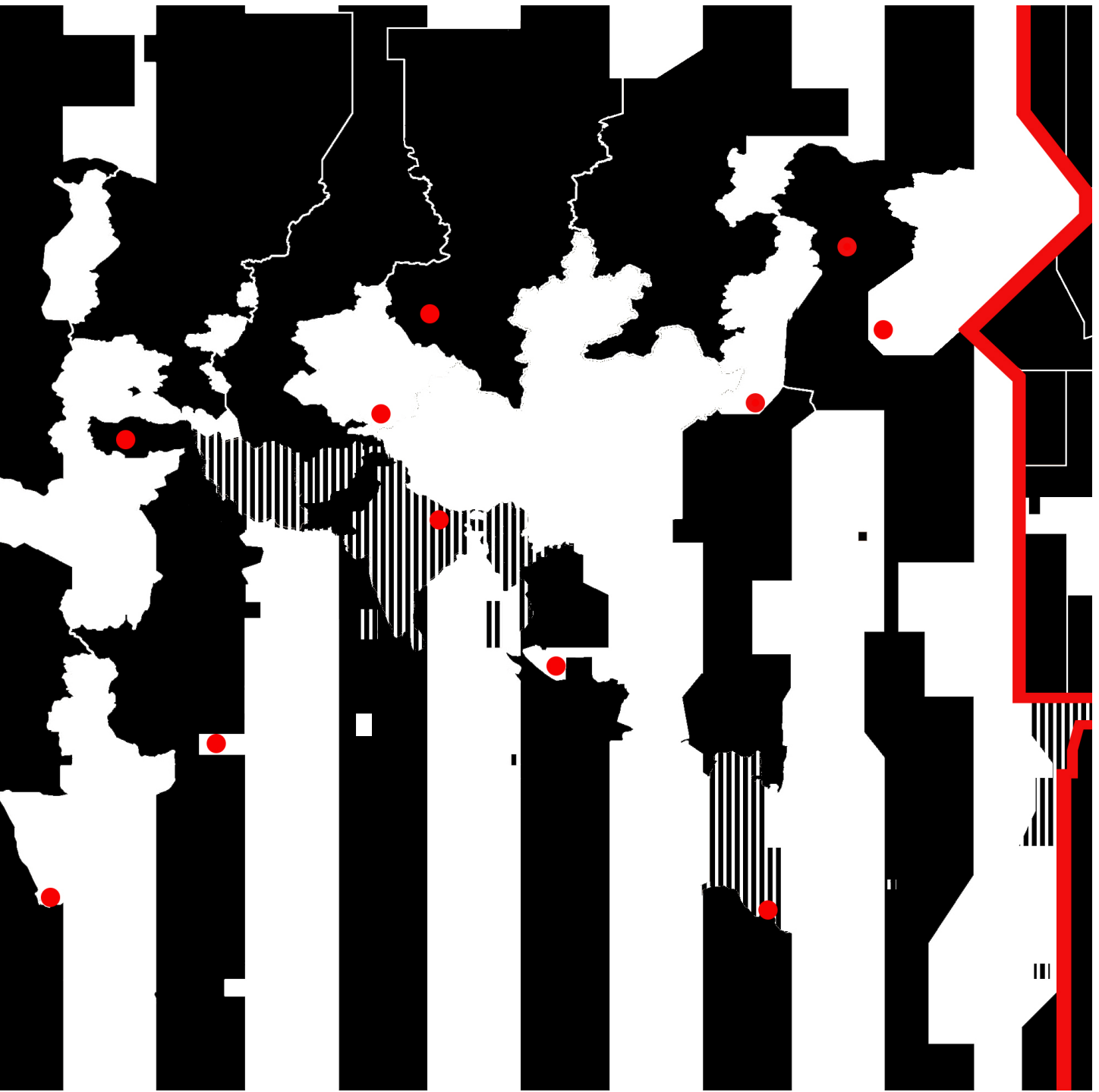
Con los años, las mejoras tecnológicas trajeron la posibilidad de medir y transmitir el tiempo de una forma más precisa. El desarrollo de la radio junto con el invento del reloj atómico facilitó que en 1960 se establecieran lo que se denominó UTC, Tiempo Universal Coordinado. La diferencia

principal entre el GMT y el UTC radica en que el primero se obtiene como un tiempo promedio obtenido de las observaciones telescópicas desde Greenwich, mientras que el segundo, tiene en cuenta las sutiles variaciones de velocidad en la rotación de la Tierra. Pero la desviación entre ambas no supera en realidad un segundo de diferencia, estando casi sincronizadas. Sin embargo, esta pequeña desviación ha provocado y sigue haciéndolo, múltiples discusiones, reuniones, acuerdos y desacuerdos, reajustes, nuevas definiciones más precisas del tiempo universal, entre otros.

La artificialidad de la distribución de los husos horarios contrasta con la aparente aceptación general de las discrepancias horarias reales que existe entre países incluidos dentro de un mismo huso temporal pero no geográfico, o viceversa, en distintos husos horarios pero igual longitud geográfica. Es decir, en verdad la diferencia entre el sistema GMT y UTC resulta bastante insignificante si se compara con la desviación entre la hora solar y la hora legal de los ciudadanos, que puede superar las dos horas sin protestar (Guinot, 2011: 181). La aceptación de estas discrepancias esta basada principalmente en motivos políticos, sociales, pero sobre todo económicos, por ello realicé una cartografía representativa del sistema horario universal transformándolo en un código de barras, visible en la Figura 21. En él cada huso es transformado en una banda de color negro que se alterna con otra blanca que dibujan el contorno de los límites de cada huso horario. Con ello pretendo establecer una metáfora de nuestra experimentación del tiempo como mercancía o atributo que nos confiere valor económico. En este código de barras he incluido una línea roja que marca un recorrido en zigzag representando la línea de cambio de día, y los puntos rojos del mapa/código de barras señala la ubicación de las distintas webcams utilizadas como fuentes de las grabaciones incluidas en *Time Zone Liminal*. En las Tablas 1 y 2 se detalla un listado detallado de las localidades dónde estaban ubicadas las cámaras web, el huso horario asignado y el enlace al alojamiento en la web.



Figura 21: *Cartografía Código Horarios (2020)*



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 -

HUSO	LOCALIDAD
-11	FAIRBANKS ALASKA (USA) https://www.webcamtaxi.com/en/usa/alaska/northern-lights.html
-10	HANAIEI BAY (KAWAI) https://www.hanaleibayresort.com/live-web-camera/
-9	BROOK FALLS- KATMAI NATIONAL PARK-ALASKA (USA) https://www.webcamtaxi.com/en/usa/alaska/bears-in-brooks-falls.html
-8	HANSON ISLAND- PARSON ISLAND (CANADA) https://www.webcamtaxi.com/en/canada/british-columbia/whales-pass-cam1.html
-7	BANFF- CALGARI (CANADA) https://www.youtube.com/watch?v=oT4s0SIQ89E
-6	PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN- CIUDAD DE MEXICO (MEXICO) https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/mexico/federal-district/mexico-city/mexico-city.html
-5	COZUMEL-QUINTANA ROO- CANCUN (MEXICO) http://www.webcamsdemexico.com/webcam-cozumel-grand-park-royal
-4	CERRO DE SAN CRISTOBAL- SANTIAGO DE CHILE (CHILE) https://www.ipcamlive.com/5a7085fe914c0
-3	PLAZA DEL OBELISCO- BUENOS AIRES (ARGENTINA) https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/argentina/buenos-aires/buenos-aires/buenos-aires.html
-2	PONTA NEGRA- NATAL (BRASIL) https://www.skylinewebcams.com/webcam/brasil/rio-grande-do-norte/natal/natal-ponta-negra.html
-1	FETEIRAS (AZORES) https://www.youtube.com/channel/UCrTC6iYqz1xRn08sKwLBMpg/live
0	LAGUNA JÖKULSÁRLÓN (ISLANDIA) https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/iceland/austurland/hofn/jokulsarlon.html

Tabla 1: Listado de ubicaciones webcams y husos horarios desde UTC-11 a UTC 0

HUSO	LOCALIDAD
	PUERTA DEL SOL - MADRID (ESPAÑA)
1	https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/espana/comunidad-de-madrid/madrid/puerta-del-sol-tio-pepe.html
	RESERVA RIETVLEI-MONTAÑA DE MESA- CAPE-TOWN (SUDAFRICA)
2	https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/south-africa/western-cape/cape-town/table-mountain.html
	VALLE DE LAS PALOMAS- UÇHISAR - CAPADOCIA (TURKIA)
3	https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/turkey/anatolia-region/nevsehir/capadocia-uchisar.html
	BEAU VALLON (SEYCHELLES)
4	https://www.skylinewebcams.com/es/webcam/seychelles/mahe/beau-vallon/beau-vallon-seychelles.html
	GHANDRUK- ANNAPURNA (NEPAL)
5	https://www.youtube.com/watch?v=pYHnnofbao
	PLAZA Ala-Too BISHKEK, KIRGUISTÁN (KAZAKHISTAN)
6	https://live.saimanet.kg/ru/cams/2/#.X6FsoS1DmX2
	TOMSK (RUSIA)
7	https://www.webcamtaxi.com/en/russia/tomsk-oblast/tomsk-city.html
	JOHOR BAHRU-SINGAPORE (MALAYSIA)
8	https://www.youtube.com/watch?v=RKzSpQoIazw
	MOANA BEACH- ADELAIDA (AUSTRALIA)
9	https://www.webcamtaxi.com/en/australia/south-australia/moana-beach.html
	VLADIVOSTOK (RUSIA)
10	https://balticlivecam.com/cameras/russia/vladivostok/vladivostok-city-view/
	CATEDRAL OF THE HOLY TRINITY -MAGADAN (RUSIA)
11	https://balticlivecam.com/cameras/russia/magadan/cathedral-of-the-holy-trinity/
	VILYUCHINSKY VOLCAN- PENÍNSULA DE KAMCHATKA (RUSIA)
12	https://balticlivecam.com/your-stream/natural-phenomenon/vilyuchinsky-volcano/

Tabla 2: Listado de ubicaciones webcams y husos horarios desde UTC+1 a UTC+12

Las discrepancias entre la hora solar y la oficial de estos espacios seleccionados pueden llegar a alcanzar entre una y tres horas de diferencia. Por ejemplo, en el caso de la cámara web situada en la laguna Jökulsárlón en Islandia, la ubicación se encuentra incluida en los límites UTC + 0, cuando en realidad geográficamente le correspondería estar en el UTC- 1. En este caso la razón es política-económica ya que al formar parte de la Comunidad Económica Europea esto le permite una mayor sincronización dentro de este espacio. En el caso de la webcam ubicada en la Puerta del Sol de Madrid (España) se encuentra incluida en los límites del huso UCT+1, cuando le tocaría el UTC+0. Aquí, la razón está fundamentada en intereses políticos. En 1940, España cambió a este huso horario para sincronizarse con tiempo horario en Alemania. Parece que en su origen este cambio iba a ser temporal, pero más de 75 años después sigue en vigor, al igual que ocurre en Francia, Holanda, Luxemburgo o Bélgica. Hay otros casos bastante llamativos como es el caso de México que llega a dividir su sistema horario en tres husos diferentes por puro interés mercantil, buscando mantener unicidad con la hora establecida en los estados limítrofes de Estados Unidos. Esto favorece en consecuencia el comercio y la sincronización de los horarios laborales transfronterizos como vimos en la obra *Performing the Border* de Ursula Biemann. Sin embargo, países de grandes dimensiones como China o gran parte de Brasil mantienen único horario en todo su territorio, aunque en realidad geográficamente le correspondería tener tres distintos. Otros países adoptan husos horarios específicos como por ejemplo ocurre en India, que establece para todo su territorio el huso UTC+5½; o en la parte central de Australia que le correspondería geográficamente estar en UCT+9 pero le suma ½. Es decir, al igual que ocurre en India le añaden media hora más de diferencia. Son especificidades que nos encontramos en muchas ubicaciones diferentes a lo largo de todo el globo terráqueo. Esto produce la paradoja de que, en países limítrofes, tan solo con cruzar la frontera, la hora del reloj aumenta o disminuye apenas recorriendo unos pocos metros de distancia.

