

ARTIОС NARRATIVAS

N. #0

—
**Temporalidades reconstruidas y
espacialidades desbordadas**

**Reconstructed Temporalities and
overflowed spatialities**

MIEKE BAL

CHRISTINE ROSS

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

TONI SIMÓ MULET

JESÚS SEGURA CABAÑERO

GONZALO PUCH

JUAN MANUEL ZARAGOZA



Presentación / Presentation



**Jesús Segura
Cabañero**

CONTRA-NARRATIVAS es una publicación bilingüe, digital e impresa en papel con una periodicidad anual, que se inscribe dentro del conjunto de actividades del Proyecto de Investigación “El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual” HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España.

La publicación pretende explorar las producciones artísticas contemporáneas, adscritas a esa concepción de las nuevas humanidades que incorporan en su programática los estudios espacio-temporales desarrollados en el complejo entramado de las sociedades posfordistas.

Las producciones artísticas contemporáneas se presentan como una gran contribución a la ruptura de esta organización espacio-temporal, heredada del modernismo. Pero también como un laboratorio experimental que visualiza toda una confrontación con el espacio-tiempo absolutista: monolítico y monocrónico.

En las últimas décadas la espacialidad y el contexto, junto con la idea de la temporalidad, se han convertido en unas de las preocupaciones centrales, tanto de la cultura visual como de las metodologías de análisis de la producción y la práctica procesual artística. La puesta en crisis de la espacialidad contemporánea a través del “giro espacial”, la heterocronía, el anacronismo y la globalización de las prácticas y análisis críticos del arte contemporáneo, se configuran hoy como una de las estrategias fundamentales en el mundo del arte. Encontramos estas inquietudes en la teoría de la imagen, en la historiografía y, en definitiva, en la reflexión sobre la docencia de las Bellas Artes.

CONTRA-NARRATIVAS is a bilingual publication, digital and printed on paper and issued annually that is part of the activities of the Research Project: “Articulated Space: contextualizations in contemporary art, spatiality and temporality in the current artistic production”, HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), within the “State Program for Promotion of Scientific and Technical Research of Excellence, R & D Projects, Ministry of Economy and Competitiveness” of the Government of Spain.

The publication aims to explore the contemporary artistic productions, ascribed to the conception of the new humanities which incorporate space-time studies in their programmatic developed in the complex network of post-Fordist societies.

Contemporary artistic productions are presented as a great contribution to the rupture of this space-time organization inherited from modernism, but also as an experimental laboratory that visualizes a whole confrontation with absolutist space-time: monolithic and monochronic.

In the last decades, spatiality and context, together with the idea of temporality, have become one of the central concerns of both visual culture and methodologies of production analysis and artistic procedural practice. The crisis of contemporary spatiality through the “spatial turn”, “heterochrony”, “anachronism” and the globalization of critical practices and analyses of contemporary art, are today considered one of the fundamental strategies in the world of art. We found these concerns in The Theory of the Image, in the historiography and, in short, in the reflection on the teaching of the Fine Arts.

Therefore, it is presented, in our view, as one of the central questions to understand the present in which we move and develop. A fundamental question that, however, has not yet been fully

Partiendo del cuestionamiento de la historiografía tradicional se elaboran constructos culturales que apuestan por un sentido trastornado del lugar, el espacio, el tiempo y el contexto.

Starting from the questioning of traditional historiography, cultural constructs are developed which support a distorted sense of place, space, time and context.

Se presenta, a nuestro modo de ver, como una de las cuestiones centrales para entender el presente en el que nos movemos y desarrollamos. Una cuestión fundamental que, sin embargo, aún no ha sido elaborada completamente, y cuyas implicaciones históricas, sociales y políticas están en constante desarrollo. Justamente, el problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales.

De modo que una de las aportaciones fundamentales de CONTRA-NARRATIVAS, será la puesta en conjunto de estos usos contextuales del espacio y sus temporalidades en prácticas artísticas contemporáneas. Partiendo del cuestionamiento de la historiografía tradicional se elaboran constructos culturales que apuestan por un sentido trastornado del lugar, el espacio, el tiempo y el contexto. Para ello, se habilita la performatividad espacial o el “giro performativo” que nos sitúa en una concepción topológica del espacio que postula el proceso, la materialidad contingente y el contexto de intervención como elementos constitutivos de una geografía performativa del espacio donde la multitemporalidad se constituye como el “cronotopo” por excelencia.

Las obras de arte contemporáneas incorporan nuevas formas de afectar social y culturalmente, de manera que empatizan con el visitante y dialogan a través del discurso crítico contenido en ellas. Así, el afecto y la empatía que se desprende de ese diálogo propone una conexión visual y sensitiva que acerca al espectador a otras realidades, debilitando las estructuras de poder que la modernidad instauró.

La exploración y análisis de estas frecuencias permiten incorporarse al debate espacio-temporal que cuestiona y propone nuevos usos sociales, políticos económicos, culturales y afectivos. En este número inicial de CONTRA-NARRATIVAS proponemos “Temporalidades Reconstruidas y Espacialidades Desbordadas”. Encontramos en los textos aquí presentados un estudio de cómo se articulan las nuevas temporalidades, y consecuentemente como se configuran los espacios liminales que emergen de esa colisión espacio-temporal.

elaborated, and whose historical, social and political implications are constantly developing. The problem of understanding contemporaneity in the work of art is based precisely on that collision of spaces and times, which are altered due to their contexts and their procedural practices.

So one of the fundamental contributions of CONTRA-NARRATIVAS will be bringing together these contextual uses of space and time scales in contemporary art practices. Starting from the questioning of traditional historiography, cultural constructs are developed which support a distorted sense of place, space, time and context. In order to do so, spatial performativity or “performative turn” is enabled, which places us in a topological conception of space that postulates the process, contingent materiality and the context of intervention as constitutive elements of a performative geography of space where multitemporality is constituted as the Chronotope par excellence.

Contemporary works of art incorporate new ways of affecting socially and culturally, so that they empathize with the viewer and dialogue through the critical discourse contained in them. Thus, the affection and empathy that emerges from this dialogue proposes a visual and sensitive connection that brings the viewer closer to other realities, weakening the established structures of power of modernity.

The exploration and analysis of these frequencies allow us to join the space-time debate that questions and proposes new social, political, economic, cultural and affective uses. In this initial number of CONTRA-NARRATIVAS we propose: Reconstructed Temporalities and overflowed spatialities. We find in the texts presented here, a study of how the new temporalities are articulated and consequently how the liminal spaces that emerge from this space-time collision are configured.

Mieke Bal discusses the time, image, duration and concept of video installation, as well as the alternatives to the authority of the clock, in the work of Christian Marclay, William Kentridge, Ann Veronica Janssens, Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila and Aernout Mik. These artists incorporate the temporal heterochrony into their productions. She proposes to rethink the concept of duration in Bergson

Mieke Bal discute el tiempo, la imagen, la duración y el concepto de videoinstalación, así como las alternativas a la autoridad del reloj, a partir de la obra de Christian Marclay, William Kentridge, Ann Veronica Janssens, Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila y Aernout Mik. Estos artistas incorporan la heterocronia temporal en sus producciones. Ella propone repensar el concepto de duración en Bergson desde una óptica original, donde la percepción se sitúa como núcleo central. Su propuesta irradia un potencial crítico y discursivo que pone en valor la experiencia estética como forma de pensamiento. Pero no vamos a descubrir ahora/aquí las magníficas reflexiones de Mieke Bal, que son de una brillantez solamente comparable a su escritura; sutil, evanescente e impregnada de pensamiento. No en vano, su producción teórica está ampliamente avalada no sólo en la esfera académica, sino, en todo el ámbito de los estudios de cultura visual.

Christine Ross nos introduce en los conceptos de narrativa histórica, arqueología, archivo, percepción y futuro. Ella propone el arte mediático, con sus resonancias sobre el trascurso del tiempo, como paradigma para establecer el argumento de la suspensión del tiempo que faculta la simultaneidad de las narraciones temporales en la obra de Melik Ohanian. Sus sólidas investigaciones sobre el tiempo y la presentidad, apoyadas por el concepto de suspensión temporal e histórica, habilitan un impulso reflexivo hacia un futuro liberado. Estamos hablando de una de las autoras más pre-claras en los estudios de cultura visual. Sus escritos influyen de manera determinante en el mundo académico y en los debates de los estudios visuales.

Miguel Ángel Hernández-Navarro pone en contraste el régimen temporal del capitalismo occidental, mediante las producciones del arte contemporáneo que desarrollan una temporalidad a la contra, una contra-cronología. Para establecer un constructo cultural antagónico que permita la co-existencia y la co-presencia en un intento de reconciliar afecto y poder en esa pugna entre las temporalidades hegemónicas y subalternas. La riqueza literaria y reflexiva en la escritura de Miguel Ángel Hernández-Navarro permiten reconocerlo como uno de los ensayistas jóvenes más destacados en la escena española.

Toni Simó aborda el estudio de las obras de arte de Mona Hatoum que incluyen la espacialidad geográfica, performativa y afectiva. La obra de Hatoum transita entre lo global y lo local. Hecho que refleja en sus en sus “instalaciones cartográficas”. Los deseos, la memoria y el desarraigo cuestionan e interrogan las fronteras político-culturales, en lo que se ha venido a llamar las resistencias a las cartografías del poder. Toni Simó es artista y profesor investigador de la Universidad de Murcia. Jesús Segura explora la modulación espacio-temporal en la obra videográfica de Ursula Biemann. Establece un debate entre las tesis

from an original perspective, where perception is situated as the central focus. Her proposal radiates a critical and discursive potential that values the aesthetic experience as a way of thinking. But we are not going to discover now/here the magnificent reflections of Mieke Bal that are of a brilliance only comparable to her writing; Subtle, evanescent and impregnated with thought. Not surprisingly, her theoretical production is widely endorsed not only in the academic sphere, but also throughout the field of visual culture studies.

Christine Ross introduces us to the concepts of historical narrative, archaeology, archive, perception and future. She proposes media art, with its resonances over the course of time, as a paradigm to establish the argument of the suspension of time that empowers the simultaneity of the temporary narratives in the work of Melik Ohanian. Her solid research on time and presence, supported by the concept of temporary and historical suspension, enables a reflexive impulse towards a liberated future. We are talking about one of the brightest authors in visual culture studies. Her writings have a decisive influence on the academic world and on the debates of the visual studies.

Miguel Ángel Hernández-Navarro contrasts the temporal regime of Western capitalism with the productions of contemporary art that develop the counter-temporality, a counter-chronology. This establishes an antagonistic cultural construct that allows co-existence and co-presence in an attempt to reconcile affection and power in that struggle between hegemonic and subaltern temporalities. The literary and reflective richness in the writing of Miguel Ángel Hernández-Navarro allow him to be recognized as one of the most outstanding young essayists on the Spanish scene.

Toni Simó addresses the study of Mona Hatoum’s works of art which include geographical, performative and affective spatiality. The work of Hatoum transits between the global and the local. This reflects in their “cartographic installations”. The desires, memory and dislocation question and interrogate political-cultural boundaries, in what has come to be called the resistances to the cartographies of power. Toni Simó is an artist and Research Professor at the University of Murcia.

Jesús Segura explores space-time modulation in Ursula Biemann’s video work. He establishes a debate between the spatial theses developed in the “performative turn” and the concept of heterochrony or multitemporality in direct relation to the video-essays of Ursula Biemann. The feminization and sexualization of work on the border generates liminal spaces that are directly related to the political body, –where bodies are multi-temporalized. Space-time tensions and agitations reveal the “colonial phantasmagoria” that inhabits the overflowed space-time. We see, then, in the works of Ursula Biemann a counter-hegemonic answer, through an unveiling of “counter-

Encontramos en los textos aquí presentados un estudio de cómo se articulan las nuevas temporalidades, y consecuentemente como se configuran los espacios liminales que emergen de esa colisión espacio-temporal

We find in the texts presented here, a study of how the new temporalities are articulated and consequently how the liminal spaces that emerge from this space-time collision are configured.

espaciales desarrolladas en el “giro performativo” y el concepto de heterocronía o multitemporalidad en relación directa a los video-ensayos de Ursula Biemann. La feminización y sexualización del trabajo en la frontera genera espacios liminales que está directamente relacionados con la corpo-política, –donde los cuerpos se encuentran multi-temporalizados–. Las tensiones y agitaciones espacio-temporales desvelan las “fastasmagorías coloniales” que habitan en el espacio-tiempo desbordado. Observamos, entonces, en los trabajos de Ursula Biemann una respuesta contra-hegemónica, a través de un desvelamiento de “contra-geografías”. Jesús Segura tiene una dilatada trayectoria artística. Es docente e investigador en la Universidad de Murcia.

Gonzalo Puch, nos ofrece su serie “Falsos Soles” una aproximación a la ficción del espacio-tiempo como contenedor de mundos psíquicos. La gestación de un espacio-tiempo forcluido, y sin embargo, ahora presente. Construido con retazos de realidad. Esa colisión entre memoria e imagen despliega un tiempo de la imagen puesto en suspense. Evoca, de esta forma, la metafísica de la duración. Gonzalo Puch es uno de los artistas españoles que más acertadamente ha manejado los registros espacio-temporales, en la escena artística española.

Juan Manuel Zaragoza reseña el libro de Mieke Bal “Conceptos viajeros en las humanidades” (2002, 2009), atendiendo a su decisiva importancia en la configuración de las nuevas humanidades. Desde una perspectiva comprometida con la docencia ofrece un viaje por algunos tramos del libro de Bal, dentro del contexto histórico que ha generado esas nuevas humanidades. Juan Manuel Zaragoza es profesor en la Universidad Miguel Hernández. Ha sido Marie Curie Fellow en el Centre for the History of the Emotions, de la Queen Mary University of London, bajo la supervisión del profesor Thomas Dixon. Es autor de diversos artículos, reseñas y ensayo-reseñas sobre historia de la medicina e historia de las emociones en prestigiosas revistas, como Dynamis y Asclepio.

Finalmente queremos agradecer a todos los autores la posibilidad de publicar sus textos y obras. Igualmente a los artistas por la autorización para reproducir sus imágenes y a todo el equipo de trabajo que hace posible este número 0 de la revista CONTRA-NARRATIVAS.

geographies”. Jesús Segura has had a long artistic career. He is a professor and researcher at the University of Murcia.

Gonzalo Puch, offers his series “Falsos Soles” an approach to the fiction of space-time as a container of psychic worlds. The gestation of an enclosed space-time, and yet now present. Built with bits of reality. That collision between memory and image unfolds a time of the image in suspense. It evokes, in this way, the metaphysics of duration. Gonzalo Puch is one of the Spanish artists who has more accurately handled the space-time records, on the Spanish artistic scene.

Juan Manuel Zaragoza reviews Mieke Bal’s book Travelling Concepts in the Humanities (2002, 2009), according to its crucial significance in shaping the new humanities. From a perspective committed to teaching, the review offers a journey through some sections of Bal’s book, within the historical context that has generated these new humanities. Juan Manuel Zaragoza is a professor at the Universidad Miguel Hernández. He has been Marie Curie Fellow at the Centre for the History of the Emotions, Queen Mary University of London, under the supervision of Professor Thomas Dixon. He is the author of several articles, reviews and essay-reviews on the history of medicine and the history of emotions in prestigious journals, such as Dynamis and Asclepio.

Finally, we would like to thank all the authors for making it possible to publish their papers and works. Also to the artists for the authorization to reproduce their images and the entire working team that has made this number 0 of the journal CONTRA-NARRATIVAS possible.

STAFF
Director
Jesús Segura Cabañero.

Subdirector
Juan Antonio Lorca Sánchez
Toni Simó Mulet

Comité Científico | Scientific Committee
Mieke Bal
Keith Moxey
Timothy Murray
Néstor García Canclini
Miguel Ángel Hernández Navarro
Alejandro García Avilés
Jesús Segura Cabañero
Juan Antonio Lorca Sánchez
Toni Simó Mulet
Noelia García Pérez
José Fernando Vázquez Casillas
Pedro Alberto Cruz Sánchez
David García López
Antonia Martínez Ruipérez
Juan Antonio Suarez Sanchez
David Alan Walton
Clara Calvo López.

Comité de Redacción | Editorial Comite
Miguel Ángel Hernández Navarro
Alejandro García Avilés
Jesús Segura Cabañero
Juan Antonio Lorca Sánchez
Toni Simó Mulet
CENDEAC.

Edita
CENDEAC

Diseño | Design
Maximiliano Gómez

contranarrativas.com

La revista está financiada por el proyecto de investigación I + D: “El espacio articulado: contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual”. HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER). Dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España.

The Journal is funded by the R&D Project “The articulated space: contextualizations in the contemporary art, spatiality and temporalities in the current artistic production”. HAR2015-64106-P (MINECO / FEDER). Within the “State Program for Promotion of Scientific and Technical Research of Excellence, R&D Projects, Ministry of Economy and Competitiveness” of the Government of Spain.

Sumario / Summary
Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas
Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas

El tiempo que se toma
The times it takes
MIEKE BAL
8

La suspensión de la historia en el Media Art contemporáneo
La suspensión de la historia en el Media Art contemporáneo
CHRISTINE ROSS [TRADUCCIÓN DE VIRGINIA PALOMAR]
22

Contratiempos del arte contemporáneo
Contratiempos del arte contemporáneo
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ
44

Políticas espaciales en la obra de Mona Hatoum
Políticas espaciales en la obra de Mona Hatoum
TONI SIMÓ MULET
54

Espacialidades desbordadas y temporalidades heterocrónicas en Ursula Biemann
Espacialidades desbordadas y temporalidades heterocrónicas en Ursula Biemann
JESÚS SEGURA CABAÑERO
68

Dossier de artista
Dossier de artista
GONZALO PUCH
82

Reseña
JUAN MANUEL ZARAGOZA BERNAL
92



MIEKE BAL
Universidad de Amsterdam, Países Bajos.

El tiempo que se toma* ***The times it takes****

El trabajo del reloj

Con sus 24 horas ininterrumpidas de duración, la videoinstalación de 2010 de Christian Marclay *The clock* (El reloj) ¿es un ejemplo de duración temporal Bergsoniana, una “imagen del tiempo” Deleuziana, una especie de máquina del tiempo, o propone otra forma de relación con el tiempo? Obviamente la instalación trata “sobre” relojes, pero ¿cómo aborda las complejidades de nuestro pensamiento actual “sobre” el tiempo y la imagen? El detallado artículo de Margot Bouman sobre las complejidades entre lo que ella llama, siguiendo a Bourriaud (2009), “la estética de la postproducción” y la vida cotidiana, contempla el acto curatorial que muestra la obra (2014). Y aunque ella escribe extensamente sobre lo que puede llamarse la fatiga de la duración, las respuestas ambivalentes que la gente expresa después de un intenso y largo enfrentamiento con el tiempo como tal, la duración en sí no se cuestiona, y tampoco menciona a Bergson ni a Deleuze. La idea de una máquina del tiempo, estemos de acuerdo o no con Jarry, tampoco está presente en este excelente artículo. Entonces, ¿por qué iba yo a hablar de estas concepciones de tiempo, si según la crítica en cuestión, no son relevantes para el trabajo de Marclay? Pues, porque lo negado es significativo, ya que quizás puede ayudarnos a tener una idea más clara sobre la obra maestra de Marclay y la noción de tiempo.

Clock Work

Is Christian Marclay’s 2010 video installation *The Clock* with its duration of 24 hours, an instance of Bergsonian duration, a Deleuzian “time image”, a time machine of sorts, or does it propose another relationship to time? It is obviously “about” clocks, but how is it “about” time – addressing the complexities of our current thinking about time and the image? Margot Bouman’s in-depth article on the intricacies between what she calls, after Bourriaud (2010), “postproduction aesthetics” and everyday life considers the curatorial act the work performs. (2014) And although she writes extensively about what can be called duration fatigue, the ambivalent responses people express after the intense and long confrontation with time as such, duration itself is not discussed, and neither Bergson nor Deleuze appear in her references. The idea of a time machine, according to Jarry or not, is also absent from the excellent article. So, why would I bring these conceptions of time up, if, at least according to the critic in question, they are not relevant for Marclay’s work? Well, because that negative answer is remarkable, and can perhaps help us to get a clearer sense of both Marclay’s masterpiece and the notion of time.

I have not been able to see the full 24 hours of *The Clock*, but enough hours of it to be able to see that Bouman rightly ignored the three possible invocations of theories of time. While *The Clock* is constantly, sometimes nerve-wreckingly alerting us to the

Lo que está en juego, al pensar en el tiempo, es mucho más que la obsesión temática de la obra. Marclay despliega una estética cinematográfica en su fabuloso montaje de secuencias de clips incongruentemente arbitrarias.

What is at stake, in thinking about time, is much more than the thematic obsession of the work. Marclay deploys a cinematic aesthetic in his terrific editing together of incongruously arbitrary sequences of clips

No he tenido la oportunidad de ver las 24 horas completas de *The Clock*, pero sí suficientes para ver que Bouman ignoró justamente estas tres posibles concepciones de las teorías del tiempo. Mientras que *The Clock* está constantemente, y a veces desquiciantemente alertándonos del paso del tiempo, es opuesto a la duración. Puedes pasar tanto tiempo en el trabajo como quieras, pero el tiempo no se va a estirar ni comprimir. Sin embargo, sí va a transcurrir continua y frenéticamente. A través de una edición sorprendentemente lineal, el artista logra sugerir la continuidad entre los clips, y esto hace desaparecer los cortes del montaje y suavizar la espacialización del tiempo que el propio cálculo del tiempo inevitablemente conlleva. La insistencia de Bergson en la duración continua era en sí una desaprobación de esa espacialización. Pero el video de Marclay hace todo ese maravilloso trabajo de transición, mientras al mismo tiempo resalta el tic-tac del reloj. Es decir, parece intentar con ello reconciliar el tiempo del reloj con la duración Bergsoniana. Pero al final, lo hace sólo para poner en primer plano la dominación inflexible e implacable del reloj. Hasta ahora, sin embargo, tan solo estoy haciendo una introducción sobre lo que “versa” el trabajo.

Lo que está en juego, al pensar en el tiempo, es mucho más que la obsesión temática de la obra. Marclay despliega una estética cinematográfica en su fabuloso montaje de secuencias de clips incongruentemente arbitrarias. Su truco maestro –hacer que los relojes que aparecen en los clips marquen el tiempo real– crea una oposición que a través del enfoque centrado en el reloj, lo cuestiona. Es decir, él enfrenta la experiencia cinematográfica a la estética cotidiana de la cual la primera nos libera temporalmente. Esta oposición complementa el antagonismo entre la duración y el reloj con una conciencia que comienza a notar la importancia social de reconocer la tiranía del tiempo del reloj. Como dispositivo cinematográfico, la obra “discute” el reloj, pero no en oposición a la duración temporal.

Tensiones temporales

Volveré después al trabajo de Marclay –que en apenas cuatro años tras su realización ya es un clásico–. Por ahora, quiero establecer un doble enfrentamiento conceptual. La oposición entre el tiempo y su espacialización queda establecida en primer lugar en la presentación de *The Clock* como una instalación, y no como una proyección en una sala. Esa tensión entre la estética cinematográfica y la experiencia cotidiana cambia la experiencia cinematográfica, así como la experiencia del arte en la galería, desde la suspensión de la autonomía de la realidad hasta una interacción constante entre las dos. Es dentro de esa interacción que la cuestión de la importancia social de la tiranía del reloj, y las tensiones inherentes a ella, pueden ser consideradas con mayor profundidad. Esto nos ayuda a acercarnos un poco más a captar lo que una imagen es y lo que hace, y cómo se relaciona con el tiempo.¹

¹ *The Clock* ha sido ampliamente analizada. Menciono sólo el dossier editado por Catherine Russell (2013), que ofrece unos excelentes análisis.

passage of time, it is the opposite of durational. You can spend as much time in the work as you like, and it neither stretches nor compresses time. Instead, it is both continuous and hectic. Through a miraculously smooth editing, the artist manages to suggest continuity between clips, and thus would seem to heal the cuts of the montage and soften the spatialisation of time that time reckoning inevitably entails. Bergson’s insistence on continuous duration was a protest against just such spatialisation. But Marclay’s video does all that wonderful transition work while simultaneously highlighting the ticking of the clock. He seems to attempt, that is, to reconcile clock time with Bergsonian duration. But in the end, he does that only to foreground the intractable, relentless domination of clock time. So far, however, I am merely talking about what the work is “about”.

What is at stake, in thinking about time, is much more than the thematic obsession of the work. Marclay deploys a cinematic aesthetic in his terrific editing together of incongruously arbitrary sequences of clips. His master trick – of making the clocks in the clips coincide with real time – creates an opposition that through its very focus on the clock, questions it. He opposes, that is, the cinematic experience to the everyday aesthetic from which the former temporarily relieves us. This opposition complements the clock-duration antagonism with an awareness that begins to notice the social importance of recognizing the tyranny of clock time. As a cinematic dispositif, the work “discusses” the clock, but not in opposition to duration.

Time Tensions

I will return to Marclay’s work – already a classic, barely four years after its launch – later on. For now, I want to put the double opposition to conceptual use. The opposition between time and its spatialisation is foregrounded in the presentation of *The Clock* as an installation, not a theatre film. That tension between cinematic aesthetic and everyday experience shifts the cinematic experience as well as the experience of art in galleries from the autonomist suspension of reality to a constant interaction between the two. It is within that interaction that the question of the social importance of the tyranny of clock time and the tensions inherent in it can be considered in more depth.

Esta comprensión es necesaria porque esas tensiones son las que obligan a la sociedad, incluyendo a muchos filósofos, a adherirse al tiempo del reloj, o al menos a tomar prestado de él la naturalización de la divisibilidad del tiempo. Lo que hace que The Clock sea tan importante es que supera a la oposición, no la niega ni toma partido, sino que lleva el reloj al centro, 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. El espectador que, de vez en cuando, mira su reloj para comprobar si la película no le está engañando, es situado en medio del tiempo experiencial y es separado del tiempo cinematográfico amortiguado. Y gracias a la integración de los dos, ese tiempo experiencial hace, precisamente, sentirse en tensión con el reloj. Esas tensiones están afectando constantemente nuestras vidas. Porque el tiempo no es homogéneo en nuestra experiencia. Debido a que funcionamos muy a menudo en modo multitarea, también nos encontramos multi-temporalizados: viviendo simultáneamente ritmos diferentes en un mismo tramo de tiempo. Yo llamo a esta experiencia multi-rítmica como heterocronía (2011).