Si a este efecto señale también los cambios de horario de verano e invierno, que unos países realizan cada año y otros no, la diferencia se incrementa. Existen diferencias incluso entre los países que hacen estas adaptaciones de verano e invierno, ya que la determinación de las fechas exactas de cambio o su duración tampoco suelen coincidir. Así, la mayoría de los países del continente asiático actualmente no realiza este tipo de

ajustes en los horarios cambiando tan solo en Chipre, Israel, Irán, Líbano, Siria y Jordania. Tampoco se producen muchos cambios en Sudamérica, realizándose excepcionalmente en Chile, Paraguay y algunas partes de Brasil. Ni en África, donde solo cambia en Marruecos y Sahara Oriental. En Oceanía se produce el cambio en algunas zonas de Australia, las Islas Fiji, Nueva Zelanda y Samoa. Sin embargo, en Europa y América del Norte la situación se produce a la inversa. La mayoría de los países adaptan sus husos horarios al verano e invierno, siendo pequeñas excepciones los que no lo hacen, como ocurre en Europa con Islandia, Bielorrusia y una zona de Ucrania; o en América del Norte con algunas zonas de Groenlandia, Canadá, Estados Unidos y México.

A la hora de seleccionar las 24 webcam me encontré con múltiples problemas, ya que hay zonas de la tierra en las que si existen estas webcams no están a disposición del público. En otros casos después de haber seleccionado algunas ubicaciones y haber realizado múltiples grabaciones, la *webcam* dejó de emitir. Esto me ocurrió específicamente con la ubicada en Feteiras en Azores, pero al tener muchas grabaciones ya realizadas no fue necesario seleccionar otra que la sustituyera. Sin embargo, en el caso de la webcam de la Puerta del Sol de Madrid o de Cozumel en Quintana Roo en México, tras la pandemia las cámaras dejaron de emitir. Por ello tuve que sustituir dichas cámaras web por otras cercanas. De modo que, al tener muchas imágenes grabadas pre-Covid de estos espacios, decidí en estos dos casos mezclar las imágenes grabadas en los espacios iniciales y los finales, como si se tratara de una cámara web doble que va cambiando su enfoque. Otro de los problemas que me encontré también es que algunas cámaras cambiaron su forma de emitir pasando de fijas a móviles, y otras que al anochecer empezaron a emitir en negro hasta el amanecer. También tuve problemas con encontrar webcams que emitiera como *livecams* en las zonas más deshabitadas de la tierra, como sucede en los husos UTC-12, UTC-11, UTC-10 y UTC-9. O lugares donde de pronto se iniciaban reparaciones colocando andamios que tapaban parte de las vistas como me ocurrió en Adelaida en Australia. Todas estas modificaciones en el formato de la imagen o problemas no afectaron de manera negativa a la obra, sino todo lo contrario. Me interesaba generar una apariencia de realidad y, estos errores, pixelados por mala conexión, entre otras cosas, otorgan a la imagen un aura de realidad, a pesar de lo que se muestra es un montaje de una realidad alternativa.

Conclusión: Desdibujando las cartografías del poder

Las distintas cartografías del poder, entre las que se encuentran los husos temporales, son mecanismos que determinan quién, dónde y cuándo alguien puede considerar incluido o no en un territorio en función de los intereses de dichos entes hegemónicos. Todas ellas parecen tener como fin último el establecimiento de fronteras para marcar límites espaciales, pero también culturales, jurídicos y económicos. Estos límites suelen ser mucho más restrictivos e inflexibles entre países del primer y tercer mundo, sobre todo cuando el desplazamiento se produce desde los países más pobres a los más desarrollados. En este caso estos se incrementan sus medidas restrictivas con la intención de blindar su propio estatus económico, laboral y social frente a terceros, aunque esto implique vulnerar incluso los derechos humanos. Con *Tiempos Instalados* buscaba crear distintas cartografías que tuvieran la capacidad de establecer oposición a las cartografías del poder, convirtiéndolas en demarcaciones volátiles y permeables. Con ellas anhelaba introducir la posibilidad de generar universos alternativos espacio-temporales, donde las estrictas normas y jerarquías que estas establecen se disuelvan por medio de una experimentación multirrítmica y heterogénea del espacio y el tiempo. Quería romper con la dependencia y sometimiento asumido de forma irreflexiva y mecánica respecto al tiempo hegemónico. Ofrecer una alternativa a través de la videoinstalación que ayude a poner en cuestión el *tiempo instalado* marcado por la preponderante visión socioeconómica y política eurocéntrica que ordena el mundo decolonial en función del tiempo marcado por la productividad y el beneficio.

Todas las obras de *Tiempos Instalados* se desarrollan a través de mecanismos de ruptura de la linealidad temporal hegemónica y su concepción del tiempo. Esta compleja instalación audiovisual y escultórica que crea un espacio inmersivo e interactivo que estimula visual y sonoramente los sentidos de los espectadores que se desplazan por la sala interactuando con su presencia y movimiento con todas las obras. La obra ofrece distintos puntos de vista evitando la linealidad y limitación de uno solo. Esto se ve favorecido por un diseño expositivos en el que múltiples pantallas traslucidas que dejan entrever la imagen proyectada a ambos lados del lienzo mostrando múltiples visiones de las distintas piezas que conforman la obra estableciendo un recorrido abierto y flexible como en la Figura 22. De este modo, a través de la práctica artística se contribuye a la generación de un pensamiento crítico y activado que se apoya en la disonancia y

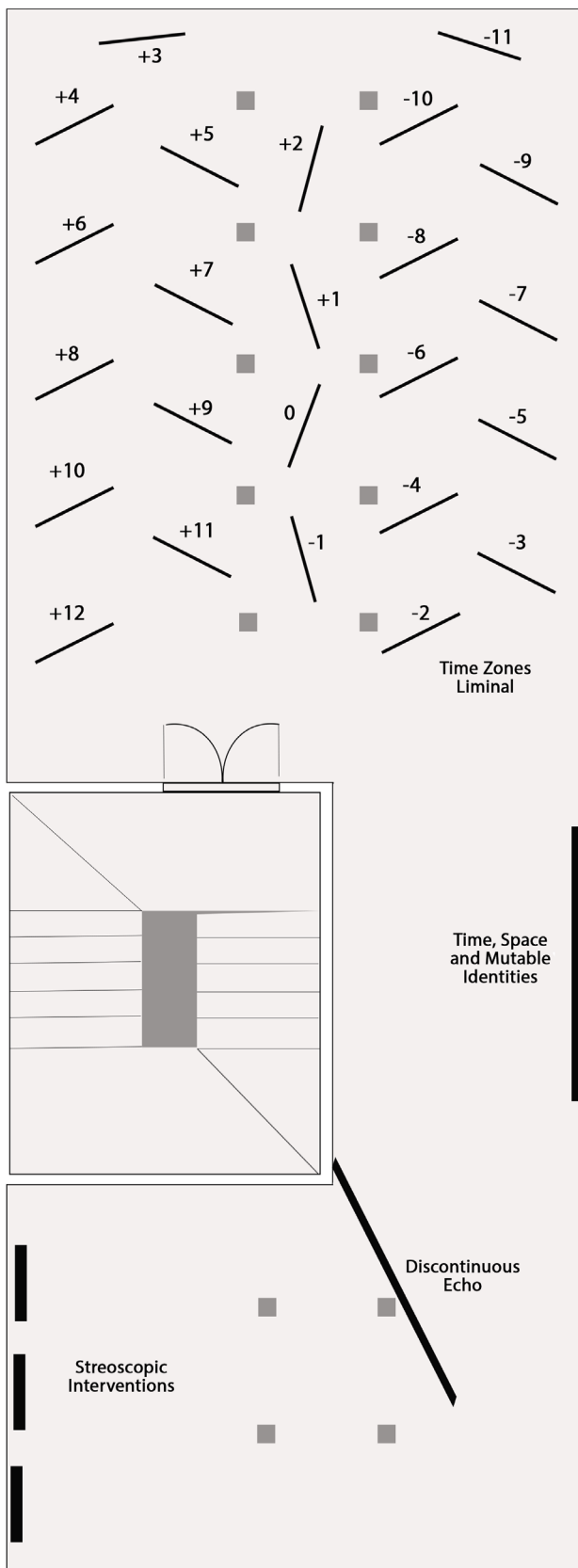


Figura 22: Plano expositivo *Tiempos Instalados. Reactivos Culturales* (2021)

creación de afectos. El espectador es activado a través de su interacción con la obra y el espacio de la videoinstalación, dentro de la cual experimenta una sensación de extrañeza y confusión, que es provocada por la ruptura de la linealidad temporal a la que está acostumbrado. Las cartografías del poder nos tienen embaucados en este sentido, a través de un discurso que promulga lo necesario de su establecimiento para poder defender nuestra identidad, nuestros derechos de propiedad y cultura frente “al otro”. Y es que, como apunta Galison haciendo referencia a la obra de Kentridge *The Refusal of Time*, el tiempo y los relojes nos tienen atrapados, tanto de forma práctica como alusiva, de modo que los cambios en su historia perturban toda nuestra cultura (2012b: 316). En mi opinión, todos los espacios adyacentes o limítrofes no son por propia definición entes separados e independientes como nos hacen creer, sino que entre todos ellos existe, y debe existir, una verdadera interacción de camaradería, interrelación e influencia que los configura y enriquece. Esto también se puede aplicar a todo el contexto del espacio de globalización en el que habitamos. Por consiguiente, la frontera no debe ser un lugar fijo, un tiempo instalado donde todo está determinado y medido jerárquicamente, donde unos pocos deciden sobre los demás; sino que puede llegar a convertirse en un espacio de negociación y diálogo donde las similitudes y las diferencias sea un valor positivo y aceptado. *Tiempos Instalados* busca generar estos universos alternativos dónde la alteridad se respete y se abandone esta práctica de autodefinición por negación y diferenciación.

Índice de figuras

Figura 1: Fotogramas de *Time, Space and Mutable Identities*.

Figura 2: Fotogramas de *Time, Space and Mutable Identities*.

Figura 3: Fotograma de *Time, Space and Mutable Identities*.

Figura 4: Serie de 6 fotogramas de *Time, Space and Mutable Identities*.