La heterocronía se puede apreciar más claramente cuando examinamos las relaciones con el tiempo en la cultura migratoria. El concepto de heterocronía ayuda a explicar las diferencias experienciales enfrentadas o gobernadas por el tiempo del reloj, y lo apliqué en la “estética migratoria”. Con el adjetivo “migratorio” no me refiero a la cultura de los inmigrantes, sino a la cultura compartida en la que los inmigrantes ocupan un lugar normal. Durante milenios, pero bastante más agudizado en los últimos tiempos, las culturas han cambiado bajo el impacto de la migración, y la fusión que resulta de ello es una cultura migratoria –muy enriquecida, por cierto, incluso estéticamente; de ahí la frase “estética migratoria”. Es dentro de esa cultura –y pocas culturas en el mundo, en este momento, no son “migratorias”– que la heterocronía se vuelve más visible, o dicho de otra manera, sensorialmente presente. Cuando estamos en una cola para pagar en la caja de un supermercado, parecemos ser todos iguales, al menos en términos de “estar en el mismo momento”. Pero el ama de casa que tiene a los niños esperando, quizás haciendo travesuras, estará más impaciente que el estudiante que está charlando en su móvil con un compañero.²

Una vez que nos damos cuenta de esas diferencias en la experiencia del tiempo, propongo un pequeño experimento mental, como un ejercicio en la concienciación migratoria-cultural. Imagínese que es un inmigrante de pie en esa misma cola,

El espectador que, de vez en cuando, mira su reloj para comprobar si la película no le está engañando, es situado en medio del tiempo experiencial y es separado del tiempo cinematográfico amortiguado

The viewer who, every now and then, looks at her watch to check if the film is not cheating, is put in the middle of experiential time and thrown out of the cinematic cushioning time

—

This helps us to get a bit closer to grasping what an image is and does, and how it relates to time.¹

This understanding is necessary because those tensions are what compels society, including many philosophers, to adhere to clock time, or at least, to borrow from it the naturalization of the divisibility of time. What makes *The Clock* so important is that it is supersedes the opposition, not denying it or taking sides but bringing clock time to the centre, then forcing the viewers to acknowledge its power and yet, simultaneously, stay with the cinematic dream of manipulatable time, in a sampling of fictional moments. The viewer who, every now and then, looks at her watch to check if the film is not cheating, is put in the middle of experiential time and thrown out of the cinematic cushioning time. And thanks to the integration of the two, that experiential time is, precisely, made to be felt in tension with clock time. Those tensions are constantly impacting on our lives. For time is not homogeneous in our experience. Because we are so frequently multi-tasking, we are also multi-temporalising: simultaneously living different paces in the same stretch of clock time. I term this multi-paced experience *heterochrony*. (2011)

Heterochrony can be seen most clearly when we examine the relationships to time in migratory culture. The concept of *heterochrony* helps account for the experiential differences facing, or being ruled by clock time, and brought it to bear on “migratory aesthetics”. With the qualifier “migratory” I refer not to the culture of migrants but to the shared culture within which migrants have a normal place. For millennia, but quite drastically more recently, cultures have changed under the impact of migration, and the merger that results is a migratory culture – much enriched, by the way, including aesthetically; hence the phrase “migratory aesthetics”. It is within such a culture – and few cultures in the world, at this point in time, are not “migratory” – that heterochrony becomes more visible, or otherwise sensorially present. When standing in line at the registrar of a supermarket, we seem to be all equals, at least in terms of “being in time”. But the homemaker who has children waiting, perhaps prone to mischief, will be more impatient than the student who is chatting on his mobile with a mate.²

Once we realize such differences in experiencing time, a little thought experiment as an exercise in migratory-cultural awareness could be to imagine being a migrant standing in that same line, who is waiting for months to hear about his residency, hence, also work permit.

que lleva esperando meses para conseguir el permiso de residencia y trabajo. Mientras tanto, su familia lejos en casa estará esperando recibir dinero –ganar dinero fue la justificación de su dolorosa partida. Para esa persona, la espera se vuelve opresiva: una pérdida de tiempo forzada. Pero la heterocronía se vuelve más compleja, o más profunda, cuando ese inmigrante en su país de origen también solía estar sin hacer nada en su pueblo, desempleado, con todo el tiempo del mundo en sus manos. Luego, obligado a trabajar clandestinamente por la lentitud de la burocracia en el país de acogida, de repente cada minuto cuenta para hacer las horas necesarias, incluso para empezar a sustentarse en su propia vida cotidiana. Esperar en la cola del supermercado se convierte en un doble impacto negativo. Esta persona experimenta el tiempo tanto en los aspectos de duración, como en los del reloj, al mismo tiempo y en tensión entre sí, en una competencia feroz, y en la que el tiempo del reloj va ganando –bajo pena de muerte.

De acuerdo a esta idea, un ama de casa que espera en la cola de un supermercado puede ser entendida como experimentadora del tiempo del reloj: mientras está de pie perdiendo dicho tiempo sintiendo sus pies ya cansados, sabe que debería estar llevando a su hijo a clase de música y que su bebé pronto necesita comer, y la ansiedad que siente al no poder estar realizando estas dos tareas urgentes hace, tal vez, que la espera le parezca más larga de lo que realmente es. Lo que esa persona ve, mientras está de pie allí, no es lo mismo que lo que perciben los otros clientes que esperan. La heterocronía es decisiva en nuestra experiencia del tiempo, y ningún reloj homogeneizado puede regular eso. Yo sostengo que en la comprensión de las imágenes se debe tener esto en cuenta.

En el contexto de una heterocronía que, por su propia naturaleza, es múltiple y no puede ser igualada, propongo considerar cómo una imagen se relaciona con el tiempo, qué diferencia establece una imagen en movimiento en esa relación, y qué representa el espacio, que es el material de la videoinstalación, en la relación entre la imagen y el tiempo. Aunque una película también se sitúa espacialmente, la videoinstalación con su formato de exposición, se define sobre todo como espacial. Argumentaré que la exitosa exhibición de las videoinstalaciones pone en primer plano, de hecho, “teoriza” la temporalidad fundamental de las imágenes, incluyendo imágenes supuestamente fijas. Al hacerlo, esta forma de arte permite reflexionar y, a continuación, desarrollar estrategias para la lucha contra la tiranía del reloj. En este sentido, la videoinstalación es una máquina del tiempo; no exactamente de “explorar” el tiempo, como imaginó Jarry, sino de cambiar las prioridades de experimentar el tiempo socialmente.³

Actos de las imágenes performativas

El tiempo es un tema oportuno por así decirlo, y muchos especialistas del arte escriben sobre él. A partir de la imagen en el tiempo, volviendo a la discusión sobre la contextualización, a la temporalidad de las imágenes, incluyendo, pero no exclusivamente, las imágenes en movimiento del cine y del video, el tiempo está siendo analizado en sus múltiples aspectos y manifestaciones. Podemos pensar en el orden secuencial, la duración, el ritmo, la memoria, la incertidumbre y la indecisión, el afecto y el suspense, sólo por nombrar algunos, y los tipos de tiempo que las combinaciones de estos aspectos implican, tales como el tiempo profundo, el tiempo geológico, el tiempo narrativo, y muchos más. Muchos estudiosos traen también a colación estas consideraciones sobre el tiempo para referirse al tiempo capitalista en el que estamos inmersos. Yo abrevio y

Meanwhile, his family back home is waiting for money – making money was the justification of his painful departure. For such a person the wait becomes oppressive – an enforced waste of time. But heterochrony gets more complex, or dense, when such a migrant has also been used, in the home country, to hanging about the village, unemployed, with all the time in the world on his hands. Then, forced into clandestine labour by the slowness of bureaucracy in the host country, suddenly every minute counts to make the hours necessary to even begin to support his own everyday life. Waiting in line at the supermarket becomes a double negative. Such a person experiences time in both durational and clock aspects, at the same time, and in tension with one another, as well as in fierce competition, with clock time winning – on penalty of death.

In light of this insight, the homemaker in the supermarket line can be understood as experiencing clock time: while wasting said time standing on already tired feet, she knows her son must be driven to a music lesson, the baby soon needs feeding, and the anxiety of not making these two urgent tasks in time makes the wait seem longer than it really is, perhaps. What such a person sees, while standing there, is not the same as what other fellow waiters perceive. Heterochrony is decisive in our experiencing of time, and no homogenised clock can regulate that away. I contend that understanding images must take this into account.

Against the background of a heterochrony that, by its very nature, is multiple and cannot be equalized, I propose to consider how an image relates to time, what difference a moving image makes in that relationship, and what space, the matter of video installation, imports into the knot of image and time. Although film is also spatially situated, video installation as a form of exhibition is primarily defined as spatial. I will argue that the successful display of video installations foregrounds, indeed, “theorises” the fundamental temporality of images, including allegedly still images. In so doing, this art form enables reflection on, and subsequently, the development of strategies for, the struggle against the tyranny of clock time. In this sense, video installation is a time machine; not quite the one for “exploring” time, as Jarry imagines, but for shifting priorities in experiencing time socially³.

Image Acts

Time is a timely topic so to speak, and many art scholars write about it. From the image in time, drawing the discussion back to contextualization, to the temporality of images, including but not exclusively, the moving images of film and video, time is currently being considered in its many aspects and manifestations. We can think of sequential ordering,

² La alusión a *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger (1998) tiene que seguir siendo una alusión en este punto. Para un brillante análisis del texto de Heidegger en relación con la visualidad, véase Silverman (2000).

¹ The Clock has been extensively discussed. I just mention the dossier edited by Catherine Russell (2013), which offers excellent analyses.

² The allusion to Martin Heidegger’s Being and Time (1962) has to remain an allusion at this point. For a brilliant analysis of Heidegger’s text in relation to visuality, see Silverman 2000.

³ El texto proto-surrealista de Alfred Jarry de 1899 se benefició de un interés reciente. Véase Jarry (2013).

generalizo esa noción del tiempo del reloj, pero a la inversa, es útil recordar que el tiempo del reloj, que data del período de la colonización, beneficia fundamentalmente al capitalismo. Una contribución notable y reciente de Sven Lütticken reúne muchos de estos argumentos (2013). Pero no sólo los estudiosos exploran el tiempo en el arte; los propios artistas realizan investigaciones profundas y creativas. Así sucede, por ejemplo, con la ópera de 2012 de William Kentridge, *Refuse the Hour*, que es una brillante reflexión artística sobre el tiempo, que trata específicamente sobre su anclaje en el colonialismo, así como la versión de videoinstalación, *The Refusal of Time*. Ese enfoque basado en el colonialismo contribuye, por supuesto, de forma excelente con el experimento de reflexión sugerido anteriormente. La ópera de Kentridge, con su música de ritmo rápido, cantada y bailada, la lectura lentamente declamada (por el mismo Kentridge), las proyecciones de vídeo en varias pantallas y los peculiares instrumentos, es tan esencialmente heterocrónico como lo es el trabajo de Marclay sobre múltiples experiencias relacionadas con el tiempo del reloj.⁴

Para entender la forma en que las imágenes se relacionan con el tiempo, la concepción de la imagen de Bergson es mi favorita. Ni Bergson ni Deleuze, cuyo trabajo sobre el cine (1984, 1986) está arraigado en la obra de Bergson –principalmente su obra *Materia y Memoria* de 1896– dan una definición de la duración o de la imagen. Y mientras que la exégesis de Deleuze de la obra de Bergson, publicada en 1966 como *Le Bergsonisme* (1987) aclara puntos clave, las definiciones siguen siendo insuficientes. En vez de lamentar esto, aplaudo la ausencia de reificación, la fijación de las definiciones de los conceptos. Como he argumentado en un contexto diferente (2009), también inspirado por Deleuze, los conceptos viajan a través del tiempo, del espacio y de las disciplinas, y confinarlos en una definición impide que hagan tales viajes, obligando a los conceptos a retornar sin cambios a su punto de origen.

En cambio, el trabajo de Bergson fomenta una comprensión imaginativa de sus ideas y conceptos. Dado el alto grado de abstracción de los textos de Bergson y el alto grado de dificultad de Deleuze, propongo una manera simplísima de imaginar lo que los filósofos piensan en relación con nuestro interés, aquí, en el tiempo como algo que debe ser explorado por una máquina, considerado como una construcción, o como el elemento de la vida social que sugiero con mi término de “heterocronía”. *Materia y Memoria* está titulada como un “Ensayo en relación entre el cuerpo y la mente”. Pero en lugar de la materia o la memoria o ambos, la mente o el cuerpo o ambos, todos los capítulos tienen la palabra (indefinida) “imagen”

duration, rhythm, memory, uncertainty and undecidability, affect and suspense, to name but a few, and the kinds of time the combinations of these aspects entail, such as deep time, geological time, narrative time, and many more. Many scholars, also, bring these considerations of time to bear on the capitalist time we are submersed in; I abbreviate, and generalise that notion to clock time, but conversely, it is useful to remember that clock time, dating from the colonisation period, is fundamentally in the interest of capitalism. A remarkable recent contribution by Sven Lütticken brings many threads of these efforts together. (2013) But not only scholars explore time in art; artists themselves do so in depth and creative research. So does, for example, William Kentridge’s 2012 opera *Refuse the Hour*, which is a brilliant artistic reflection on time and specifically its anchoring in colonialism, as well as the video installation version, *The Refusal of Time*. That focus on colonialism, of course, makes an excellent contribution to the thought experiment suggested above. Kentridge’s opera, with its fast-paced music, singing, and dancing, the slowly declaiming lecturer (Kentridge himself), the video projections on several screens and the odd instruments, is as fundamentally about heterochrony as Marclay’s work is about multiple experiences of clock time.⁴

To understand the way images are in time, Bergson’s conception of the image is my favourite. Neither Bergson nor Deleuze whose work on cinema (1986; 1989) is anchored in Bergson’s work – primarily his 1896 *Matter and Memory* – give a definition of either duration or the image. And while Deleuze’s exegesis of Bergson’s work, published in 1966 as *Le Bergsonisme* (1988) clarifies key points, definitions remain lacking. Rather than deploring this, I applaud the absence of reifying, fixating definitions of concepts. As I have argued in a different context, (2002) also inspired by Deleuze, concepts travel, through time, space, and disciplines, and fixating them in definition denies of precludes such journeys, forcing the concepts to return unchanged to their point of origin.

Instead, Bergson’s work encourages an imaginative understanding of his ideas and concepts. Given the high level of abstraction in Bergson’s texts and the high degree of difficulty of Deleuze’s, I propose an utterly simple way of imagining what the philosophers mean in relation to our interest, here, in time as something to be explored by a machine, considered as a construction, or as the element of social life I suggest with my term “heterochrony”. *Matter and Memory* is subtitled as an “essay on the relationship between body and mind”. But instead of either matter or memory or both, mind or body or both, all chapters have the (undefined) word “image” in their titles. As it turns out, the body is the central image in the processes Bergson analyses. The book is entirely subject-centred.

As a prelude to my simplified account, imagine a vertical line, representing time, which meets a horizontal line, representing space. At the point of meeting is the subject in the act of perceiving. A point: nothing; no time, no space. But potentially, movement in both directions – past, when the present perception touches memories; and future, toward which the perception inclines. And something similar on the space line: also movement, of images-candidates to be seen. So far, it all seems utterly simple and clear. Now, imagine both lines to extend and expand and become fields, filled with a great variety of images. Suddenly it is not so simple anymore. The time line transforms into a wild, rocky landscape of heterochrony. The space line becomes a field where all kinds of things move to get the attention of the subject. No wonder the subject must be selective.

Indeed, selection is the key to live in such chaos. Bergson’s

Para entender la forma en que las imágenes se relacionan con el tiempo, la concepción de la imagen de Bergson es mi favorita.

To understand the way images are in time, Bergson’s conception of the image is my favourite

en sus títulos. Como resultado, el cuerpo es la imagen central en los procesos que Bergson analiza. El libro está completamente centrado en el sujeto humano.

Como introducción a mi exposición simplificada, imagina una línea vertical, representando el tiempo, que se encuentra con una línea horizontal, representando el espacio. El punto de encuentro entre ambas representa al sujeto en el acto de percibir. Un punto: nada; no hay tiempo, no hay espacio. Pero potencialmente, hay movimiento en ambas direcciones: hay pasado, cuando la percepción presente afecta a los recuerdos; y hay futuro, hacia el cual se inclina la percepción. Y algo parecido ocurre en la línea del espacio: también movimiento, de imágenes–candidatas a ser vistas. Hasta ahora, todo parece muy simple y claro. Ahora, imagina que ambas líneas se extienden, se expanden y se convierten en campos, llenos de una gran variedad de imágenes. De repente ya no es tan simple. La línea del tiempo se transforma en un paisaje salvaje y rocoso de heterocronía. La línea del espacio se convierte en un campo donde todo tipo de cosas se mueven para llamar la atención del sujeto. No es sorprendente que el sujeto deba ser selectivo.

De hecho, la selección es la clave para vivir en tal caos. El libro de Bergson comienza con la tesis de que la percepción no es una construcción sino una selección. El sujeto hace una selección de entre todas las cosas posibles para ver a su alrededor en el mundo material. Ella hace esto mirando por su propio interés, incluyendo el interés corporal. Esta idea simple ha transformado el pensamiento contemporáneo sobre la representación, que durante mucho tiempo estuvo vinculada a una oposición entre la mimesis (vista como imitación) y la construcción. La percepción, según la visión radicalmente diferente de Bergson, es un acto del cuerpo y para el cuerpo. El acto de la percepción ocurre en el presente –ocurre en un momento en el tiempo, pero no tiene ninguna duración en sí mismo. El punto de encuentro de las dos líneas indica el presente. El resultado del acto es una imagen, basada en la misma selección espacial restringida. Por lo tanto, podemos hablar de image acts (actuaciones de la imagen). La pregunta es cómo la duración rigurosamente continua –pasado y futuro– y el resto del espacio que rodea al fragmento seleccionado, participan en la imagen.

En relación con el tiempo, aquí es donde entra la memoria. Mientras que ocurre en el presente, la percepción está ligada a la memoria. Una percepción de la imagen que no está infundida por imágenes de la memoria es imposible de entender. El sujeto “haría” la imagen pero no sería capaz de darle sentido, y así hacerla funcionar para sus propios intereses. Al final del libro, Bergson escribe:

En la percepción concreta la memoria interviene, y la subjetividad de las cualidades sensibles consiste justamente en que nuestra conciencia, que comienza por no ser más que memoria, prolonga una pluralidad de momentos los unos en los otros para contraerlos en una intuición única (2007: 227).

La parte final de esta frase explica por qué Bergson insistió tanto en la duración. Al igual que el tiempo mismo, la memoria es indivisible, y lo que él llama “intuición” es un entendimiento –con cuerpo y mente–

book starts with the thesis that perception is not a construction but a selection. The subject makes a selection from amongst all possible things to see in the material world around her. She does this in view of her own interests, including bodily interest. This simple idea has transformed contemporary thinking on representation, which for a long time was bound to an opposition between mimesis (seen as imitation) and construction. Perception, in Bergson’s radically different view, is an act *of* the body and *for* the body. The act of perception occurs in the present – a moment in time that occurs in, but has itself no duration. The meeting point of the two lines indicates the present. The result of the act is an image, based on the similarly restricted spatial selection. We can, therefore, as well speak of *image acts*. The question is, how the rigorously continuous duration – past and future – and the rest of the space surrounding the selected bit participate in the image.

Time-wise, this is where memory comes in. While occurring in the present, perception is bound to memory. A perception image that is not infused with memory images is impossible to understand. The subject would “do” the image but not be able to make sense of it, and thus make it work for her own interests. At the end of the book, Bergson writes:

In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a plurality of moments into each other, contracting them into a single intuition. (1991, 218–19)

The final part of this sentence explains why Bergson insisted on duration so strongly. Like time itself, memory is indivisible, and what he calls “intuition” is an understanding – with body and mind – of the image resulting from the act of perception as filled with older images, as well as projecting futurity. As Deleuze wrote in *Bergsonism*, “Bergsonian duration is ... defined less by succession than by coexistence” (1988, 60). Think of the line, now thickened to become a field, landscape, densely heterochronic. That coexistence of different moments (or memories) has a spatial aspect to it, and as I will argue in the last section, this timespace is given shape in video installation in the simultaneous presence of – and, hence, the simultaneous movement on – multiple screens. For the concept of the image I am proposing, what matters, in Bergson’s view of perception, is the movement inherent in the act of perception that leaves the images as its result. What

4 Aylin Kuryel propone el término “*image acts*”, acuñado en analogía a los actos del habla, para imágenes socialmente influyentes en un examen detallado del uso de la imagen que realizó Atatürk para la promoción, y también los cambios, del paisaje político de la sociedad turca contemporánea (2015).

4 Aylin Kuryel proposes the term “image acts”, coined in analogy to speech acts, for socially influential images in a detailed examination of the use of the image of Atatürk for the promotion of, but also changes in, the political landscape of contemporary Turkish society. (2015)



Fig. 1. Ann Veronica Janssens, Capilla de San Vicente, Cementerio, Grillon, Drôme (Francia) 2013.

Fig. 1. Ann Veronica Janssens, Chapelle Saint Vincent, Cemetery, Grillon, Drôme (France) 2013

de la imagen resultante del acto de percepción como algo lleno de imágenes más antiguas, así como proyectando con futuralidad. Como Deleuze escribió en *El Bergsonismo*, “la duración bergsoniana no se define tanto por la sucesión cuanto por la coexistencia” (1987: 61). Pensando en la línea, ahora engrosada para convertirse en un campo, un paisaje densamente heterocrónico. Esta coexistencia de diferentes momentos (o recuerdos) tiene un aspecto espacial y, como indicaré en la última sección, este espacio temporal se da forma en la videoinstalación por la presencia simultánea de —y, por tanto, en el movimiento simultáneo de— múltiples pantallas. Para el concepto de la imagen que propongo, lo que importa, siguiendo la visión de Bergson de la percepción, es el movimiento inherente en el acto de percepción que deja como resultado las imágenes. Lo que entiende Kuryel con su término “actuaciones de la imagen” es el despliegue posterior de tales actos en el ámbito social. La imagen cambia constantemente en todos los aspectos: significado, ubicación, uso. Por lo tanto, las imágenes fijas también se pueden considerar móviles ⁵

En 2013, la artista belga Ann Veronica Janssens fue encargada de restaurar la capilla de San Vicente del cementerio de Grillon (Drôme, Francia). Janssens trabaja con la luz y la duración. Hace instalaciones que invitan a los espectadores a soportar, por así decirlo, y disfrutar esa duración. Estas producen actos de la imagen, pero es tarea del espectador realizar tales actos. Sus trabajos más famosos con la niebla y el color como sus materiales

Kuryel understands with her term “image acts” is the subsequent deployment of such acts in the social domain. The image constantly changes in all respects: meaning, location, use. Hence, still images can also be considered moving. ⁵

Belgian artist Ann Veronica Janssens was commissioned to restore the chapel Saint Vincent of the cemetery in Grillon (Drôme, France). Janssens is an artist of light and duration. She makes installations that invite spectators to endure, so to speak, and enjoy that duration. They produce image acts, but it is the task of the viewer to perform such acts. Her most famous works with mist and colour as their primary materials make the experience of duration so strong that they can be considered time machines on their own. The principle is always extremely simple and the mechanisms of the installations are never hidden. Yet, the experience is exceptionally strong. Visitors tend to spend much more time in her installations and exhibitions than is usual, an effect I attribute to the collaboration between light and colour in movement. They are never stable, or still. ⁶

All she did in Grillon to the decrepit medieval structure to bring it back to life was put four coloured glass plates in the windows. The result is not just a permanent invitation to a mesmerizing, immersive experience of magically changing colours. It is an emblematic demonstration, a confirmation as well as defiance of the idea of the act of perception becoming an image act. Surrounded by colour as if the air had been painted, the visitor entering the chapel is unable to do the selecting of a single image, but becomes aware that that impossible selection is what looking is. Instead, the image is sticky. It remains on the skin of the visitor who can hardly leave in an instant. Literally, the colours change every instant, faster than one can take a breath; imperceptibly, so that it seems slow; and as there is no transition between colour fields, no lines other than those of the ancient architecture, adding a long duration to the relatively brief, yet mostly rather long visit. The view of the chapel produces the kind of image that demonstrates that the image moves and is moving.

⁵ This account of Bergson was the basis for my analyses of the work of Finnish video artist Eija-Liisa Ahtila (2013a).

⁶ See my book on Janssens’ work and its political effect not in spite of but thanks to its abstraction (2013b).

primarios hacen que la experiencia de la duración sea tan fuerte que pueden ser considerados máquinas del tiempo por sí mismos. El principio es siempre extremadamente simple y los mecanismos de las instalaciones nunca se ocultan. Sin embargo, la experiencia es excepcionalmente fuerte. Los visitantes tienden a pasar mucho más tiempo en sus instalaciones y exposiciones de lo que es habitual, un efecto que atribuyo a la colaboración entre luz y color en movimiento. Nunca son estables ni estáticas. ⁶

Todo lo que hizo en Grillon a la decrepita estructura medieval para traerla de vuelta a la vida, fue poner cuatro planchas de vidrio coloreado en las ventanas. El resultado no es sólo una invitación permanente a una fascinante experiencia inmersiva de colores mágicamente cambiantes. Es una demostración emblemática, una confirmación así como un desafío a la idea de que el acto de la percepción se convierta en un acto de la imagen. Rodeado de color como si el aire hubiera sido pintado, el visitante que entra en la capilla no puede hacer la selección de una sola imagen, pero se da cuenta de que el acto de mirar, es esa selección imposible. En cambio, la imagen es pegadiza. Permanece en la piel del visitante quién difícilmente puede dejarla rápidamente. Literalmente, los colores cambian cada instante, antes de que podamos tomar aliento; imperceptiblemente, de forma lenta; y como no hay transición entre los campos de color, no hay líneas que no sean las de la arquitectura antigua, añadiendo una larga duración a la visita relativamente breve, aunque la mayor parte sea bastante larga. La vista de la capilla produce el tipo de imagen que demuestra que la imagen se mueve y nos conmueve.

Imágenes en movimiento

El punto de vista de Bergson sobre la imagen, o más bien sobre la materia y la memoria, o más bien sobre la relación entre cuerpo y mente, ha inspirado el trabajo de Deleuze sobre el cine, el cual ha tenido un impacto tan grande en los estudios del cine que no tiene sentido intentar resumirlo. El trabajo de David Rodowick ha estado constantemente involucrado con la teoría de Deleuze, desde sus inicios (1997) hasta más recientemente (2010). Patricia Pisters (2003) ofrece un relato lúcido, y el breve libro de Paola Marrati (2004) es quizás la mejor manera de acceder a la importante cuestión del cine como filosofía, más que a la filosofía usando el cine como “caso”, o peor, como ilustración. Desde aquí, sólo quiero proponer que el cine y el vídeo, como las técnicas y las estéticas de la imagen en movimiento, pueden considerarse un caso extremo o intensificado de la imagen que, vista según la percepción de Bergson, por definición se mueve de todos modos. Esto hace que la concepción de Bergson de la imagen sea sinónimo de la imagen en movimiento. También hace del cine una forma de filosofía; yo lo llamo un “objeto teórico” —algo que nos permite y nos anima a explorar lo que el movimiento significa para las imágenes, como la máquina del tiempo de Jarry. ⁷

Puesto que la imagen —como coexistencia en ese punto entre las dos líneas de la percepción, en el presente y en la memoria del pasado— está necesariamente en movimiento, la cuestión de lo que es o no una imagen en movimiento no es simplemente una versión más específica de la de W.J.T. Mitchell de “¿Qué es una imagen?” citando el título de su clásico capítulo inicial de *Iconología* (2016). El movimiento de la imagen en la película es una concretización técnica, o incluso una realización, del movimiento inherente a la imagen como tal. No en vano la definición de movimiento ha tenido un doble significado en tantas culturas y tiempos. Si añadimos a esta calidad de movimiento

⁶ Ver mi libro sobre el trabajo de Janssens y su efecto político, no a pesar de, pero sí gracias a su abstracción (2013b).

⁷ El concepto de “objeto teórico” fue acuñado por Hubert Damisch. (Bois et al., 1988). Nanna Verhoeff (2012) acuñó una versión específica muy interesante de este concepto en un análisis de los nuevos medios, como “theoretical console” (panel teórico).

Moving Images

Bergson’s view of the image, or rather, of matter and memory, or rather still, of the relationship between body and mind, has inspired Deleuze’s work on cinema, which has had such an impact in cinema studies that it makes no sense to attempt summing it up. David Rodowick’s work has consistently been engaging Deleuze’s theory, from early on (1997) to recently (2010). Patricia Pisters (2003) offers a lucid account, and Paola Marrati’s short book (2008) is perhaps the best way to access the important question of cinema as philosophy, rather than philosophy using cinema as a “case”, or worse, an illustration. Here, I just want to propose that cinema and video, as the techniques and aesthetics (plural) of the moving image, can be considered an extreme, or intensified case of the image that, when seen according to Bergson’s view of perception, is moving by definition anyway. This makes Bergson’s conception of the image synonymous with the moving image. It also makes cinema a form of philosophy indeed; I call it a “theoretical object” — something that enables and encourages us to explore, like Jarry’s time machine, what movement means for images. ⁷

Because the image — as a coexistence on that point between the two lines, of perception *in* the present and memory of the past — is necessarily in movement, the question, what a moving image is or does, is not simply a more specific version of W.J.T. Mitchell’s “What is an image?” to quote the title of his classic opening chapter of *Iconology*. (1986) The movement of the image in film is a technical concretization, or even an embodiment, of the movement inherent in the image as such. But not for nothing has the qualifier moving had a double meaning in so many cultures and times. If we add to this fundamental moving quality of images the second meaning of moving as emotionally — or affectively engaging, we can see the answer to the question. The knot of movements implied in the image as such entails that the image itself, not its support, is both moving and material. It is plural and functional—it does something. Today, we call it *performative*. If the image is performative, it moves, affects, transforms.