Figura 5: Detalle de la *videoinstalación Stereoscopic Interventions* incluida dentro de la exposición individual titulada *O sentido do Lugar. Identidades Líquidas* llevada a cabo en 2020 en Forum Cultural de Ermesinde. Valongo. Oporto. Fotografía propia.

Figura 6: Vista de *videoinstalación Stereoscopic Interventions* dentro de la exposición individual titulada *O sentido do Lugar. Identidades Líquidas* llevada a cabo en 2020 en Forum Cultural de Ermesinde. Valongo. Oporto. [Fotografía] Cámara Municipal de Valongo. <https://tinyurl.com/3dwpbwwx>

Figura 7: Fotogramas antes de ensamblar *Stereoscopic Interventions I. Ponte Luis I*.

Figura 8: Fotograma de *Stereoscopic Interventions I. Ponte Luiz I*.

Figura 9: Fotograma de la *videoinstalación Stereoscope* en The Museum of Modern Art. New York. William Kentridge [Fotografía] (Tone, 2019) Artarchives. <http://artarchives.net/artarchives/liliantone/kentridgeimages/kentridgewall.jpeg>

Figura 10: Fotograma de *Stereoscopic Interventions II. Sao Nicolau*.

Figura 11: *Videoinstalación Discontinuous Echo* montada a 10 canales.

Figura 12: Detalle de fotograma de secuencia en *Discontinuous Echo*.

Figura 13: *Videoinstalación Discontinuous Echo* exhibida en 2020 en Fórum Cultural Ermesinde. Oporto.

Figura 14: Imagen de la *videoinstalación The Refusal of Time*. Detalle de procesión de sombras [Video] (Kentridge, 2017) Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>.

Figura 15: Fotograma de *Time Zones Liminal. UTC +2 Sudáfrica*.

Figura 16: Simulación de la *videoinstalación Tiempos Instalados. Identidades Líquidas. Espacios Liminares* seleccionada en la Convocatoria artística Reactivos Culturales de Murcia 2020.

Figura 17: Fotogramas de UTC +12 Vilyuchinsky Volcan. *Time Zones Liminal*.

Figura 18: Fotogramas de UTC +12 Vilyuchinsky Volcan. *Time Zones Liminal*.

Figura 19: Fotogramas de UTC -11 a UTC 0. *Time Zones Liminal*.

Figura 20: Fotogramas de UTC +1 a UTC +12. *Time Zones Liminal*.

Figura 21: Cartografía *Códigos Horarios* (2020).

Figura 22: Plano expositivo *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas. Espacios Liminares*. Reactivos Culturales, a realizar en 2021.

Índice de tablas

Tabla 1: Listado de ubicaciones webcams y husos horarios desde UTC-11 a UTC 0 utilizadas en *Time Zones Liminal*.

Tabla 2: Listado de ubicaciones webcams y husos horarios desde UTC+1 a UTC+12 utilizadas en *Time Zones Liminal*.

PARTE IV

CONCLUSIONES / CONCLUSIONS

CONCLUSIONES

Las reflexiones desplegadas en este estudio tienen en común el objetivo de analizar, desde una perspectiva temporal, los imaginarios contemporáneos dentro del contexto visual y cultural del arte de la instalación sociopolítica realizada durante los últimos treinta años. Esto ha sido llevado a cabo a través del establecimiento de distintos encuentros entre una determinada selección de instalaciones de arte conectadas con el ámbito de esta tesis y mi propia obra, proponiendo un intercambio dinámico de conceptos y objetos teóricos de estudio. Por tanto, las conclusiones que presento están muy arraigadas en la noción de análisis cultural que desarrollo en esta investigación. Es por ello por lo que su reflexión metodológica se basa en estas conclusiones se basa en la consecución, ampliación e interrelación interdisciplinar de los conceptos y objetivos desarrollados. Esta gravitación de conceptos móviles que explora esta tesis permite, de manera efectiva, la simultaneidad y yuxtaposición de distintas narrativas afines a los diferentes objetos teóricos de estudio propuestos, sin olvidar la relación con mi propia producción artística. Todo ello es desplegado de forma encadenada a lo largo de los contenidos y conclusiones de los distintos capítulos. Además, quiero recalcar que estas no son unas conclusiones monológicas y unipersonales cerradas, sino que pretendo establecer un punto de partida desde el que continuar investigando a través de la articulación de nuevas líneas de debate.

Para aproximarse a conocer cuál es actualmente la interrelación del espacio y los tiempos desplegados en la imagen sociopolítica contemporánea,

se hacía necesario realizar un análisis de la vida social de las imágenes, delimitando e investigando sobre la influencia de la acción del hombre sobre la imagen de su entorno, cultura, contexto y temporalidad, así como en la modificación de los espacios. Como el propio título de este estudio sugiere, *Tiempos Instalados*, toda esta investigación orbita en torno a cuestiones de experimentación de espacio, tiempo y contexto. A lo largo de los distintos capítulos he ido exponiendo cómo la relación del hombre con el tiempo tiene un carácter ineludible, determinante y circular. En palabras de Munn (1992: 94), tanto nosotros como nuestras producciones estamos siempre en cierto sentido en el tiempo, es decir, existe una inextricable temporalidad entre el ser humano, la experiencia y la práctica; pero, simultáneamente, a través de nuestros actos configuramos el tiempo en el que estamos.

Extendiendo esta idea a otros ámbitos, podemos decir que tiempo, espacio y contexto se encuentran también relacionados de una forma indisoluble en el mundo social. De hecho, siguiendo los estudios sobre el pensamiento chino de Marcel Granet (1968/2013), dentro de la cultura oriental tiempo y espacio son conceptos inseparables. Sin embargo, en la cultura occidental ambos han sido considerados tradicionalmente como dos magnitudes separadas e incluso opuestas. Pero la evidencia muestra cómo, a pesar de esta apreciación occidental como conceptos independientes, su experimentación real en el mundo vivido siempre ha estado ligada el uno al otro. Tenemos una muestra de ello en cómo los grupos de poder hegemónico presionan para unificar espacio y tiempo a través de un sistema horario universal que establece asociaciones espacio-temporales arbitrarias basadas en sus propios intereses políticos, económicos o sociales. Estos tiempos “del poder” se corresponden con lo que he denominado *tiempos instalados*, y en ellos confluyen todos los elementos de la experimentación espacio-temporal vigente de forma globalizada. El concepto reúne en su propia denominación esta relación indisoluble existente entre espacio, tiempo y contexto. Esta es una correspondencia que se ha ido potenciando a lo largo de los últimos treinta años gracias a un proceso de desarrollo tecnológico e interconexión en todos los ámbitos de la vida a escala global. Esto ha disuelto la linealidad de las fronteras espacio-temporales tradicionales. Esta *temporalidad instalada* imbrica tanto el concepto de tiempo como el de espacio, haciendo referencia a través del término “instalado” al carácter artificial, impositivo y programado de esta. Puesto que, en último término, este es un concepto dependiente de las voluntades de los actores o poderes hegemónicos que deciden, en función de

sus intereses particulares, sobre la conveniencia de su instalación, dejando a un lado otras consideraciones. Estas son ambiciones basadas en el concepto de *tiempo capitalizado*, o *tiempo de la modernidad* como lo denomina Hernández (2017: 45), que promulga como dogma ineludible la productividad y el beneficio por encima del tiempo de lo humano.

Así, frente a esta imposición de la experiencia espacio-temporal dogmatizada por los entes de poder hegemónico, durante las últimas tres décadas se ha producido paralelamente dentro del arte contemporáneo una serie de prácticas artísticas que se oponen a su dictado. En este estudio me he centrado especialmente en las desarrolladas dentro de la disciplina de la instalación artística. La razón de esta elección es el propio carácter inmersivo de esta que, como hemos visto a lo largo de este estudio, es capaz de potenciar el desarrollo de espectadores encarnados y activados, estimulando una mirada crítica y autónoma. En este sentido, todas las obras incluidas en esta tesis articulan además lo que Amelia Barikin (2012: 219) denomina “historicidad topológica”. Este término hace referencia a la posibilidad de una reformulación de los formatos temporales monocrónicos, introduciendo la eventualidad de un tiempo liberado de los códigos temporales de la sociedad contemporánea que son dictados por los poderes hegemónicos. Esto contribuye a poner en primer plano el valor del contexto, buscando el contenido que se acumula en las elipsis temporales. Para ello, las obras van a abordar el modo en que el pasado se ve comprometido con el presente, pero también las posibles ocultaciones del contexto a lo largo del tiempo. Esto genera una nueva realidad alternativa y no normalizada que ofrece un presente abierto al cambio y a la articulación de formas diferentes de pensar la historia, mostrando tanto el recuerdo de lo que fue como el potencial de lo que podría ser. Con la intención de visibilizar dichas prácticas, he llevado a cabo una cartografía representativa de la imagen de los *tiempos instalados* dentro del arte de la instalación sociopolítica contemporánea, analizando la obra de determinados artistas que, según mi criterio, resultaban relevantes para dicho análisis, y he desarrollado simultáneamente mi propia obra titulada *Tiempos Instalados. Identidades Líquidas y Espacios Liminares*. Estos objetos teóricos de estudio han sido: *The Clock* de Cristian Marclay, *The Refusal of Time* de William Kentridge, *Performing the Border* de Ursula Biemann, *Present Tense y Hot Spot III* de Mona Hatoum, y *Communitas, Raw Footage y Training Ground* de Aernout Mik. Todos ellos presentan una conclusión en el análisis desplegado en cada uno de los capítulos.

Conclusiones

El modelo de análisis llevado a cabo sobre estos objetos de estudio estimula la elaboración de una investigación atomizada de conceptos filosóficos aplicados al arte contemporáneo. Esto es ejecutado mediante la asunción de unos códigos simbólicos ligados a la idea de tiempo y espacio, con el fin de poder reconstruir una dialéctica que posibilite revertir y retroceder el espacio-tiempo acelerado y capitalizado; y, de este modo, fracturar la mirada del espectador e inferir una performatividad -otra- en su deambular por el espacio. Todos ellos articulan discursos de resistencia al tiempo monocrónico hegemónico a través del despliegue de temporalidades multirrítmicas, donde confluyen, a modo de palimpsesto, las memorias presentes en el imaginario colectivo, poniendo en diálogo memoria e historia. Este pliegue de la línea temporal provoca una involuntaria experimentación multitemporal en la mente del que recuerda, despojando de este modo a la memoria de la rigidez hierática de la linealidad y la dota de una nueva corporalidad flexible y dinámica. Diferentes autores tratados en este estudio han abordado este tema en profundidad. Y es que, como escribe Barikin al referirse a la memoria (2012: 12), a través del montaje, la mezcla y la vinculación de imágenes podemos crear una representación del hecho que puede ser más precisa que el evento en sí.

Esta multiplicidad temporal se desarrolla en estas obras a partir de diversas líneas de acción donde la estrategia de reconstrucción espacio-temporal se sustenta en los recursos narrativos de la anacronía y la heterocronía como herramienta principal. A través de su articulación, estas obras ofrecen visiones disyuntivas frente a esta supremacía artificial del espacio-tiempo hegemónico. Así, la anacronía es utilizada como una guía para la reflexión histórica, y la heterocronía como un medio para la reflexión sobre diferenciación interna del tiempo y su multiplicidad. Ambos recursos son utilizados en todos estos objetos de estudio de forma no excluyente, siendo generalmente su uso simultáneo, imbricado y aditivo. Así, la utilización conjunta de ambos recursos, unido a la interacción directa del espectador con la instalación y el espacio expositivo, son facetas que ayudan a representar el verdadero carácter multirrítmico y heterogéneo de la experiencia temporal, rompiendo con la linealidad cronológica y narrativa hegemónica.