Let’s start at the other end for a moment, not with Bergson but with the moving image. We already know that the moving image is based on two movements: that of the profilmic movements of actors or subjects doing things in front of a camera, and the movement of the unfolding of the film before the eyes of its viewers. This unfolding occurs in a duration that, as *The Clock* foregrounds so effectively, is a manipulated duration. In terms of the narratological concept of frequency — the ratio of how many times something happens and how many times it is represented — the profilmic movement is unique; it happens once, and can be seen as many times as you wish. To the profilmic movement of the

⁷ The concept of “theoretical object” has been coined by Hubert Damisch. (Bois et al. 1988). Nanna Verhoeff (2012) has coined a very interesting specific version of this concept in an analysis of new media, as “theoretical console”.



Fig. 2. Stan Douglas, Helen Lawrence. 2014. Haley McGee como Julie, Gerard Plunkett como Muldoon.

Fig. 2. Stan Douglas, Helen Lawrence. 2014. Haley McGee as Julie, Gerard Plunkett as Muldoon.

fundamental de las imágenes el segundo significado de moverse emocionalmente (conmover, moving) o atraer afectivamente, podemos ver la respuesta a la pregunta. El nudo de movimientos implícitos en la imagen como tal implica que la imagen misma, no su soporte, es a la vez móvil y material. Es plural y funcional: hace algo. Hoy, lo llamamos performativo. Si la imagen es performativa, se mueve, afecta, transforma.

Comencemos en el otro lado por un momento, no con Bergson pero sí con la imagen en movimiento. Ya sabemos que la imagen en movimiento se basa en dos movimientos: el de los movimientos de los actores o de los sujetos haciendo cosas delante de una cámara, y el movimiento del despliegue de la película ante los ojos de sus espectadores. Este despliegue ocurre en una duración que es, como *The Clock* destaca tan eficazmente, una duración manipulada. En términos del concepto narratológico de la frecuencia —la proporción de cuántas veces ocurre algo y cuántas veces se representa— el movimiento profílmico es único; sucede una vez, y se puede ver tantas veces como desee. A ese registro único del movimiento profílmico, la imagen de Bergson, sin importar si está fija o moviéndose, añade el movimiento inherente a la percepción y a la imagen que crea. Y si añadimos movimientos emocionales, conmoviéndonos por lo que vemos, la imagen en movimiento, tan hábil en afectarnos emocionalmente en una gran variedad de formas, desde dramas hollywoodienses a películas

unique occurrence that is recorded, Bergson's image, even regardless of whether it is still or moving, adds the movement inherent in perception and the image it makes. And if we add emotional movement, of being moved by what we see, the moving image, so skilled at affecting us emotionally in a great variety of ways, from Hollywood tearjerkers to films so beautiful that they move us profoundly on the level of aesthetic, compels us to think what that tight connection of movements means for our relationship to time. For this, I propose to look at the "genre" of video installation as a theoretical object that enables and compels us to think what it does to the idea of an image, a moving image, and that element that has, so far, been under-illuminated: space.

Like Janssens, Canadian artist Stan Douglas both confirms and defies the properties of the moving image, not only in his video work but also in the still photographs that are his hallmark. He recently made a work in a medium he had not yet worked in before. In his 2014 performance/play/film *Helen Lawrence* Douglas stages live actors who film one another so that the actors on stage are being composited into virtual sets in real time on a scrim before the stage. "Real time" seems miraculous, simply because it is indeed real. The simultaneity between the two sets of images makes the viewer constantly aware of having to select the one or the other image layer, or every once in a while, the third, the led screens on the video camera. The resulting constant shifting becomes a heterochronic experience, multiplied by the historical setting (the postwar years) in tension with the presentness of the live acting, foregrounded by the contrast with the intensely cinematic images on the scrim. Heterochrony is compounded by hetero-aesthetics. The profilmic movement is staged behind the resulting, but simultaneously presented filmic movement. The latter allows, in a way the former does not, the emotional movement to become both irresistible and critically brought to awareness through interruption.

tan hermosas que nos conmueven profundamente en el plano de la estética, nos obliga a pensar lo que significa esa estrecha conexión de los movimientos para nuestra relación con el tiempo. Para ello, propongo considerar el "género" de la videoinstalación como un objeto teórico que nos permite y nos obliga a pensar lo que hace a la idea de una imagen, una imagen en movimiento, y ese elemento que hasta ahora ha sido insuficientemente iluminado: el espacio. Al igual que Janssens, el artista canadiense Stan Douglas constata y desafía las propiedades de la imagen en movimiento, no sólo en su trabajo de video, sino también en las fotografías que son su sello distintivo. Hace tres años realizó una obra en un medio en el que no había trabajado antes. En su performance/obra teatral/película de 2014, Helen Lawrence, Douglas presenta actores en directo que se filman entre sí, para que los actores en la escena queden compuestos como un conjunto virtual en tiempo real en una tela delante del escenario. El "Tiempo real" parece algo milagroso, simplemente porque es indudablemente real. La simultaneidad entre los dos conjuntos de imágenes hace que el espectador sea constantemente consciente de tener que seleccionar entre una capa de imagen o la otra, o de vez en cuando, una tercera, las pantallas leds de las cámaras de vídeo. El desplazamiento constante entre las imágenes que resulta se convierte en una experiencia heterocrónica, multiplicada por el contexto histórico (los años de la posguerra) en tensión con la inmediatez de la actuación en vivo, puesta de manifiesto por el contraste con las intensas imágenes cinematográficas en la tela. A la heterocronía se añade la hetero-estética. El movimiento profílmico se organiza detrás del movimiento fílmico resultante, pero simultáneamente presentado. Esto último permite, de una manera que la primera no lo hace, que el movimiento emocional llegue a ser irresistible y llevado críticamente a la conciencia a través de la interrupción.

Instalar e interrumpir el tiempo

En un ensayo sobre el trabajo de Eija-Liisa Ahtila, Leevi Haapala da un tipo de definición de videoinstalación cuando escribe: "(...) una videoinstalación mostrada en varias pantallas debe ser vista como un espacio para el puro movimiento de un rastro" (2012, 171, cursivas añadidas). Pero "un rastro" es un término espacial, aunque implica tiempo. En la obra de Derrida (1971), el rastro se presenta como temporal, orientado al pasado y al futuro, y esto concuerda muy bien con la insistencia de Bergson en la coordinación entre estas dos dimensiones temporales — cuya inversión es el objetivo último de la máquina del tiempo de Jarry. Pero un rastro es también algo visible, presionado sobre una sustancia espacial, material, como la tierra o el papel; una imagen, con todo lo que implica este término. Si ahora recordamos dónde se encuentra la línea horizontal y la línea vertical del tiempo para constituir un acto de percepción que se convierte en un acto de la imagen, podemos ver que el espacio, al igual que el tiempo, se imagina emanado del sujeto.

Según Bergson, el espacio no es geométrico, como en la perspectiva renacentista; por lo que consiguientemente, no es ni mensurable ni igual para todos los que lo perciben. La visión de Bergson no está en contradicción con la perspectiva lineal; sólo desplaza su foco desde el espacio abarcado por la mirada hacia el sujeto que mira. Esto la hace tan intensamente variable. El mismo espacio en el sentido material cambia a medida que el sujeto gira —imagina un caleidoscopio. En cambio, nuestro sentido del espacio se desarrolla de acuerdo con lo que Bergson llama un "sentimiento natural". Este sentimiento natural es heterogéneo y diferente para todos, dependiendo de dónde se encuentren y de lo que sus intereses les hagan ver. Esta heterogeneidad del espacio es comparable a la heterocronía. No es entero, no es liso, no es homogéneo. Imagina,

El "Tiempo real" parece algo milagroso, simplemente porque es indudablemente real

—
"Real time" seems miraculous, simply because it is indeed real

(In)stalling Time

In an essay on Eija-Liisa Ahtila's work, Leevi Haapala gives a definition of sorts of video installation when he writes: "... a video installation displayed over several screens must be seen as a space for the pure movement of a *trace*" (2012, 171; emphasis added). But trace is a spatial term, although it implies time. In Derrida's work (1976) the trace is presented as temporal, both past and future oriented, and this accords nicely with Bergson's insistence on the coordination between these two temporal dimensions — the reversal of which is the ultimate goal of Jarry's time machine. But a trace is also something visible, pressed on a spatial, material substance, such as earth, or paper; an image, with all that this term implies. If we now remember the horizontal line where the vertical line of time meets to constitute an act of perception becoming image act, we can see that space, just like time, is imagined as emanating from the subject.

According to Bergson, space is not geometrical, as in Renaissance perspective; consequently, it is neither measurable nor identical for everyone who perceives it. Bergson's view is not in contradiction with linear perspective; it just displaces the centre from the space encompassed by the gaze to the subject of gazing. This makes it so intensely variable. The same space in the material sense changes as the subject turns — imagine a kaleidoscope. Instead, our sense of space develops according to what Bergson calls a "natural feeling." This natural feeling

como objeto teórico, una fotografía o película con poca profundidad de campo, y a ese dispositivo técnico con su fuerte efecto estético. El espacio bergsoniano tendría poca profundidad de campo; su orden y claridad están determinados por el acto de percepción del sujeto. Incluso si esa imagen fuera gobernada por la ley de la percepción, si se pone en movimiento real, múltiple, comienza a moverse fuera de esa ley.

Ahora, vamos a razonar a la inversa, desde la videoinstalación a las imágenes fijas en una exposición –ya que la exposición es el marco para este ensayo–. En una galería, las pinturas cuelgan en la pared. Cada una es una imagen, y si nos interesa mirarla –la seleccionamos para nuestro acto de percepción– se convertirá en algo en su futuralidad, y permanecerá con usted en el almacén de imágenes que es su pasado memorable. Como visitante, se mueve, a través del espacio, de un lugar a otro, de un momento a otro. Hasta el momento, nada distingue una exposición de este tipo de una videoinstalación. Además, esta situación ya es una intensificación de la imagen de Bergson. Porque como situación, una exposición es una tajada de duración en la que el tiempo del reloj de la vida cotidiana está suspendido. Los actos de percepción se intensifican, a menudo se prolongan, y las imágenes para almacenar en tu pasado son, en el mejor de los casos, claras y memorables, listas para resurgir. En un marco bergsoniano, lo que Haapala escribió sobre el movimiento puro como rastro no es tan puro como múltiple, y el rastro es la coexistencia, la convergencia y la recopilación de imágenes que hacemos al pasar lentamente por una exposición.

La exposición –tanto de imágenes fijas como en movimiento, igualmente– es una suspensión de la presión del tiempo del reloj y del espacio homogéneo como el mundo exterior les impone. Una suspensión –esto sugiere la definición de ficción que, si bien se remonta a Coleridge a principios del siglo XIX, el capítulo 14 de la *Biographia Literaria* de 1817, sigue siendo la más útil, no para fijar el sentido de la ficción, ni para establecer su verdad, sino para usar la imaginación pensando en lo que la ficción puede hacer por nosotros. La suspensión voluntaria de la incredulidad: voluntaria, no obligada; suspensión, no cancelación; la incredulidad, las sospechas acerca de la verdad que constantemente traemos a nuestras percepciones. Es importante destacar que estar en una exposición es avalar la ficción como un modo de ver. Palabra clave: suspensión.

En las videoinstalaciones del artista holandés Aernout Mik, las cosas suceden pero no hay desenlace. Hay movimiento, conmoción y emoción; por lo tanto, narrativa, pero sin conclusión: no hay fábula. Tampoco se puede identificar uno con las figuras centrales. La suspensión mata el suspense, y mezcla la ficción y la realidad en un abrazo intrincado. La experiencia de sus exposiciones es inquietante y, en consecuencia, profundamente



Fig. 3. Aernout Mik, *Communitas*. Museo Stedelijk Amsterdam 2013.

Fig. 3. Aernout Mik, *Communitas*. Stedelijk Museum Amsterdam, 2013

is heterogeneous and different for everyone, depending on wherever they are, and what their interests make them see. This heterogeneity of space is comparable to heterochrony. It is not whole, not smooth, not homogeneous. Imagine a photograph or film with shallow depth of field, and that that technical device with its strong aesthetic effect as a theoretical object. Bergsonian space would have shallow depth of field; its order and clarity are determined by the act of perception of the subject. Even if such an image were to be ruled by the law of perceptive, if put in actual, multiple movement it begins to wiggle out of that law.

Now, let's reason back from video installation to still images in exhibition – since exhibition is the framework for this essay. In a gallery, paintings hang on the wall. Each one is an image, and if we care to actually look at it – select it for our act of perception – it will become something in its futurity, and stay with you in your image stock that is your memorable past. As a visitor, you move, through space, from spot to spot, from moment to moment. So far, nothing distinguishes such an exhibition from a video installation. Moreover, this situation is already an intensification of Bergson's image. For as a situation, an exhibition is a slice of duration where the clock time of everyday life is suspended. The acts of perception are intensified, and often prolonged, and the images to store in your past are, in the best of cases, clear and memorable, ready to resurface. In a Bergsonian framework, what Haapala wrote about pure movement as trace is not so much pure as multiple, and the trace is the coexistence, the convergence, and the gathering of images we do when slowly going through an exhibition.

Exhibition – whether of still or of moving images, equally – is a suspension of the pressure of clock time and homogeneous space as the outside world imposes them. A suspension – this suggests the definition of fiction that, while going back to Coleridge in the early nineteenth century, in chapter 14 of the *Biographia Literaria* from 1817, remains the most useful one, not to fixate the meaning of fiction, nor to establish its truth, but to use the imagination in thinking about what fiction can do for us. The willing suspension of disbelief: willing, not enforced; suspen-

potenciadora. Establece situaciones que son reales, en un discurso visual que es ficticio. Sus videos no tienen sonido, lo que hace que visitar sus instalaciones sea aún más inmersivo visualmente. Pero las situaciones y las imágenes están en una tensión heterocrónica y heterotópica comparable a *The Clock*. Aquí, también, la realidad y la ficción proyectan a los espectadores tanto la ilusión del conejopato como la ilusión del escenario y la tela en la obra de Douglas. En esta exposición, diseñada arquitectónicamente por el propio Mik, los visitantes se enfrentan a dos situaciones inconmensurables: un paseo en un parque y un grave accidente en una carretera. Los espacios fluctúan entre pasillos y salas, algunos más anchos, otros más estrechos. La mayoría de los ángulos son obtusos. No hay itinerario, ni cronología. Uno puede ver siempre desde lejos otro trabajo mientras que mira uno de ellos. La mayoría de las imágenes están al ras del suelo, de modo que los visitantes y las piezas están en el mismo espacio, cerca uno del otro. Los espacios tanto como las situaciones se disponen en un continuo incongruente.