Esta fenomenología espacio-temporal la encontramos en la obra de Cristian Marclay, *The Clock*, donde el artista presenta las estructuras temporales del cine como soporte central de su obra. Esta videoinstalación puede ser considerada como una propuesta dualista de lo temporal donde

se pone en evidencia la tiranía a la que nos somete el tiempo del reloj. Así, siguiendo los postulados de Henri Bergson (1910/1969), la promulgación por los poderes hegemónicos del *tiempo de la modernidad* como una variable irreversible, medible y mercantilizable en unidades precisas, resulta una concepción deshumanizante y limitada. El tiempo no debe considerarse como una medida mecánica marcada por el tiempo del reloj, sino como un flujo continuo de pasado, presente y futuro. En consecuencia, de acuerdo con el concepto de *la durée* de Bergson, la duración no es simplemente la experimentación de un instante que sustituye a otro, ya que en ese caso solo podríamos vivir el presente (1910/1963: 442). De esta forma, con la estructura en bucle infinito de *The Clock*, su montaje de escenas de películas de cine de forma sincrónica con el tiempo del reloj, y su duración ininterrumpida durante 24 horas, Marclay ofrece un equivalente cinematográfico a esta *durée* bergsoniana. El artista brinda con ello una experimentación temporal donde el reloj no ofrece en realidad una historia cronológica ni teleología clásica, ni un tiempo de ejecución finito (Levinson: 2015: 92). Esto rompe nuestra forma rutinaria de mirar, pero también de experimentar el tiempo cinematográfico, haciendo que encaremos cuáles son los efectos del tiempo del reloj en nuestras vidas.

The Refusal of Time de William Kentridge explora también esta estratificación espacio-temporal de la imagen, pero en este caso lo hace por medio de la animación de dibujos y *collages* en *stop-motion* y la teatralización de melodramas metafísicos mediante escenas de estética de cine mudo representadas por actores. Su obra funciona como un palimpsesto cuyas imágenes se convierten en capas espacio-temporales solapadas que nos ofrecen una experiencia anacrónica y multirrítmica donde pasado, presente y futuro se dan la mano. Esta yuxtaposición de capas y texturas fílmicas, junto el montaje arquitectónico, escultórico y sonoro de la propia instalación, introduce en la obra un dinamismo alternativo que pone en cuestión los ritmos de los *tiempos instalados*. Y es que, como apunta Maeve Connolly (2009:18), las instalaciones multimedia son capaces de interrumpir los límites entre la pantalla y el espacio literal de la galería, propiciando la participación activada del espectador. Todo ello la convierte en un mecanismo de resistencia frente al poder hegemónico, que en este caso se centra en el ámbito colonial y decolonial sudafricano.

En *Performing the Border*, Ursula Biemann desmonta el discurso de los medios oficiales sobre el que se sustentan los *tiempos instalados* a través del

despliegue de la frontera como un palimpsesto espacio-temporal. Para ello la artista se apoya en el lenguaje narrativo del videoensayo y la estratificación de la imagen y el sonido. De este modo, frente al concepto de frontera impermeable e inflexible, la artista despliega la idea de frontera como un espacio de negociación, donde las partes que quedan situadas a sus dos márgenes establecen relaciones de interacción y correlación, a pesar de su artificial e impuesta separación geopolítica. Así, a través de la articulación de una narrativa anacrónica que despliega una experimentación heterocrónica visual y sonora, la artista nos hace advertir cómo las dimensiones espacio-temporales en la frontera resultan imposibles de separar. Esto ofrece una nueva alternativa a la negación binaria espacio-temporal de inclusión y exclusión. La frontera, como construcción artificial del hombre, no es una dimensión estática, sino que se encuentra continuamente afectada en su configuración por acuerdos y negociaciones de los distintos grupos de poder. Como la propia Biemann indica, en la frontera las identidades se están formando y transformando constantemente (2002a: 8). La artista muestra también cómo la frontera se encuentra a su vez condicionada por variables como el género, siendo un ejemplo la situación que se vive actualmente en la frontera entre México y Estados Unidos, lugar donde se desarrolla la obra. En este espacio transnacional la artista pone en evidencia la existencia de una fuerte sexualización y discriminación de las mujeres en estos espacios. Esta situación es potenciada por los grupos de poder en pro de su beneficio económico frente a la indolencia de los gobiernos, convirtiendo a las mujeres, por su condición de género, en un sujeto aún más vulnerable frente a los *tiempos instalados*.

Por su lado, las cartografías artísticas de Mona Hatoum, como *Present Tense* y *Hot Spot*, despliegan, a través de los recursos de la anacronía, la heterocronía y la desnaturalización de objetos cotidianos, una contramemoria. Esta funciona como una herramienta que rechaza las historias oficiales de los gobiernos y los *mass media*, y se resiste a los *tiempos instalados* dando voz a los sujetos subalternos. Michael Foucault conceptualizó este concepto de contramemoria en los años setenta, en un intento de forjar una forma de tiempo totalmente diferente a la ofrecida por los modelos teleológicos de la historia (1971/1998: 385). Como apunta Verónica Tello (2019: 10), esta contramemoria no nace de la negación binaria de historias y contextos, sino de la afirmación de la vida, la heterogeneidad y las formas experimentales de colectividad. Esta convive en *Present Tense*

con la postmemoria transmitida a través de las vivencias de generaciones anteriores. En este caso, por la memoria de las generaciones palestinas que vivieron en primera persona el despojo y el exilio de su patria. Estas imágenes asociadas a la memoria son para Edward Said (2005: 94) el único sustituto simbólico de la ciudadanía o pertenencia para los palestinos en el exilio y sus posteriores generaciones. Estos viven en un tiempo detenido, alimentado por la postmemoria, a la espera del retorno al hogar. Es decir, su tiempo se ha congelado mientras esperan a que ambas magnitudes, el espacio y el tiempo, vuelvan a poder ser experimentadas por ellos como un todo.

Esta estratificación espacio-temporal de la imagen también está presente en la obra de Aernout Mik, *Communitas*. En este proyecto de videoinstalación el artista propone distintos escenarios que visibilizan, de forma sutil pero evidente, la articulación por parte de los entes de poder de biopolíticas de enfrentamiento. Estas políticas buscan inculcarnos un sentimiento de pertenencia por negación del otro que nos convierte en seres sociales binarios. Nos llevan pensar que para mantener a salvo nuestra sociedad del “otro”, para evitar que estos sean una amenaza potencial para nuestro modo de vida e identidad, es necesario aceptar ser sometidos en todas las esferas de nuestra vida a su intensivo control externo. En contra de esta política, las escenas creadas por Mik simulan situaciones aparentemente reales que ofrecen una realidad alternativa en la que es posible establecer un contradiscurso frente al de los poderes hegemónicos, articulado a través de los medios de comunicación. Los gestos dislocados de los actores, el movimiento, la escala humana de las proyecciones, las múltiples pantallas, la ausencia de sonido, el bucle infinito, la ruptura de la narrativa lineal y la ausencia de referente temporal, son algunos recursos con los que Mik logra generar desconcierto y extrañamiento en el espectador. Es una reflexión sobre el acto de mostrar y ver que rompe con lo normalizado para recuperar nuestra mirada crítica respecto a muchas cuestiones que afectan tanto a nuestra propia vida como a la de los demás y pone en cuestión los *tiempos instalados*.

Por último, con el desarrollo de mi propia producción artística buscaba visibilizar la relación indisoluble del espacio-tiempo-contexto en la imagen contemporánea, articulando una narrativa no lineal a través de la imagen que muestre el alcance de estos *tiempos instalados*. Por ello, he dedicado un capítulo a mi producción artística personal y lo he puesto en relación con el grueso de la investigación. De este modo el debate se establece, no

Conclusiones

sólo en la aportación contrastada de mi proyecto artístico, sino en su diálogo temporal basado en el despliegue de narrativas anacrónicas y heterocrónicas alternativas. La cualidad investigadora y experimental de mi proyecto artístico no está ligada únicamente al despliegue de determinados objetos y conceptos relacionados con el espacio, el tiempo y el contexto, sino que se nutre de la intrincada exploración de su combinación. *Tiempos Instalados* articula un lenguaje personal y único que transita entre lo establecido y lo alternativo, la memoria y el olvido, el dentro y el fuera, el pasado, el presente y el futuro, generando la posibilidad de una nueva realidad alternativa exenta de las ataduras de la narrativa hegemónica, estando abierta a la eventualidad de nuevos actos. Pero con ello, mi intención no es pronunciarme de forma moralista en contra de lo que he denominado *tiempos instalados*. Sino que con este trabajo respaldo la idea de que es posible la existencia de una alternativa a la experimentación espacio-temporal hegemónica, y que esta posibilidad puede ser mostrada a través del arte. En palabras de Bal (2016a: 408), de un arte que mueve incluso a la acción.

CONCLUSIONS

The reflexions presented in this study have in common the objective of analysing, from a temporal perspective, contemporary imaginaries within the visual and cultural context of socio-political installation art made over the last thirty years. This has been carried out through the establishment of different encounters between a certain selection of art installations including my own artwork, which connects with the scope of this thesis, in which a dynamic exchange of concepts and theoretical objects of study is proposed. Therefore, the conclusions I present are deeply rooted in the notion of cultural analysis that I develop in the study. That is why the methodological reflection in these conclusions is based on the achievement, extension and interdisciplinary interrelation of the concepts and objectives developed. This gravitation of mobile concepts explored in this thesis effectively allows the simultaneity and juxtaposition of different narratives related to the different theoretical objects of study proposed, without forgetting the relationship with my own artistic production, deployed in a chained way throughout the conclusions of the different chapters. Furthermore, I would like to emphasise that these are not closed monological and unipersonal conclusions, but that I intend to establish a starting point from which to continue research through the articulation of new lines of debate.

In order to get a better understanding of the current interrelationship between space and time in the contemporary socio-political image, it was necessary to analyse the social life of images, delimiting and investigating

Conclusiones

the influence of human action on the image of its environment, culture, context, temporality and the modification of spaces. As the very title of this study suggests, *Installed Times*, all this research orbits around questions of experimentation of space, time and context. Throughout the different chapters I have been explaining how man's relationship with time has an inescapable, determinant and circular character. In Munn's words (1992: 94), both we and our productions are always in a certain sense in time, that is, there is an inextricable temporality between the human being, experience and practice; but, simultaneously, through our actions we configure the time in which we are.