Así como la imagen en movimiento es una intensificación de la imagen como tal, la videoinstalación es una extensión de la exposición como tal. Ahora me gustaría llegar a la clave de todo esto, en la perspectiva del compromiso con una visión política del arte, una donde el tiempo es una herramienta útil en lugar de una fuerza opresora. ¿Cómo podemos saltarnos tal argumento? Una vez más, Bergson, en una obra posterior, ofrece una posibilidad conceptual, en otro tipo de movimiento. En 1907, el filósofo propuso el concepto de “evolución creadora” (1985) para describir este tipo de movimiento. “Evolución” se ha convertido en una idea bastante problemática, pero para Bergson es un término temporal, que significa futuralidad. Y el término “creadora” apela a la imaginación. El movimiento de este momento, donde la percepción coloreada por el afecto y la perspectiva de la acción coinciden, ocurre cuando en la percepción, la comprensión y la acción están imbricadas. En este movimiento bergsoniano, la disposición a actuar está en el centro del potencial político de la

Así como la imagen en movimiento es una intensificación de la imagen como tal, la videoinstalación es una extensión de la exposición como tal

Just as the moving image is an intensification of the image as such, video installation is an intensification of exhibition as such

sion, not cancelation; disbelief, the suspicions about truth we constantly bring to our perceptions. Importantly, being in an exhibition is endorsing fictionality as a mode of viewing. Keyword: suspension.

In the video installations of Dutch artist Aernout Mik, things happen but there is no outcome. There is motion, commotion, and emotion; hence, narrative, but without conclusion: no story. Nor can one identify with central figures. Suspension kills suspense, and brings fiction and reality in an intricate embrace. The experience of his exhibitions is unsettling and, as a result, profoundly empowering. He stages situations that are real, in a visual discourse that is fictional. His videos have no sound, which makes visiting his installations even more visually immersive. But the situations and the images are in a heterochronic and heterotopic tension comparable to *The Clock*. Here, too, the reality and the fictions throw upon the viewers as much a rabbit-duck dilemma as the stage and the scrim in Douglas's play do. In this exhibition, architecturally designed by Mik himself, visitors are confronted by two incommensurable situations: a leisurely happening in a park and a grim accident on a highway. The spaces waver between corridors and galleries, some wider, some narrower. Most angles are dull. There is no itinerary, no chronology. One can always see in the distance another work while watching one. Most images are flush with the floor, so that visitors and figures are in the same space, near one another. The spaces as much as the situations are arranged in an incongruous continuum. Just as the moving image is an intensification of the image as such, video installation is an intensification

El movimiento múltiple es la base de la imagen (en movimiento) en interacción con los espectadores que suspenden su prisa y sus sospechas, mientras relajan sus cuerpos, relajan sus mentes.

—

Multiple movement as the basis of the (moving) image as interacting with viewers who suspend their haste and their suspicion, and as they are relaxing their bodies, they relax their minds

imagen (figurativa), la película y la videoinstalación. Y si los pongo en ese orden es para indicar su relación escalonada como objetos teóricos, intensificando el precedente para entenderlo mejor.

Si consideramos el formato artístico de la videoinstalación como un ejemplo concreto de imagen múltiple en movimiento, esta forma de arte puede generar la encarnación literal de este potencial en un espacio ficcional que, con la ayuda del espectador, puede convertirse en un espacio político, democrático (Brown, 1995). En un espacio así, los pensamientos no se ilustran sino se realizan en, y no por medio de, las obras de arte. El resultado es el “objeto teórico” en acción: constelaciones de ideas surgiendo alrededor de los aspectos centrales de la videoinstalación, poniendo en primer plano el trabajo que puede llevar a cabo esta forma de arte. El movimiento múltiple es la base de la imagen (en movimiento) en interacción con los espectadores que suspenden su prisa y sus sospechas, mientras relajan sus cuerpos, relajan sus mentes. Esto les revela una experiencia de todos esos movimientos, en un tiempo de duración que es, temporalmente, liberado de un reloj implacable. La suspensión, en términos de tiempo, cuando se hace activamente, queda estancada.

El estancamiento es un poco como la resistencia, pero no tan negativo. Porque durante el estancamiento, otro tiempo llega, complicando el del propio espectador. Aceptando la interrupción del tiempo del reloj, suspendiéndolo voluntariamente a través de la inmersión de uno mismo en una videoinstalación, uno encuentra la sensación de que la prolongación espacial desde el sujeto hacia el exterior, o la extensión, también se aplica al tiempo. La duración es lineal, y el presente es sólo un punto, como se ha dicho anteriormente. “Bergsonalmente”, ese presente va al pasado para movilizar recuerdos, incluyendo aquellos potencialmente fuertes de experiencias estéticas, y va al futuro donde el afecto se transforma en la acción que le impone. Por ahora —el presente de la presencia en la videoinstalación —el punto, asombrosamente e incluso ilógicamente, adquiere sustancia: la del tiempo prestado y ficticio de las imágenes en movimiento. Esta máquina del tiempo que es la videoinstalación —y en su estela, la imagen en movimiento como tal, y la imagen en sí misma—trabaja, no explorando el tiempo, pero sí espesándolo.

of exhibition as such. Now I would like to come to the point of all this, in the perspective of a commitment to a political view of art, one where time is a helpful tool instead of an oppressive force. What leap can we make for such an argument? Again, Bergson, in a later work, offers a conceptual possibility, in yet another kind of movement. In 1907, the philosopher proposed the concept “creative evolution” (1983) to describe this type of movement. “Evolution” has become a rather problematic term, but for Bergson it is a temporal term, meaning futurity. And “creative” appeals to the imagination. The movement of this moment where perception coloured by affect and the prospect of action coincide occurs when, in perception, understanding and action are imbricated. This Bergsonian movement, the *readiness to act*, lies at the heart of the political potential of the (figurative) image, film, and video installation. And if I put these three in that order it is to indicate their staggered relation as theoretical objects, intensifying the preceding one so as to better understand it.

If we consider the art form of video installation as a concrete instance of the multiply-moving image, then this art form can create the *literal* embodiment of this potential in a *fictional* space that, with the help of the viewer, can become a political, democratic space. (Brown 1995) In such a space, thoughts are not illustrated but actualized *in*, and not *by means of*, the artworks. The result is the “theoretical object” in action: constellations of ideas, emerging around central aspects of video installation foregrounding the work this art form can do. Multiple movement as the basis of the (moving) image as interacting with viewers who suspend their haste and their suspicion, and as they are relaxing their bodies, they relax their minds. This opens them up to an experience of all those movements, in a time of duration that is, temporarily, relieved of relentless clock time. Suspension, in terms of time, when actively done, is stalling.

Stalling is a bit like resistance, but not quite as negative. For during the stalling, another time comes in, complicating the viewer’s own. Endorsing the suspension of clock time by willingly suspending it through immersing oneself in a video installation, one encounters the sensation that the spatial extension from the subject outward, or extensity, also applies to time. Duration is linear, and the present is just a point, as argued above. “Bergsonally”, that present goes to the past to recruit memories, including those potentially strong ones of aesthetic experiences, and it goes to the future where affect morphs into the action it compels. For now — the present of the presence in the video installation — the point, astonishingly and even illogically, does acquire substance: that of the borrowed, fictional time of the moving images. This time machine that is the video installation — and in its wake, the moving image as such, and the image as such — works, not by exploring time, but by thickening it.

Referencias / References

- Bal, M. (2013a) *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: Bloomsbury
- Bal, M. (2013b) *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London: Bloomsbury
- Bal, M. (2011) “Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time.” *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Eds. Mieke Bal and Miguel Á. Hernández-Navarro. Amsterdam: Rodopi, 211-238
- Bal, M. (2002) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press
- Bergson, H. (1991) *Matter and Memory*, Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. New York: Zone Books
- Bergson, H. (1983) *Creative Evolution*, Trans. A. Mitchell, Lanham, MD: University Press of America
- Bois, Y.-A. et al. (1998) “A Conversation with Hubert Damisch”, October 85 (Summer): 3–17
- Bouman, M. (2014), “On Sampled Time and Internmedial Space: Postproduction, Video Installation and Christian Marclay’s *The Clock*”, *Journal of Curatorial Studies* 3: 1, 2-25
- Bourriaud, N. (2010), *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, trans. Jeanine Herman, New York: Lukas & Sternberg
- Brown, W. (1995), “Postmodern Exposures, Feminist Hesitations.” In *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, 30–51, Princeton, NJ: Princeton University Press
- Deleuze, G. (1989), *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Deleuze, G. (1988) *Bergsonism*, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books
- Deleuze, G. (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Derrida, J. (1976), *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Jarry, A. (2013). *How to Construct a Time Machine*. Trans. R. Shattuck. Patakosmos Press open access.
- Haapala, L. (2012) “A Divided Sentence, a Split Viewer: Observations on Distal Sensuousness in Eija-Liisa Ahtila’s Moving Image Installations”, In . *Eija-Liisa Ahtila: Parallel Worlds*, edited by Lena Essling, Stockholm: Moderne Museet,161–71
- Heidegger, M. (1962), *Being and Time*. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row
- Kentridge, W. (2012) *Refuse the hour*. Music by Philip Miller. Paris: Tomorrowland
- Kuryel, A. (2015) *Image Acts and Visual Communities: Everyday Nationalism in Contemporary Turkey*, PhD dissertation, ASCA, University of Amsterdam
- Lüticken, S. (2013), *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, Berlin / New York: Sternberg Press
- Marrati, P. (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Trans. Alisa Hartz, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology.*, Chicago: University of Chicago Press
- Pisters, P. (2003), *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford, CA: Stanford University Press
- Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze’s Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press
- Rodowick, D. N. (ed.) (2010) *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Russell, C. (2013) Cinema as Timepiece: Critical Perspectives on *The Clock*. Framework 54, 2: 163-242
- Silverman, K. (2000), *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press
- Verhoeff, N. (2012). *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam University Press

* Este ensayo ha sido publicado con el título “The Time It Takes,” en el catálogo How to Construct a Time machine, editado por Marquard Smith, 34-49. London: MK Gallery 2015.

* This essay has been published with the title “The Time It Takes,” in the catalogue *How to Construct a Time machine*, edited by Marquard Smith, 34-49. London: MK Gallery 2015.



CHRISTINE ROSS
McGill University, Canada.

La suspensión de la historia en el Media Art contemporáneo*

The Suspension of History in Contemporary Media Arts*

Desde *Laocoonte* (1766), de Lessing, (1960: 20) la cuestión del tiempo en las artes visuales ha sido vista como un problema que hay que superar a través de una variedad de estrategias estéticas capaces de eludir las limitaciones materiales de la pintura y la escultura –que supuestamente las confinan, en contraste con la poesía, a la representación de un «único momento del tiempo» y «un solo punto de vista»—.¹ Siguiendo esta estética, el arte solo puede sugerir –no representar– el despliegue temporal de los cuerpos en el espacio, seleccionando un momento particular en una determinada narración de modo que pueda dar «rienda suelta» a la imaginación del espectador. Al desafiar esta norma imperecedera e intentar ampliar el registro restrictivo de lo momentáneo, el arte contemporáneo se ha posicionado como un punto crucial de la experimentación temporal. Mediante el refutamiento de la «presentidad» (*presentness*) del modernismo formalista –la inmersión atemporal en la composición formal que Michael Fried defiende en su famoso artículo «Art and Objecthood» (1967) en el que criticaba el uso fenomenológico de la duración interminable en la experiencia de la obra de arte–, la estética contemporánea ha generado prácticas pictóricas y fotográficas, además de prácticas basadas en el tiempo (performance, instalación, vídeos y nuevos medios) que introducen al espectador en diferentes experiencias de duración. El carácter efímero y teatral de la obra de arte (dos rasgos predominantes del arte contemporáneo), la

Since Lessing's *Laocoön* (1766) the question of time in visual arts hasbeen presented as a problem to be overcome' through a variety of aesthetic strategies that both sustain and sidestep painting's and sculpture's material limitations that allegedly confine them, in contrast to poetry, to the representation of a "single moment of time" and "single vantage point." (1962: 19) Following this aesthetics, art can only but suggest (and not represent) the temporal deployment of bodies in space, notably by selecting the moment in a given narrative most likely to confer "free reign" to the spectator's imagination. Challenging this enduring rule and attempting to widen the restrictive register of the momentary, contemporary art has positioned itself as a pivotal site of temporal experimentation. Refuting the Lessing-inspired "presentness" of formalist modernism –the timeless immersion in formal composition defended by Michael Fried in his infamous article "Art and Objecthood" (1967) which denounced the phenomenological deployment of endless duration in the experience of the artwork– contemporary aesthetics has generated pictorial and photographic as well as time-based practices (performance, installation, video and new media) that inscribe the spectator in different experiences of duration: the ephemerality and theatricality of the artwork (two predominant traits of contemporary art), the slowing down, condensation or acceleration of the media image that extends, abbreviates or speeds up the perceptual experience of the artwork,

ralentización, condensación o aceleración de la imagen de los medios que amplía, reduce o acelera la experiencia perceptual de la obra de arte, el rechazo de la progresión lineal y de toda resolución final. También ha cuestionado, narrativa y formalmente, las convenciones del tiempo histórico de la modernidad clásica, la subordinación del tiempo al espacio y al movimiento, el tiempo como un flujo continuo, la permanencia del monumento, junto con la noción de historia como progreso, proyecto y *telos*. En los ámbitos de la historia del arte y de la estética, la reflexión histórica y filosófica de esta crítica desarrolla todo un repertorio de conceptos: el tiempo-imagen del cine Nouvelle Vague (Deleuze), el antimonumento (Huyssen), el espacio curvo (Vidler), la postmemoria (Sturken), el tiempo en ruinas (Augé), la cronofobia (Lee), el anacronismo como «una apertura de la historia» (Didi-Huberman), la anacronía como medio para definir los nuevos cambios temporales (Rancière), el retorno del barroco (Bal), el impulso arqueológico (Foster), el cuerpo afectivo como lo que enmarca la información digital y permite la generación de la conciencia del tiempo (Hansen), el tiempo ucrónico de la figuración digital (Couchot), la heterocronía (Bourriaud)², y la contemporaneidad como aquello que revela «múltiples formas de comenzar, dentro y fuera del tiempo, [...] con otros y sin ellos» (Smith, 2006: 120).