Extending this idea to other fields, we can say that time, space and context are also inextricably linked in the social world. In fact, following Marcel Granet's studies on Chinese thought (1968/2013), in Eastern culture time and space are inseparable concepts. In Western culture, however, the two have traditionally been considered as two separate and even opposing magnitudes. But the evidence shows how, despite this Western appreciation of them as independent concepts, their actual experience in the lived world has always been linked to each other. We have an example of this in how hegemonic power groups push to unify space and time through a universal time system that establishes arbitrary time-space associations based on their own political, economic or social interests. These times "of power" correspond to what I have called *installed times*, and in them converge all the elements of spatio-temporal experimentation currently in force in a globalised form. The concept brings together in its very name this indissoluble relationship between space, time and context. This is a correspondence that has been strengthened over the last thirty years, thanks to a process of technological development and interconnection in all areas of life on a global scale that has dissolved the linearity of traditional spatio-temporal frontiers. This *installed temporality* imbricates both the concept of time and that of space, making reference through the term "installed" to its artificial, imposed and programmed character. Since, in the final analysis, this is a concept dependent on the will of the hegemonic actors or powers that decide, according to their particular interests, on the convenience of its installation, leaving aside other considerations. These are ambitions based on the concept of *capitalised time*, or *time of modernity* as Hernández (2017: 45) calls it, which promulgates productivity and profit over human time as an inescapable dogma.

Thus, in the face of this imposition of the spatio-temporal experience dogmatised by the entities of hegemonic power, during the last three decades a series of artistic practices have been produced in parallel within contemporary art that oppose its dictates. In this study I have focused in particular on the discipline of installation art. The reason for this choice is the very immersive character of the latter, which, as we have seen throughout this study, is capable of fostering the development of embodied and activated spectators, stimulating a critical and autonomous gaze. In this sense, all the works included in this thesis also articulate what Amelia Barikin (2012: 219) calls “topological historicity”. This term refers to the possibility of a reformulation of monochronic temporal formats, introducing the eventuality of a time liberated from the temporal codes of contemporary society that are dictated by hegemonic powers. This contributes to foregrounding the value of context, searching for the content that accumulates in temporal ellipses. To this end, the works will address the way in which the past is engaged with the present, but also the possible concealments of context over time. This generates a new alternative and non-standardised reality that offers a present open to change and to the articulation of different ways of thinking about history, showing both the memory of what was and the potential of what could be. With the intention of making such practices visible, I have carried out a representative mapping of the image of *installed times* within contemporary socio-political installation art, analysing the artwork of certain artists who, in my opinion, were relevant for such an analysis, and I have simultaneously developed my own work entitled *Installed Times. Liquid Identities and Liminal Spaces*. These theoretical objects of study have been: Cristian Marclay’s *The Clock*, William Kentridge’s *The Refusal of Time*, Ursula Biemann’s *Performing The Border*, Mona Hatoum’s *Present Tense* and *Hot Spot III*, and Aernout Mik’s *Communitas*, *Raw Footage* and *Training Ground*. All of them present a conclusion to the analysis deployed in each of the chapters.

The model of analysis carried out on these objects of study stimulates the elaboration of an atomized investigation of philosophical concepts applied to contemporary art. This is executed through the assumption of symbolic codes linked to the idea of time and space, in order to be able to reconstruct a dialectic that makes it possible to revert and reverse the accelerated and capitalized space-time; and, in this way, to fracture the spectator’s gaze and infer a performativity -another- in its wandering through space. All of them

Conclusiones

articulate discourses of resistance to hegemonic monochronic time through the deployment of multi-rhythmic temporalities, where the memories present in the collective imaginary converge, like a palimpsest, putting memory and history in dialogue. This folding of the timeline provokes an involuntary multitemporal experimentation in the mind of the rememberer, thus stripping memory of the hieratic rigidity of linearity and endowing it with a new flexible and dynamic corporeality. Different authors discussed in this study have dealt with this subject in depth. And the fact is that, as Barikin writes when referring to memory (2012: 12), through the assembly, mixing and linking of images we can create a representation of the fact that can be more accurate than the event itself.

This temporal multiplicity is developed in these works from different lines of action where the strategy of spatio-temporal reconstruction is based on the narrative resources of anachrony and heterochrony as the main tool. Through their articulation, these works offer disjunctive visions in the face of this artificial supremacy of hegemonic space-time. Thus, anachrony is used as a guide for historical reflection, and heterochrony as a means for reflection on the internal differentiation of time and its multiplicity. Both resources are used in all these objects of study in a non-exclusive manner, their use being generally simultaneous, imbricated and additive. Thus, the joint use of both devices, together with the direct interaction of the spectator with the installation and the exhibition space, are facets that help to represent the true multi-rhythmic and heterogeneous character of the temporal experience, breaking with the hegemonic chronological and narrative linearity.

This spatio-temporal phenomenology is found in Cristian Marclay's work, *The Clock*, where the artist presents the temporal structures of cinema as the central support of his work. This video installation can be considered as a dualistic proposal of the temporal where the tyranny to which the time of the clock subjects us is made evident. Thus, following the postulates of Henri Bergson (1910/1969), the promulgation by the hegemonic powers of *time of modernity* as an irreversible variable, measurable and marketable in precise units, is a dehumanizing and limited conception. Time should not be considered as a mechanical measure marked by clock time, but as a continuous flow of past, present and future. Consequently, according to Bergson's concept of *la durée*, duration is not simply the experience of an instant that replaces another, since in that case we could only live the present (1910/1963: 442). Thus, with *The Clock's* infinite loop structure, its montage

of scenes from motion pictures synchronously with the time of the clock, and its uninterrupted duration over 24 hours, Marclay offers a cinematic equivalent to this Bergsonian *durée*. The artist thereby provides a temporal experimentation where the clock does not actually offer a chronological history or classical teleology, nor a finite running time (Levinson: 2015: 92). This breaks our routine way of looking at, but also of experiencing cinematic time, making us face what the effects of clock time are in our lives.

William Kentridge's *The Refusal of Time* also explores this spatio-temporal stratification of the image, but in this case through the animation of stop-motion drawings and collages and the theatricalization of metaphysical melodramas through scenes of silent film aesthetics represented by actors. His work functions as a palimpsest whose images become overlapping spatio-temporal layers that offer us an anachronistic and multi-rhythmic experience where past, present and future go hand in hand. This juxtaposition of filmic layers and textures, together with the architectural, sculptural and sound montage of the installation itself, introduces an alternative dynamism in the work that questions the rhythms of the *installed times*. As Maeve Connolly (2009:18) points out, multimedia installations are capable of interrupting the limits between the screen and the literal space of the gallery, encouraging the active participation of the spectator. All of this makes it a mechanism of resistance to hegemonic power, which in this case is centered in the colonial and decolonial South African sphere.

In *Performing the Border*, Ursula Biemann dismantles the discourse of the official media on which the *installed times* are sustained through the deployment of the border as a spatio-temporal palimpsest. To do so, the artist relies on the narrative language of the video essay and the layering of image and sound. Thus, against the concept of the impermeable and inflexible border, the artist deploys the idea of border as a space of negotiation, where the parties that are located on its two margins establish relationships of interaction and correlation, despite its artificial and imposed geopolitical separation. Thus, through the articulation of an anachronistic narrative that deploys a heterochronic visual and sound experimentation, the artist makes us notice how the spatio-temporal dimensions of the border are impossible to separate. This offers a new alternative to the spatio-temporal binary negation of inclusion and exclusion. The border, as an artificial construction of man, is not a static dimension, but is continually affected in its configuration by agreements and negotiations of the different power groups. As the artist

Conclusiones

herself indicates, on the border identities are constantly being formed and transformed (Biemann, 2002a: 8). The artist also shows how the border is in turn conditioned by variables such as gender, an example being the current situation on the border between Mexico and the United States, the place where the work is developed. In this transnational space the artist highlights the existence of a strong sexualization and discrimination of women in these transnational spaces. This situation is enhanced by the power groups in favor of their economic benefit in the face of the indolence of governments, making women, because of their gender condition, an even more vulnerable subject in the face of the *installed times*.

On the other hand, Mona Hatoum's artistic cartographies, such as *Present Tense* and *Hot Spot*, deploy, through the resources of anachrony, heterochrony and the denaturalization of everyday objects, a counter-memory. This works as a tool that rejects the official histories of governments and the mass media and resists the *installed times* by giving voice to subaltern subjects. Michael Foucault conceptualized this concept of counter-memory in the 1970s, in an attempt to forge a form of time totally different from that offered by teleological models of history (1971/1998: 385). As Veronica Tello (2019: 10) notes, this counter-memory is not born of the binary negation of histories and contexts, but of the affirmation of life, heterogeneity, and experimental forms of collectivity. This coexists in *Present Tense* with the post-memory transmitted through the experiences of previous generations. In this case, through the memory of the Palestinian generations who experienced first-hand the dispossession and exile of their homeland. These images associated with memory are for Edward Said (2005: 94) the only symbolic substitute for citizenship or belonging for Palestinians in exile and their subsequent generations. They live in a frozen time, fed by post-memory, awaiting the return home. That is, their time has been frozen while they wait for both magnitudes, space and time, to once again be able to be experienced by them as a whole.

This spatio-temporal layering of the image is also present in Aernout Mik's work, *Communitas*. In this video installation project, the artist proposes different scenarios that make visible, in a subtle but evident way, the articulation by the entities of power of confrontational biopolitics. These policies seek to instill in us a sense of belonging by denying the other that turns us into binary social beings. They lead us to think that in order to keep our society safe from the "other", to prevent them from being a potential

threat to our way of life and identity, it is necessary to accept being subjected in all spheres of our life to their intensive external control. Against this policy, the scenes created by Mik that simulate apparently real situations offer us an alternative reality in which it is possible to establish a counter-discourse to that of the hegemonic powers, articulated through the media. The dislocated gestures of the actors, the movement, the human scale of the projections, the multiple screens, the absence of sound, the infinite loop, the rupture of the linear narrative and the absence of temporal reference, are some of the resources with which Mik manages to generate bewilderment and estrangement in the spectator. It is a reflection on the act of showing and seeing that breaks with the normalized to recover our critical look at many issues that affect both our own lives and those of others and questions the installed times.

Finally, with the development of my own artistic production I sought to make visible the indissoluble relationship of space-time-context in the contemporary image, articulating a non-linear narrative through the image that shows the scope of these *installed times*. For this reason, I have dedicated a chapter to my personal artistic production and placed it in relation to the bulk of the research. In this way the debate is established, not only in the contrasted contribution of my artistic project, but in its temporal dialogue based on the deployment of alternative anachronistic and heterochronic narratives. The investigative and experimental quality of my artistic project is not only linked to the deployment of certain objects and concepts related to space, time and context, but is nourished by the intricate exploration of their combination. *Installed Times* articulates a personal and unique language that transits between the established and the alternative, memory and oblivion, the inside and the outside, the past, the present and the future, generating the possibility of a new alternative reality exempt from the ties of the hegemonic narrative, being open to the eventuality of new acts. But with this, my intention is not to pronounce myself in a moralistic way against what I have called installed times. Although I support with this work the idea that the existence of an alternative to the hegemonic spatio-temporal experimentation is possible, and that this possibility can be shown through art. In the words of Bal (2016b: 408), of an art that moves even to action.

PARTE V

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1991). The Essay as Form (S. Weber, Trad.). En R. Tiedemann (Ed.), *Notes to Literature. Volume I* (pp.3–21). Columbia University Press. (Obra original publicada en 1958).
- Agamben, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics*. (V. Binetti y C. Casarino, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1996)
- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer: El poder Soberano y la Nuda Vida*. (A. Gimeno, Trad.). Pre-Textos (Obra original publicada en 1998)
- Alonso, J. A. (2004). El Sistema Dual de la Maquila en México ante la Reciente Globalización. *Bajo el Volcán*, 4(7), 13–25.
- Amar, G. (2011). *Homo Mobilis. La Nueva Era de la Movilidad*. La Crujía Ediciones.
- Anaszkievicz, P. (2016). La Videoinstalación, los Tiempos no Lineales y el Flujo de la Conciencia. *Revista Invetio*, 12(28), 53-57.
- Ankori, G. (2006). *Palestinian Art*. Reaktion Books.
- Archer, M., Brett, G. y Zegher, C. D. (1997). Interview: Michael Archer in conversation with Mona Hatoum. En M. Archer, G. Brett y C. de Zegher (Eds.), *Mona Hatoum* (pp.6–31). Phaidon Press.
- Arendt, H. (2002). *La Vida del Espíritu*. Paidós.
- ArtMap Foundation (2013). *Aernout Mik at Stedelijk Museum*. Artmap.com: https://artmap.com/stedelijk/exhibition/aernout-mik-2013-i_m8c8c
- Assche, C.V. y Wallis, C. (2016). *Mona Hatoum*. Tate Publishing.
- Atencio, G. (2015). *Feminicidio. El Asesinato de Mujeres por Ser Mujeres*. Catarata.
- Atlantic Cable (2012). *1901 Eastern Telegraph Company System* [Mapa]. <https://atlantic-cable.com/Maps/1901EasternTelegraph.jpg>
- Attali, J. (1985). *Historias del Tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2008). *2Move. Video Art + Migration*. Cendeac.
- Bal, M. (2009). *Conceptos Viajeros en las Humanidades. Estudios Visuales. Una Guía de Viaje* (Y. Hernández, Trad.). Colección Ad Litteram. Cendeac. (Obra original publicada en 2002).
- Bal, M. (2013). Aernout Mik. *Art in America*, 101(9), 182–183.
- Bal, M. (2016a). *In media Res. Inside Nalini Malani's shadows plays*. Hatje Cantz Verlag
- Bal, M. (2016b). *Tiempos Trastornados. Análisis Historias y Políticas de la Mirada*. Akal. Estudios Visuales.
- Bal, M. (2017). El Tiempo que se Toma. *Contranarrativas. Revista de estudios visuales*, (0), 8–21.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (2019). *Don Quijote Tristes Figuras*. Cendeac.
- Bal, M. (2020). It's about Time: Trying an Essay Film. *Text Matters*, 10(10), 27–48.
- Bal, M. (2021). *Lexicón para el Análisis Cultural* (R. Perni, Trad.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2016).
- Bal, M. y Hernández-Navarro, M.Á. (Eds.) (2011). *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Rodopi.
- Ballesteros, S., Bardisa, D., Reales, J. M., y Muñiz, J. (2003). La Batería de Habilidades Hápticas: Un Instrumento para Evaluar la Percepción y la Memoria de los Niños Ciegos y Videntes a través de la Modalidad Háptica. *Integración*, 43, 7–20.
- Barenblit, F. (2011). Diccionario Razonado. En Comunidad de Madrid (Ed.), *Aernout Mik: Glutinosity, Schoolyard, Training Ground, Raw Footage* [Catálogo exposición] (pp. 9–17). CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Barikin, A. (2012). *Parallel Presents: The Art of Pierre Huyghe*. MIT Press.
- Barker, D. y Mander, J. (1999). *Invisible Government. The Global Trade Organization: Global Government for the New Millennium [A primer]*. The International Forum on Globalization. http://ifg.org/v2/wp-content/uploads/2013/12/Invis_Gov.pdf
- Baudrillard, J. (1987). *Forget Foucault*. Columbia University.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. Schocken.
- Benjamin, W. (1989). La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica (J. Aguirre, Trad.). En J. Aguirre (Ed.), *Discursos Interrumpidos I* (pp. 15-60). Taurus. (Obra original publicada en 1936).
- Benjamin, W. (2005). The Doctrine of the Similar. En M. W. Jennings, H. Eiland y G. Smith (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writing, Vol. 2: Part 2. 1927-1934* (pp. 694-698). Harvard University Press. (Obra original publicada en 1933).
- Benjamin, W. (2010). *El Origen del Trauerspiel Alemán* (A. Brotons, Trad.). Abada Editores, S.L. (Obra original publicada en 1928)
- Berger, P., Berger, B. y Kellner, H. (1979). *Un Mundo sin Hogar. Organización y Conciencia* (J. García-Abril, Trad.). Sal Terrae. (Original publicado en 1973).
- Bergson, H. (1963). La Evolución Creativa. En H. Bergson. *Obras escogidas* (pp. 433-755). (José Antonio Miguez, Trad.). Aguilar. (Obra original publicada en 1910).
- Bhabha, H. K. (2007). *El Lugar de la Cultura*. Ed. Manantial.
- Biemann, U. (1999). *Performing the Border*. [Vídeo] Vimeo. <https://vimeo.com/74185298>
- Biemann, U. (2002a). Performing the Border: On Gender, Transnational Bodies, and Technology. En C. Sadowski-Smith (Ed.), *Globalization on the Line: Gender, Nation, and Capital at U.S. Borders* (pp. 99–118). Palgrave Macmillan US.
- Biemann, U. (2002b). Performing the Border, Rethinking Marxism. *Journal of Economics, Culture, Society*, 14(1), 29–47, DOI: 10.1080/089356902101242044.

- Biemann, U. (2008). Making the Transnational Intelligible: Performing the Border. En U. Biemann y J.E. Lundstrom (Eds.), *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*. (pp. 20-28). Bildmuseet, Umeå University.
- Biemann, U. y Lundstrom, J. E. (2008). *Ursula Biemann. Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*. Bildmuseet, Umeå University.
- Birnbaum, D. (2005). *Chronology*. Lukas and Sternberg.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. Tate Publishing.
- Boer, I.E. (2006). *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis Account*. Rodopi.
- Bois, Y., Hollier, D., Krauss, R., y Damisch, H. (1998). A Conversation with Hubert Damisch. *October*, 85(verano), 3-17, doi:10.2307/779179.
- Boucher, B. (2009). Aernout Mik. *Art in America*, 97(9), 163–164.
- Brea, J. L. (2005). Los Estudios Visuales: Por una Epistemología Política de la Visualidad. En J.L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La Epistemología de la Visualidad en la era de la Globalización* (pp. 5–16). Akal.
- Brennan, T. (2004). *The Transmission of Affect*. Cornell University Press.
- Buikema, R. (2020). *Revolts in Cultural Critique*. Rowman and Littlefield International.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (2012). *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism*. Columbia University Press.
- Camarzana, S. (2016, 4 de mayo). Mona Hatoum Tiene Mucho que Decir. *Elcultural.com*. <https://elcultural.com/Mona-Hatoum-tiene-mucho-que-decir>
- Canal Centre Pompidou (2020, 6 de marzo). *Hatoum. Centre Pompidou 2015* [Archivo de vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=X9mhI6_S7w4.
- Canal Fundación Botín (2010, 2 de noviembre). Le Grand Monde de Mona Hatoum en la Fundación Botín en Santander [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=uCHNKYNRNA0>.
- Charlesworth, A. (2017). Voice in Ursula Biemann's Performing the Border. *Dissect* (3), 277–291.
- Cherry, C. (1980). *On human communication: A Review, a Survey, and a Criticism*. (3.ª ed.) MIT Cambridge. (Original publicado en 1957).
- Coelewijn, L. y Schmidt S. M. (Eds.). (2011). Aernout Mik. *Communitas. Jeu de Paume Petit journal*, (77), 1–7.
- Coelewijn, L., Gili, M. y Schmidt, S. M. (2011a). Introduction. En T. Milewsky (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (p. 9). Stedelijk Museum Amsterdam: Folkwang/ Steidl.

Referencias bibliográficas

- Coelewijn, L., Gili, M. y Schmidt, S. M. (2011b). Interview with Aernout Mik. En T. Milewsky (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (pp. 211–212). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Connolly, M. (2009). *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Intellect Books.
- Deleuze, G. (1971). Proust y los Signos. Ideas y Valores. (M. Mora, Trad.). *Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional*, 20(38 y 39), 3–26. (Obra original publicada en 1970).
- Deleuze, G. (1984). *La Imagen en Movimiento. Estudios sobre Cine 1*. (I. Agoff, Trad.). Paidós Comunicación. (Obra original publicada en 1983).
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*. (I. Agoff, Trad.). Paidós Comunicación. (Obra original publicada en 1985).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia (J. Vázquez, trad.). Pretextos. (Obra original publicada en 1980).
- De Oliveira, N., Oxley, N., & Petry, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. Thames & Hudson.
- Derrida, J. (2001). The Future of the Profession or the Unconditional University. En L. Simmons y H. Worth (Eds.), *Derrida Downunder* (pp. 233–247). Dunmore Press.
- Duhamel, P. (2007). Aernout Mik. Les Sculptures Étourdies. *Spirale*, (215), 8–10.
- Elalouf, J.F. [Beenhere Donethat] (1 de febrero de 2013). *Christian Marclay The Clock 10h15 Nuit Blanche théâtre de Chaillot*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6cOhWtyXGXQ>
- En Veu Alta Cultura. (11 de mayo 2010). *Hamlet Shakespeare en Veu Alta Versions Històriques "Yorick" Laurence Olivier*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VkJ0Qytn6iQM>
- Espejo, B. (2012, 7 de febrero). Aernout Mik. *Elcultural.com*. <https://elcultural.com/Aernout-Mik>
- Fandom (s.f.). *The Clock Wiki*. https://theclock.fandom.com/wiki/The_Clock_Wiki
- Fisher, J. y Drobnick, J. (2004). Ambient Communities and Association Complexes: Aernout Mik's Awry Socialities. En Aernout Mik and Stephanie Rosenthal (Eds.), *Dispersions, Aernout Mik* (p. 78). DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Fischer, H., Gili, M. y Goldstein, A. (2011). Preface. En T. Milewsky (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (p. 7). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Fischer, P. (2011). The Bystander-effect: A Meta-analytic Review on Bystander Intervention in Dangerous and Non-dangerous Emergencies. *Psychological Bulletin*, 137(4), 517-537.
- Foucault, M. (1980a). On Popular Justice: a Discussion with Maoists. En C. Gordon