Muchos de estos conceptos se han propuesto para mostrar el aumento de la atención del arte contemporáneo hacia la narrativa histórica, principalmente hacia métodos de la arqueología y la investigación archivística, así como hacia el papel de la memoria, la desaparición, la utopía, el progreso, la diferencia y la ficción en la construcción del *récit historique*. Pero entre estas experimentaciones temporales, y principalmente desde los años ochenta, el *media art* ha puesto en escena una preocupación ampliada y única por el *transcurso del tiempo*. Una preocupación que ha permanecido sin ser objeto de estudio en gran medida a pesar de su ímpetus crucial para abarcar los conceptos físico, filosófico, social e histórico del tiempo. Este ámbito incluye una gama de estrategias perceptuales mediante las cuales la premisa temporal de la modernidad clásica –eso que el filósofo Yuval Dolev designa como «que los acontecimientos futuros se hagan presentes y que luego se hagan pasados»– se suspende y se problematiza en esta misma suspensión (Dolev, 2007: viii, 170). Los puntos de debate en estas obras son: la maleabilidad del tiempo (su aceleración, compresión y ampliación); su nivel de realidad (¿es el tiempo algo real que está a nuestro alrededor o no es más que un modo de hablar y medir los acontecimientos?); un desafío atemporal frente a la noción del flujo del tiempo; una espacialización de la historia que proyecta su verticalidad en un uso horizontal; la simultaneidad de acontecimientos más que su sucesión; el requisito estético para habitar el presente; y la necesidad de prestar atención a la distribución desigual del tiempo.³

Estas prácticas de los medios interrumpen el transcurso del tiempo. Sin embargo, su interrupción no se puede confundir con la estética del montaje «interruptivo» de la vanguardia histórica, la

the rejection of linear progression, of all resolution in fine. It has also questioned, narratively and formally, the conventions of historical time of classical modernity –the subordination of time to space and movement, time as equal flow, the permanence of the monument, together with the notion of history as progress, project, and *telos*. In the fields of art history and aesthetics, a whole repertoire of concepts sustain the historical and philosophical reflection of this critique: the time-image of Nouvelle Vague cinema (Deleuze), the anti-monument (Huyssen), warped space (Vidler), post-memory (Sturken), time in ruins (Augé), chronophobia (Lee), anachronism as “an opening of history” (Didi-Huberman), anachrony as a mean to define new temporal switchings (Rancière), the return of the baroque (Bal), the archaeological impulse (Foster), the affective body as what enframes digital information and allows for the generation of time-consciousness (Hansen), the u-chronic time of digital figuration (Couchot), heterochrony (Bourriaud),² and contemporaneity as what discloses “the multiple ways of being with, in, and out of time, [...] with others and without them” (Smith, 2006: 120).

Many of these concepts have been proposed to disclose contemporary art's increased attention to the historical narrative, namely to methods of archaeology and archival research as well as the role of memory, oblivion, utopia, progress, difference and fiction in the construction of the *récit historique*. But in the midst of these temporal experimentations and most significantly since the 1980s, media arts have set into play a unique, amplified, preoccupation with the *passage of time*, one that has remained largely under-examined despite its crucial impetus to bridge physical, philosophical, social and historical concepts of time. The field involves a range of perceptual strategies through which the temporal premise of classical modernity –what philosopher Yuval Dolev designates as “the becoming present of future events and then their becoming past”– is suspended and problematized in this very suspension (Dolev, 2007: viii, 170). At issue in these works are: the malleability of time (its acceleration, compression, and extendedness); its level of reality (is time a real thing that is all around us, or is it nothing more than a way of speaking about and measuring events?);

1 Algunas secciones de este párrafo las escribimos inicialmente Johanne Lamoureux y yo para la presentación de *Dyschronie de l'image*, coloquio organizado en el contexto del Congreso Anual de la ACFAS en mayo de 2006.

1 Sections of this paragraph were initially co-written by Johanne Lamoureux and myself for the presentation of *Dyschronie de l'image*, a colloquium organized in the context of the ACFAS annual congress in May 2006.

2 Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica; Huyssen, A. (2014). *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Buenos Aires: Prometeo y (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica; Sturken, M. (1999). "Imaging postmemory/renegotiating History". *Afterimage*, 26(6), pp. 10-22; Vidler, A. (2002). *Warped space: Art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press; Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editorial; Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press; Didi-Huberman, G. ([2000] 2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora y ([2002] 2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg, Madrid, Abada*; Rancière, J. (1996). "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien". *L'inactuel*, 6, pp. 53-68; Hansen, M. B. N. (2004). *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass: MIT Press; Couchot, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Nîmes: J. Chambon/Actes Sud.

3 Sobre la distribución desigual del tiempo, que inspira al artista, en palabras de Siegfried Zielinski, teórico de los medios, "es la reappropriación soberana sobre la disponibilidad del tiempo que la vida y el arte requieren". (Zielinski, 2011: 41).

2 Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit; Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge and (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, Calif: Stanford University Press; Sturken, M. (1999). *Imaging postmemory/ renegotiating History*. *Afterimage*, 26(6), pp. 10-22; Vidler, A. (2002). *Warped space: Art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press; Augé, M. (2003). *Le temps en ruines*. Paris: Éditions Gallilée; Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press; Didi-Huberman, G. ([2000], 2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press and Didi-Huberman, G. ([2002], 2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art*. Transl. H. Mendelsohn. Pennsylvania: Penn State University Press; Rancière, J. (1996). "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien". *L'inactuel*, 6, pp. 53-68.; Hansen, M. B. N. (2004). *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass: MIT Press; Couchot, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Nîmes: J. Chambon/Actes Sud.



Fig.1. *Seven minutes before*, 2004.

Melik Ohanian, *Seven minutes before*, 2004, 7 proyecciones de vídeo sincronizadas, Beta Digital en DVD con Sonido DTS, 28 altavoces y 7 cajas acústicas, 7×21min. 2800×1200cm. Cortesía del artista, KRISTALE Company y Galerie Chantal Crousel, París.

Fig. 1. *Seven minutes before*, 2004.

Melik Ohanian, *Seven minutes before*, 2004, 7 synchronized video projections, Beta Digital on DVD with DTS Sound, 28 speakers and 7 bass boxes, 7 × 21 min. 2800 × 1200 cm. Courtesy of the artist, KRISTALE Company, and Galerie Chantal Crousel, Paris.

fragmentación dadaísta, surrealista, constructivista y *readymade* y la reasociación heterogénea de palabras, objetos, sonidos o imágenes para suspender, denunciar y colapsar determinados mitos e ideologías. No tiene la intensidad del «acto» de vanguardia que describe Alain Badiou (2005), esa ruptura estética por la que la vanguardia busca distanciarse del pasado creando algo radicalmente nuevo, un acontecimiento que inscribe el arte en el presente. Por el contrario, el pasado prevalece en forma de archivos, memorias o percepciones pasadas, aunque se haya roto su relación temporal con el presente y el futuro; y la intensidad se convierte en moderación. Lo que es más importante, el procedimiento de suspensión no se puede separar de la observación del historiador François Hartog (y no es el único que aboga por esta observación; pensemos en el propio Badiou, y también en Jean-Luc Nancy, Bruno Latour, Fredric Jameson, Mark Hansen y otros), según los cuales el régimen que prevalece en la historicidad de nuestra época no es el acceso liberador hacia futuro (como lo era en el caso de la vanguardia) sino el *presentismo*: la retirada hacia el presente, la conversión del presente o aún más, de la inmediatez, en un valor absoluto, cuya absolutidad significa ahora una importante desconexión del pasado (que se percibe como perdido) y del futuro (que se percibe como cada vez más incierto). En este régimen prevalente, es de hecho la posibilidad de la historia lo que se encuentra en el umbral de estar perdido: el tiempo histórico se suspende.

a tenseless defiance to the notion of the flow of time; a spatialization of history which propels its verticality into a horizontal deployment; the simultaneity of events and vantage points rather than their succession; the aesthetic requirement to inhabit the present; and the need to attend to the unequal allocation of time.³

These media practices interrupt the passage of time. Yet, their interruption cannot be confused with the “interruptive” montage aesthetics of the historical avant-garde, the dada, surrealist, constructivist, readymade fragmentation and heterogeneous re-association of words, objects, sounds or images to suspend, denounce and collapse specific myths and ideologies. It does not have the intensity of the avant-garde “act” described by Alain Badiou (2005), the aesthetic rupture by which the avant-garde seeks to dissociate itself from the past by creating something radically new, an event that inscribes art in the present. On the contrary, the past prevails under the forms of archives, memories, or passed perceptions although its tensed relation to the present and the future is broken; and intensity has slipped into temperance. More importantly, the suspension procedure cannot be separated from François Hartog’s historian observation (and he is not alone in this observation –let us think of Badiou himself, but also Jean-Luc Nancy, Bruno Latour, Fredric Jameson, Mark Hansen, and others), according to which the prevailing regime of historicity of our epoch is not the liberating access to the present (as was still the case with the avant-garde) but *presentism*: the withdrawal into the present, the turning of the present or even more so, immediacy, into an absolute value, whose absoluteness now means a significant disconnection from the past (perceived as lost) and the future (perceived as increasingly uncertain). In this prevalent regime, it is in fact the possibility of history which is on the threshold of being

³ On the unequal allocation of time, which motivates the artist, in the words of media theorist Siegfried Zielinski, “to appropriate, or reappropriate, the power of disposal over the time that life and art need,” see (Zielinski, 2006: 29).

Las suspensiones temporales son, con toda seguridad, una forma de pensar “sobre el tiempo como tiempo por el bien del tiempo”

The temporal suspensions are to be sure a means of thinking about time as time for the sake of time

El *media art* reciente participa en esta suspensión. Pero su estética es ciertamente más generativa que el régimen al que pertenece. Las suspensiones temporales son, con toda seguridad, una forma de pensar “sobre el tiempo como tiempo por el bien del tiempo”. Se deben considerar como una serie de esfuerzos para generar formas alternativas de temporalidad mediante esta suspensión: simultaneidad, instantes ampliados, anacronismos, retornos, retrasos en tiempo real y *longues durées*. Estas regeneraciones, y esto es lo que las caracteriza, se ponen en práctica mediante una serie de estrategias «post-ópticas» que participan del cuestionamiento del paradigma de la opticalidad del arte contemporáneo (la perspectiva wölffliniana de la visión como un todo inmediato, como un proceso incorpóreo que «unifica» lo que se ve), (Ziedler, 2004: 210). Las estrategias estéticas ponen crisis la percepción del espectador –la función unificadora y vinculante de la percepción– y es así como se puede decir que el *media art* trata las fases relacionadas con el tiempo de nuestra época, eso que el filósofo Jean-Luc Nancy ha designado como la suspensión contemporánea de la historia y del tiempo. Una suspensión en la que la temporalidad no desaparece sino que, de hecho, se utiliza como una forma de espaciamiento o presentismo, y en la que el propio espaciamiento se convierte en una operación temporal. La crítica temporal es una crítica perceptual.

Entre los artistas que participan en el cuestionamiento del transcurso del tiempo, me vienen a la mente principalmente Melik Ohanian, Akram Zaatari, the Atlas Group, Lyne Lapointe, Tacita Dean, Craigie Horsfield, Harun Farocki, Candice Breitz, Eve Sussman & the Rufus Corporation, Stan Douglas, Bill Viola, Julieta Aranda, Angela Bulloch. Todos ellos fusionan (una fusión que considero fundamental) dos operaciones estéticas específicas: (1) una refutación o indiferencia hacia el transcurso del tiempo, y (2) una limitación de la percepción. Mi argumento es que esta combinación es dinámica, ya que es mediante la fenomenología de la limitación perceptual –la

lost: historical time is suspended. Recent media art partakes of this suspension. But its aesthetics is certainly more generative than the regime to which it belongs. The temporal suspensions are to be sure a means of thinking about time as time for the sake of time. They must be seen as a string of efforts to generate alternative forms of temporality through this very suspension: simultaneity, extended instants, anachronisms, returns, delays in real time, and lateralized *longues durées*. These regenerations, and this is what singularizes them, are set into play by a series of ‘post-optical’ strategies, which partake of contemporary art’s questioning of the paradigm of opticality (the Wölfflinian view of vision as whole and immediate, as a disembodied process that ‘unifies’ what is seen), (Ziedler, 2004: 210). It is through aesthetic strategies which put into crisis the spectator’s perception –the unifying, binding function of perception– that media arts can be said to address the time-related stakes of our epoch, what philosopher Jean-Luc Nancy has designated as the contemporary suspension of history and time, in which temporality does not disappear but is in fact deployed as a form of spacing or presentism; in which spacing itself becomes a temporal operation. Temporal critique *is* a perceptual critique.