- (Ed.), *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-77* (pp. 1-37). (Colin Gordon Trad.). Pantheon. (Obra original publicada en 1972).
- Foucault, M. (1980b). Prison Talk. En C. Gordon (Ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977* (pp. 37-54). (Colin Gordon Trad.). Pantheon. (Obra original publicada en 1977).
 - Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish* (A. Sheridan, Trad.). Vintage Books. (Obra original publicada en 1975).
 - Foucault, M. (1998). Nietzsche, Genealogy, History. En Faubion, J.D. (Ed.) *Aesthetics, Method, Epistemology 2* (pp. 369-391). Penguin. (Obra original publicada en 1971)
 - Foucault, M. y Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
 - Fundación Botín (2010, 9 de septiembre). *Le Grand Monde, Exposición Individual de Mona Hatoum* [Comunicado de prensa] <https://tinyurl.com/tz44xtxj>
 - Galison, P. (2003). *Einstein's Clocks, Poincare's Maps: Empires of Time*. WW Norton & Company.
 - Galison, P. (2012a). The Refusal of Time. En X. Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time* (pp. 29-36). Éditions Xavier Barral.
 - Galison, P. (2012b). Time, Art and Science. En X. Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time* (pp. 331-318). Éditions Xavier Barral.
 - Galison, P. y Kentridge, W. (2012a). Give us Back our Sun. En X. Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time* (pp. 157-164). Éditions Xavier Barral.
 - Galison, P. y Kentridge, W. (2012b). Blowing up the Meridian. En X. Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time* (pp. 249-250). Éditions Xavier Barral.
 - García-Molina, A. E. (2014). La Inminente Sensación de Colapso Social en las Instalaciones de Video de Aernout Mik. *Iconofacto*, 10(15), 7-21.
 - Giudice, C. (2016). Contemporary Art as a Visual Expression of Power. *Documenti geografici*, (1), 31-45.
 - Gráfica (2017, 12 de noviembre). Tummelplatz, el Proyecto Estereoscópico de William Kentridge, en Ivorypress. *Revista Gráfica*. <https://grafica.info/tummelplatz-de-william-kentridge/>
 - Groom, A. (2018). Tiempo Perdido. Time of Waste. *Contranarrativas. Revista de estudios visuales*, (1), 74-79.
 - Groys, B. (2008). Topology of Contemporary Art. En O. Enwezor, N. Condee y T. Smith (Eds.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity and Contemporaneity* (pp. 71-80). Duke University Press.
 - Guardiola, I. (2016). El Found Footage Audiovisual como Interfaz Dialéctica y Alegórica. En T. Martínez y J. L. Marzo (Eds.), *Interface Politics. 1st International*

Referencias bibliográficas

- Conference 2016* (pp.133-153). Publicaciones Gredits.
- Guinot, B. (2011). Solar Time, Legal Time, Time in use. *Metrologia*, (48), 181–185.
 - Guldemon, J. y Kentridge, W. (2015). *William Kentridge: More Sweetly Play the Dance*. EYE Filmmuseum.
 - Haesbaert, R. y Glauco, B. (2004). A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista Geographia*, 4(7), 7–22.
 - Harvey, D. (2001). Globalization and the “Spatial Fix”. *Geographische Revue: Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, 3(2), 23–30.
 - Harvey, D. (2006). *Spaces of Global Capitalism*. Verso.
 - Heilman, J. (2011). *Bergson’s Challenge: Theorizing a “Non-Cinematographic” Cinema* (Tesis doctoral, Columbia University).
 - Hendrix, N. (2013). *Stedelijk Museum: Aernout Mik-Communitas*. Lost Painters. <https://www.lost-painters.nl/stedelijk-museum-aernout-mik-communitas/>
 - Hernández-Navarro, M.A. (2008a). En el Umbral del Arte Global: Metáfora, Complejidad y Conflicto. *Imafronte*, (19-20), 165–179.
 - Hernández-Navarro, M. A. (2008b). *Heterocronías*. Tiempo, Arte y *Arqueologías del Presente*. Cendeac.
 - Hernández-Navarro, M.A. (2008c). Presentación. Antagonismos temporales. En N. Bourriaud (Ed.), *Heterocronías*. Tiempo, arte y arqueologías del presente (pp. 9-16). Cendeac.
 - Hernández-Navarro, M.A. (2015). Prólogo. La Historia del Arte y el Tiempo de la Escritura (A. Gondra, trad.). En K. Moxey (Ed.). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (pp. 9–18). Sans Soleil Ediciones. (Obra original publicada en 2013).
 - Hernández-Navarro, M. A. (2017). Contratiempos del Arte Contemporáneo. *Contranarrativas*. *Revista de estudios visuales*, (0), 44–53.
 - Hlavajova, M. (2007). *From emergency to Emergence. Notes on Citizens and Subjects by Aernout Mik*. Open! Platform from Arte, Culture and the Public Domain: <https://www.onlineopen.org/from-emergency-to-emergence>
 - Holmes, P. (2015, 21 de agosto). Making the Ordinary Anything But: Mona Hatoum on Her Unnerving Sculptures, in 2005. *ARTnews*. <https://tinyurl.com/2e3e236e>
 - Howse, D. (1980). *Greenwich Time and the Discovery of the Longitude*. Oxford University Press.
 - Hudson, M. (2016, 3 mayo). Mona Hatoum at Tate Modern is one of the shows of the year-rewiew. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/mona-hatoum-tate-modern-review-one-of-the-shows-of-the-year/>
 - Huyssen, A. (2019). Memories of Europe in the Art from Elsewhere. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 24(42), 15–32. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98255>.

- Ianniciello, C. (2018). *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*. Routledge.
- Jaafar, A. (2004, 2 de marzo). Mona Hatoum: Pushed and Pulled in Exile. *The Daily Star Lebanon*. <https://tinyurl.com/yddep9pb>
- Janz, B. B. (2001). The Territory is not Map: Place, Deleuze and Guattari, and African Philosophy. *Philosophy Today*, 45 (4), 392–405.
- Jara, A.M. (2020). Globalización, Transnacionalidad. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, (238), 19–47, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.238.65576>
- Jarque, F. (2010, 9 de octubre). El Minimalismo ‘Infectado’ de Mona Hatoum. *Babelia. El País*. https://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178_850215.html
- Kentridge, W. (2012). *William Kentridge. The Refusal of Time*. Éditions Xavier Barral.
- Kentridge, W. (2017, 12 de abril). *William Kentridge on ‘The Refusal of Time’* [Video] Vimeo. Louisiana Chanel. <https://vimeo.com/212907506>
- Kentridge, W., Ferris P. y Moore, J. (1990). *Art from South Africa*. [Catálogo exposición] Museum of Modern Art. Thames & Hudson.
- Klee, S. (2011). Training Ground, Avoiding the Trap of Structural/Materialist Film. En T. Milewsky (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (pp. 149–150). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Krauss, R. (1999). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*, 25 (2), 289–305.
- Krauss, R. (2010). *Perpetual Inventory*. Mit Press.
- Kurt, H. (1995, 19 de septiembre). Unabomber Manuscript is Published. Public Safety Reasons Cited in Joint Decision by Post, N.Y. Time. *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/unabomber/manifesto.decsn.htm>
- Ladeur, Karl-Heinz (2016). *Public Governance in the Age of Globalization*. Routledge.
- Lamm, K. (2004). Seeing Feminism in Exile; the Imaginary Maps of Mona Hatoum. *Michigan Feminist Studies*, 18, 1–34.
- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. Nerea.
- Levinson, J. (2015). Time and Time Again: Temporality, Narrativity, and Spectatorship in Christian Marclay’s *The Clock*. *Cinema Journal*, 54(3), 88–109.
- Löwith, K. (1995). The occasional decisionism of Carl Schmitt. En R. Wolin, (Ed.), *Martin Heidegger and European Nihilism* (pp.137-158). (G. Steiner, Trad.). Columbia University Press. (Obra original publicada en 1984).
- Lumière Industries. (16 de octubre de 2012). Stray Moments: Christian Marclay’s “The Clock”. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qKHmj83VC78>

Referencias bibliográficas

- Lundtofte, H. (2003). 'I Believe that the Nation as Such Must be Annihilated...'
Radicalization of the German Suppression of the Herero Rising in 1904. En L.
B. Steven (Ed.), *Jensen Genocide: Cases, Comparisons and Contemporary Debates*
Genocide (pp. 15–55). The Danish Center for Holocaust and Genocide Studies.
- Lyons, S. (2010). *Stan Douglas and the 'New-Old' Film*. [Tesis Doctoral, Concordia
University]. https://spectrum.library.concordia.ca/6845/1/Lyons_MA_F2010.pdf
- Marcel, G. (2013). *El Pensamiento Chino*. Trotta. (Obra original publicada en 1968)
- Marchán-Fiz, S. (2005). Las artes ante la Cultura visual. Notas para una
Genealogía en la Penumbra. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La Epistemología*
de la Visualidad en la era de la Globalización (pp. 75-90). Akal.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Sage Publications.
- Meyburgh, C. y Kentridge, W. (2012). In the Editing Suite, Sylvia Pass. En X.
Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time* (pp. 291–294).
Éditions Xavier Barral.
- Mik, A. y Hlavajova, M. (2007). Of Training, Imitation and Fiction. En Braidotti,
Esche and Hlavajova (Eds.). *Citizens and Subjects: The Netherlands, for example*
(p.36). BAK and JRP Ringier.
- Mik, A. y Maerke, A. (2013). *Group Erotics. Interview with Aernout Mik, Part II*. Art It.
https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/g3eGAEolFRrVKTW9HDat?lang=en
- Mik A. y Westley, H.R. (2007). Crossroads: Aernout Mik. En P. Bickers, y A. Wilson
(Eds.), *Talking Art. Interviews with Artists Since 1976* (pp. 588–592). Art Monthly
Ridinghouse.
- Mikdadi, S. (2008). The States of Being in Mona Hatoum's Artwork. En Nadia al
Issa, Haya Saleh. (Eds.), *Mona Hatoum* (pp.59–73). Amman: Darat al Funun. The
Kalid Shoman Foundation.
- Milewsky, T. (Ed.) (2011). *Aernout Mik. Communitas*. [Catálogo exposición]
Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Miller, P. y Kentridge, W. (2012). Gathering Sounds and Making the Object
Breathe. En X. Barral y C. Naphegyi (Eds.), *William Kentridge. The Refusal of Time*
(pp. 197–212). Éditions Xavier Barral.
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el Ver: Una Crítica de la Cultura Visual. *Estudios*
Visuales (1), 25–26.
- Mitchell, W. J.T. (2005). No Existen los Medios Visuales. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios*
Visuales. La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización (pp.
17–25). Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2021, Winter). Present Tense 2020: An Iconology of the Epoch.
Critical Inquiry 47(2), 370–406.
- MNCARS (2017). *Doris Salcedo. Palimpsesto*. Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>

- Molina, S. E. (2018). The Clock de Christian Marclay: En torno a los Sistemas de Orientación, Alteración y Medida del Tiempo. *Aisthesis*, (64), 161–178. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.8>
- Montero, D. (2012). *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Peter Lang AG.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. London and New York: Routledge.
- Moxey, K. (2015). *El Tiempo de lo Visual. La Imagen en la Historia*. Sans Soleil Ediciones. (Obra original publicada en 2013).
- M'Rabet, K. (2011). Arte Contemporáneo Árabe: Diáspora y Nomadismo Plástico. Creación y Emigración. *Revista Culturas*, 10, 88–101.
- Munn, N. D. (1992). The Cultural Anthropology of Time: A critical Essay. *Annual Review of Anthropology*, 21, 93–123.
- Musée d'Art Contemporain de Montréal (2014). *The Clock de Christian Marclay* [Fotografía]. MACM. <https://macm.org/en/press-release/christian-marclay-the-clock/>
- O'Malley, M. (1990). *Keeping Watch: A History of American Time*. Penguin Books.
- Önen, N. (2019). Essay Film as a Dialogical Form. *JOMEC Journal*, (13), 93–103. <https://doi.org/10.18573/jomec.188>.
- O'Rourke, M. (2012, 18 de julio). Is “The Clock” Worth the Time? *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/is-the-clock-worth-the-time>.
- Pelz, D. (2019, 13 de septiembre). Völkermord: Namibia Wartet Weiter auf Deutsche Entschuldigung. *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/de/völkermord-namibia-wartet-weiter-auf-deutsche-entschuldigung/a-50402887>
- Pisters, P. (2015). Image as Gesture: Notes on Aernout Mik's *Communitas* and the Modern Political Film. *Journal for Cultural Research*, 19(1), 69–81.
- Planemos (2013). *Aernout Mik: Communitas*. *Stedelijk Museum Amsterdam*. [Fotografía]. Planemos. <https://planemos.nl/project/tentoonstelling/aernout-mik-communitas.html>
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press.
- Pourciau, S. (2007). Ambiguity Intervenes: The Strategy of Equivocation in Adorno's 'Der Essay als Form.' *MLN*, 122(3), 623–646. <https://doi.org/10.1353/mln.2007.0066>
- R.A.E. (s.f.). *Diccionario de la Real academia de la Lengua Española*. Recuperado el 15 de diciembre de 2020 de <https://dle.rae.es/comunidad>
- Rampley, M. (2005). La Amenaza Fantasma: ¿La Cultura Visual como fin de la Historia del Arte? En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La Epistemología de la Visualidad en la era de la Globalización* (pp. 39–58). Akal.

Referencias bibliográficas

- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La Imagen Fotográfica en la Sociedad del Conocimiento y de la Comunicación Digital. *UOC Papers: Revista sobre la Sociedad del Conocimiento*, (1), 1–11.
- Reyes, M. (2011). La Desterritorialización como Forma de Abordar el Concepto de Frontera y la Identidad en la Migración. *Revista Geográfica de América Central*, 2(47E), 1–13.
- Rodowick, D. (2017). *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rogoff, I. (2011). Bare Life. En T. Milewsky (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (pp. 127–129). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/Steidl.
- Rogoff, I. (2014). *Terra Infirma: La Cultura Visual de la Geografía*. (A. Molinari Tato, trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2000).
- Rojas, A. (2019, 16 de septiembre). Alemania Pagará por el Genocidio de Namibia, el Primero del Siglo XX. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/internacional/2019/09/14/5d7bd9a3fc6c83fc688b465d.html>.
- Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Prestel.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press.
- Rugoff, R. (2004). A Man of the Crowd. En A. Mik and S. Rosenthal (Eds.), *Dispersions, Aernout Mik* (p. 76). DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Ruiz, A. (2017). *Introducción a la Teoría de Formación de los Precios en los Mercados Intermedios. El Monopsonio*. Centro de Investigación y Desarrollo Ecuador.
- Ruiz, M.L. (2020). Paisajes Líquidos y Tiempos Disueltos. La Cartografía Artística y la Memoria del Lugar. *Revista Visuais*, 11(6), 68–94.
- Sadler, D.H. (1978). Mean Solar Time on the Meridian of Greenwich. *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*, 19, 290–309.
- Said, E. (2000). *Reflexions on Exile and Other Essays*. Harvard University Press.
- Said, E. (2005). *From Oslo to Iraq and the Roadmap*. Bloomsbury.
- Said, E. (2011). El Arte del Desplazamiento: La lógica de los Irreconciliables de Mona Hatoum. *Quaderns de la Mediterrània*, 15, 233–236.
- Saloul, I. (2020). Postmemory and Oral History. Inter-generational Memory and Transnational Identity in Exile. En G. Pasternak (Ed.). *Visioning Israel-Palestine: Encounters at the Cultural Boundaries of Conflict* (pp. 244-263). Bloomsbury.
- Santner, E. (1992). *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on*

- the Representation of Trauma. En S. Friedlander (Ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* (pp.143–154). Harvard University Press.
- Schmidt, S. M. (2011). *Communitas*. En Comunidad de Madrid (Ed.), *Aernout Mik. Communitas* [Catálogo exposición] (p. 201). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
 - Schmitt, C. (1976). *The Concept of the Political*. Rutgers University Press.
 - Schmuckli, C. (s.f.). *Aernout Mik: Training Ground. Rituals of Engagement*. UbuWeb.com: https://ubu.com/film/mik_training.html
 - Schulenberg, A. (2014). Sites and Senses Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense. En J. Goudeau, M. Verhoeven, y W. Weijers, (Ed.), *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture* (pp. 11–32). Koninklijke Brill NV. DOI: 10.1163/9789004270855_003.
 - Segura, J. (2017). Cronotopías Liminales en Ursula Biemann. *Revista de estudios visuales*, (0), 68–81.
 - Segura, J. y Simó, A. (2017). Espacialidades desbordadas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(2), 219-234.
 - Simó, T. (2017). Cartografías del Afecto en la Obra de Mona Hatoum. *ContraNarrativas. Revista de estudios visuales*, (0), 54–67.
 - Sitas, A. (2001). Procession and Public Rituals [Catálogo]. En New Museum of Contemporary Art (Ed.), *William Kentridge* (pp.59-66). Harry N. Abrams.
 - Skaar, E. (2012). Reconciliation in a Transitional Justice Perspective. *Transitional Justice Review*, 1(1), 54-102
 - Smith, T. (2016). *The Contemporary Condition. The Contemporary Composition*. Sternberg Press.
 - Smith, A. (2020). *La Riqueza de las Naciones* (J. D. Alonso, Trad.). Independently Published. (Obra original publicada en 1776).
 - Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
 - Stedelijk Museum (2017). *Nalini Malani: Transgressions*. Stedelijk Museum. <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/nalini-malan>
 - Stiglitz, J. E. (2012). *El Precio de la Desigualdad. El 1% de la Población Tiene lo que el 99% Necesita*. Taurus.
 - Sucari, G. J. (2009). *El Documental Expandido: Pantalla y Espacio*. (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona.
 - Szeman, I. (2002). Remote Sensing: An Interview with Ursula Biemann. *Review of education Pedagogy and Cultural Studies*, 24 (1/2), 91–109.
 - Tate Modern (2017). *Tehching Hsieh. Time Clock Piece (One Year Performance*

- 1980–1981) 1980–1. [Fotografía] Tate Modern. https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/tehching_hsieh_010.jpg
- Taussig, M. (2011). Looping the loop. En Comunidad de Madrid (Ed.), *Aernout Mik: Glutinosity, Schoolyard, Training Ground, Raw Footage* [Catálogo exposición] (pp. 57–61). CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
 - Teitel, R. G. (1991). *Transitional Justice: A Bridge between Regimes* [Grant Application]. United States Institute of Peace.
 - Teitel, R. G. (2014). *Globalizing Transitional Justice: Contemporary Essays*. Oxford University Press.
 - Tello, V. (2019). Counter-Memory and and–and: Aesthetics and Temporalities for Living Together. *Memory Studies*, 00(0), 1–12. DOI: 10.1177/1750698019876002.
 - Ter Haar, A. y Blom, D. (2014). *Mud, silence, soft violence. Group dynamical and art-critical aspects in Aernout Mik's video-installations*. Romanov Grave website: <https://www.romanovgrave.com/reviews/aernout-mik-videos>
 - The Hepworth Wakefield (2019, 10 enero). *Mona Hatoum Wins the Hepworth Prize for Sculpture People's Choice*. <https://hepworthwakefield.org/news/mona-hatoum-wins-the-hepworth-prize-for-sculpture-peoples-choice/>
 - The Metropolitan Museum of Art (2012). *William Kentridge: The Refusal of Time* [Fotografía]. Metmuseum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/499717>
 - The Metropolitan Museum of Art (2014). *William Kentridge: The Refusal of Time* [Video]. SF MOMA. <https://www.sfmoma.org/watch/william-kentridge-refusal-time/>
 - Tone, L. (2019). *William Kentridge: Stereoscope*. Artarchives. <http://artarchives.net/artarchives/liliantone/tonekentridge.html>
 - Trilnick, C. (2012, 8 enero). *Eija-Liisa Ahtila*. Idis. <http://proyectoidis.org/wp-content/uploads/2012/01/ahtila05.jpg>
 - Turner, V. (1988). *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
 - Tzelepis, E. (2013). Dis-placing the World: Nomadic Politics in Mona Hatoum's Living Cartographies of Passages. *The Greek Review of Social Research* 140 (140–141), 169-184. DOI: <https://doi.org/10.12681/grsr.63>
 - UbuWeb Film (2006). *Aernout Mik. Raw Footage* [Video]. Ubu.com https://ubu.com/film/mik_raw.html
 - UbuWeb Film (2007). *Aernout Mik. Training Ground* [Video]. Ubu.com https://ubu.com/film/mik_training.html
 - US Central Intelligence Agency (2018). *Standard Time Zones of the World* [Mapa] CIA. <https://tinyurl.com/5asavkph>
 - Young, R. (2004). *White Mytologies: Writing History and the West*. Routledge. (Obra original publicada en 1990).

- Wiesing, L. (2009). *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*. (Nils F. Schott, Trad.). Palo Alto: Stanford University Press (Obra original publicada en 2005).
- Wood, D. (2006). Map art. *Cartographic Perspectives*, (53), 5–14.
- Van Alphen, E. (2006). Second-generation testimony, transmission of trauma and postmemory. *Poetics Today*, 27(12), 473–88.
- Van Alphen, E. (2008). Affective operations of art and literature. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53(1), 20–30.
- Van Alphen, E. (2019). Explosiones de Información, Implosiones de Significado y Descarga de Afecto (N. Taccetta, Trad.). En N. Taccetta, y I. Depetris (Comps.), *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una Aproximación Indisciplinada* (pp. 55 a 71). Prometeo. (Obra original publicada en 2013).
- Van Lent, D. (2013, 2 de mayo). Een video-installatie van 1000 m2. *NRC Cultureel Supplement*. <https://www.nrc.nl/nieuws/2013/05/02/een-videoinstallatie-van-1000-m-2-12651484-a1034985>
- Velasco, D. (2012). Close up: Borrowed Time. Christian Marclay's The Clock. *Artforum international*, 8(2), 200–201.
- Vidiella, J. (2014). De Fronteras, Cuerpos y Espacios Liminales. *Revista digital do LAV*, 7(3), 78–99. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734816718>.
- Ward, P.M. (1999). *Colonias and Public Policy in Texas and Mexico: Urbanization by Stealth*. University of Texas Press.
- White, M. (2018). *Mona Hatoum. Terra Infirma*. Yale University Press
- Wittgenstein, L. (2017). *Tractatus Logico-Philosophicus: Investigaciones Filosóficas* (I. Reguera, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada en 1921).
- Wood, D. (2006). Map art. *Cartographic Perspectives*, (53), 5–14.
- Wood, D. (2010). *Rethinking the Power of Maps*. The Guilford Press.
- Young, R. (2004). *White Mytologies: Writing History and the West*. Routledge. (Obra original publicada en 1990).
- Young, R. (2008). Nuevo Recorrido por las Mitologías Blancas (M. Malo, Trad). En S. Mezzadra (Comp.), *Estudios Poscoloniales. Ensayos Fundamentales* (pp.197-237). Traficantes de Sueños.
- Zalewski, D. (2012). The Hours: How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic. *The New Yorker*, 12, 50–63.