Media artists involved in the questioning of the passage of time –I am thinking here, notably, of Melik Ohanian, Akram Zaatari, the Atlas Group, Lyne Lapointe, Tacita Dean, Craigie Horsfield, Harun Farocki, Candice Breitz, Eve Sussman & the Rufus Corporation, Stan Douglas, Bill Viola,

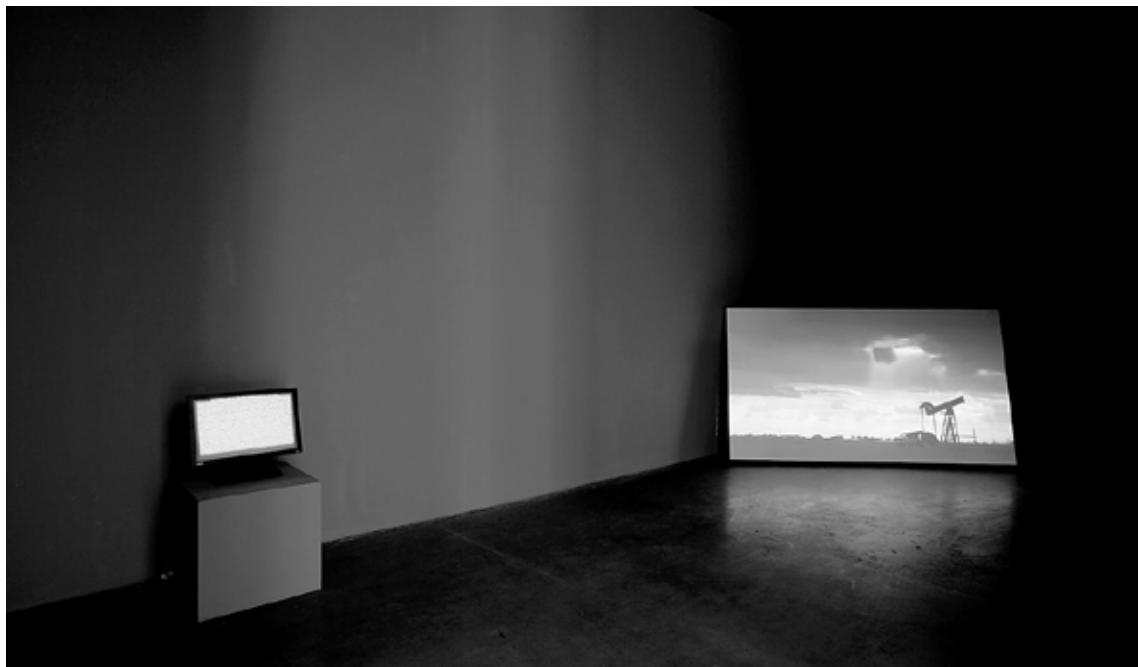


Fig. 2. Melik Ohanian, *Hidden*, 2005, DV cam en DVD con sonido, ordenador personal y programa, 60 min. ©Florian Kleinfenn. Cortesía del artista, Galerie Chantal Crousel, París e Yvon Lambert, Nueva York.

Fig. 2. Melik Ohanian, *Hidden*, 2005, DVcam on DVD with sound, PC computer and program, 60 min. © Florian Kleinfenn. Courtesy of the artist, Galerie Chantal Crousel, Paris, and Yvon Lambert, New York.

experiencia del espectador de una percepción fallible— especialmente en su función vinculante, como la suspensión del tiempo se experimenta y se muestra, pero también se desbloquea y se libera potencialmente para activar un transcurso temporal *fuera* de los parámetros de progreso, teleología y sucesión lineal. La importancia de esta fusión proviene de su contexto presentista. Quiero proponer aquí que la obra multimedia del artista francés Melik Ohanian, que se desarrolla en torno a la práctica de la simultaneidad, es una contribución original a esta línea de investigación. Sus instalaciones multimedia son clave para comprender la simultaneidad como productora de formas alternativas de narrativas históricas, en las que el futuro desempeña un renovado papel fundamental, aunque *en potencia* más que en la obra en sí. Este artículo busca examinar la relación entre simultaneidad, historia alternativa, percepción y futuro, centrándose en tres instalaciones específicas, pero también situando estas obras en el contexto de los debates históricos y filosóficos actuales sobre el transcurso del tiempo. Basándose en las siguientes dos preguntas, «¿Cómo se ignora de forma provisional, incluso niega, el transcurso temporal estéticamente?» y «¿Por qué es importante esta estética específica de los medios?», este artículo muestra que la suspensión del tiempo en el *media art* es una apropiación y una respuesta activa a la suspensión contemporánea, presentista, de la historia.

Permítanme comenzar con una breve

Julieta Aranda, Angela Bulloch— coalesce (a coalescence which I believe to be fundamental) two specific aesthetic operations: (1) a refutation of or indifference to the passage of time and (2) perceptual limitedness. My claim will be that this combination is a dynamic one, for it is through the phenomenology of perceptual limitedness — the spectator’s experience of a fallible perception, especially in its binding function— that the suspension of time is both experienced and disclosed but also potentially unlocked and released to activate a temporal passage *outside* the parameters of progress, teleology and linear succession. The significance of this coalescence comes from its presentist context. I want to propose here that the media work of French artist Melik Ohanian, which evolves around the practice of simultaneity, is an original contribution to this line of investigation. His media installations are key to the understanding of simultaneity as a producer of alternative forms of historical narratives, in which futurity plays a renewed pivotal role, although *in potentia* more than in the work per se. This essay seeks to examine the relationship between simultaneity, alternative history, perception, and futurity, by focusing on three specific installations but also by situating these works in the context of current historical and philosophical debates on the passage of time. Occupied by the following two questions —“How is temporal passage provisionally disregarded, even denegated, aesthetically?” and “Why does this specific media aesthetics *matter*?— , it shows that media art’s suspension of time is an active appropriation and response to the contemporary —presentist— suspension of history.

Let me start with a very brief description of three recent media works by Melik Ohanian. First, *Hidden* (2005), a 60 min DVD video projection transmitting a static shot of a sunset in an oil field: the landscape sequence contains within its digital encoding an invisible image only made visible by the simultaneous projection of that very image in another city and whose cryptographed configuration is “exposed” in real time by a computer located next to the screen.

descripción de tres obras multimedia recientes del artista Melik Ohanian. En primer lugar, *Hidden* (2005), una proyección de vídeo en DVD de 60 minutos que muestra una toma estática de una puesta de sol en un yacimiento de petróleo: la secuencia del paisaje contiene dentro de su codificación digital una imagen invisible que solo resulta visible en la proyección simultánea de esa misma imagen en otra ciudad y cuya configuración criptografiada se «expone» en tiempo real en un ordenador situado cerca de la pantalla. En una versión de 2006, la instalación coproyectaba en dos galerías, en París y en Ámsterdam, la imagen oculta de cada una de las imágenes visible de la otra, un yacimiento de petróleo en Floresville, Texas y un yacimiento de petróleo en Bakú, Azerbaiyán. La simultaneidad de las dos proyecciones aislaba el paso del tiempo y revelaba la densidad de una única imagen en un único momento en el tiempo, que siempre oculta otra imagen *de* y *en* otro espacio-tiempo. Pero paradójicamente, esto solo tiene éxito al hacer que la otra imagen sea inaccesible e imperceptible.

En segundo lugar, nos encontramos con *Seven Minutes Before* (2004, fig. 1), una proyección de vídeo en DVD en siete pantallas con una longitud total de 28 metros, cuya orquestación de 21 minutos se muestra en un bucle continuo. El despliegue cuasi panorámico de la instalación es clave para la estructura en general: las pantallas están colocadas horizontalmente unas junto a otras y muestran imágenes paralelas de un pequeño valle en el Vercors francés. La serie de imágenes se grabó de manera simultánea con siete cámaras. Las trayectorias de las cámaras se sincronizaron en el momento del rodaje y las siete series de imágenes proyectadas, sin montaje y sometidas a una cantidad insignificante de cortes, se prepararon para coincidir con cada una de estas trayectorias singulares. Cuando aquí nos referimos a simultaneidad, es importante destacar que nos referimos tanto al rodaje Digital Beta en el Macizo de Vercors como a la proyección del DVD en la galería. Curiosamente, como en *Hidden* (fig. 2), la instalación introduce al espectador en una imposibilidad perceptual: es fisiológicamente imposible ver las siete pantallas a la vez, pero de nuevo, al experimentar esta imposibilidad, la historia empieza a desplegarse no como una progresión sino como una muestra lateral de multiplicidades temporales en *un* momento en el tiempo, que sugiere una contemporaneidad de diferentes tiempos pero que nunca se puede abarcar como un todo.

En tercer lugar, afrontamos *September 11, 1973_Santiago, Chile* (2007, fig. 3), el principal objeto de este artículo, una proyección de vídeo en una única pantalla que, a pesar de su aparente simplicidad, tiene la particularidad de colocar al espectador entre la imagen y el sonido, entre la *visión* de imágenes mudas de Santiago de Chile en 2007 y la *escucha* la banda sonora de *El golpe de estado*, la II parte de la trilogía documental *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, estrenada entre 1975 y 1979. En esta instalación, Ohanian ha introducido un archivo cinematográfico pero también ha conseguido cambiarlo de forma significativa. *El golpe de estado* cuenta, mediante un montaje que mezcla imágenes rodadas por Guzmán e imágenes de las noticias, la desaparición del gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende (1970-73) elegido democráticamente. Cubre el periodo que culminó con el golpe de estado militar chileno de 1973, desde el frustrado intento de derrocamiento militar del gobierno de Allende en junio de 1973 hasta el discurso final de Allende y el bombardeo aéreo de La Moneda, el palacio presidencial donde finalmente murió. La instalación de Ohanian, sin embargo, ha mantenido el sonido del archivo para resincronizarlo con imágenes de vídeo que pertenecen a Santiago en la actualidad, treinta y cuatro años después del golpe militar, rodadas por el propio Ohanian en los mismos lugares en los que se desarrollaron los acontecimientos rodados por

In a 2006 version, the installation co-projected in two galleries, in Paris and in Amsterdam, the hidden image of each other’s visible image —an oil field in Floresville, Texas and an oil field in Baku, Azerbaijan. The simultaneity of the two projections marginalized the passage of time to disclose the thickness of a single image in one moment in time, which always hides another image *of* and *in* another spacetime. But it only paradoxically succeeded in doing so by making the other image inaccessible and imperceptible. Second, *Seven Minutes Before* (2004, fig. 1), a 28 meters-long seven-screen DVD video projection, whose 21 minute orchestration is shown in a continuous loop. Key to the overall structure is the quasi-panoramic unfolding of the installation: the screens are horizontally adjacent to each other and show parallel views of a small valley in the French Vercors. The series of images were taken simultaneously by seven cameras. The camera trajectories were synchronized at the moment of shooting and the seven projected series of images —devoid of montage and submitted to a negligible number of cuts— were made to correspond to each of these singular trajectories. When we speak here of simultaneity, it is important to emphasize that it governs both the Digital Beta filming in the Vercors and the DVD projection in the gallery. Interestingly, as in *Hidden* (fig. 2), the installation inscribes the viewer in a perceptual impossibility: it is physiologically unfeasible to see the seven screens all at once but, again, as one experiences this impossibility, history starts to unfold not as a progression but as a lateral display of temporal multiplicities in *one* moment in time, which suggests a contemporaneity of different times but one that can never be grasped as a whole.

Thirdly *September 11, 1973_Santiago, Chile* (2007, fig. 3), the main focus of this essay, a single-screen video projection which, despite its apparent straightforwardness, has the particularity of inserting the spectator between image and sound, between the *seeing of* mute images of Santiago, Chile, in 2007 and the *hearing of* the sound track of *The Coup d’Etat (El golpe de estado)*, part II of Patricio Guzmán’s documentary trilogy *The Battle of Chile (La batalla de Chile)* released between 1975 and 1979. In this installation, Ohanian has introduced a film archive but has also managed to alter it in a significant way. *The Coup d’Etat* chronicles, through a mixed montage of Guzmán’s own footage and news footage, the demise of the democratically elected Unidad Popular government of Salvador Allende (1970-73). It covers the period leading to the 1973 Chilean military coup, from the unsuccessful military overthrow of Allende’s government in June 1973 to Allende’s final speech and the aerial bombing of La Moneda, the presidential palace, which finally led to his death. Ohanian’s installation, however, has only kept the sound component of the archive to re-synchronize it with video images pertaining to Santiago today, thirty-four



Fig. 3. Melik Ohanian, *September 11, 1973_Santiago, Chile*, 2007, video HD en DVD con sonido ambiente, 90min. Cortesía del artista, Galerie Chantal Crousel, París e Yvon Lambert, Nueva York.

Fig. 3. Melik Ohanian, *September 11, 1973 _ Santiago, Chile*, 2007, HD video on DVD with ambient sound, 90 min. Courtesy of the artist, Galerie Chantal Crousel, Paris, and Yvon Lambert, New York.

Guzmán en 1973. En su co-transmisión de sonidos e imágenes extraídas de dos fuentes diferentes, la instalación reintroduce *la* simultaneidad como la temporalidad que estructura la instalación y, con ella, otra imposibilidad perceptual que también participa de un enfoque fragmentario hacia la representación que bloquea el principio unificador de la opticalidad: la inalcanzable reconciliación de visión y sonoridad. También articula, a un nivel que indica un giro en la obra de Ohanian, lo que yo llamaría “una temporalización de la dimensión espacial de la simultaneidad”, un paso más allá de las instalaciones anteriores, que pertenecían a una espacialización del tiempo. Ahora son los sonidos del pasado y las imágenes del presente lo que se utiliza para sincronizar con un cierto desasosiego.

Simultaneidad, sí, la simultaneidad de los acontecimientos: una temporalidad o, más precisamente, una relación temporal que parece simple (lo que el Diccionario de Inglés de Oxford define brevemente como «que existe, ocurre, sucede, [...] al mismo tiempo; que coincide en el tiempo») y aún así, aquella que ha estado históricamente en el centro de una variedad de conceptualizaciones filosóficas y físicas del tiempo, y que debe considerarse como un movilizador para el uso innovador de la imagen. En este sentido, resulta clave para la obra de Ohanian la teoría de la Relatividad formulada por Einstein en 1905, según la cual que todos los juicios que implican tiempo «son siempre juicios de acontecimientos simultá-

years after the military coup, which were shot by Ohanian himself at the exact locations where the events filmed by Guzmán in 1973 took place. In its co-transmission of sounds and images extracted from two different sources, the installation reintroduces simultaneity as *the* structuring temporality of the installation and, with it, another perceptual impossibility which also partakes of a fragmentary approach to representation that blocks the unifying principle of opticality: the unattainable reconciliation of vision and aurality. It also articulates, at a level which indicates a shift in Ohanian’s work, what I would call a temporalization of the spatial dimension of simultaneity whereas earlier installations pertained to a spatialization of time. It is now sounds about the past and images about the present which are made to synchronize with uneasiness.

Simultaneity, the simultaneity of events: a temporality, or more precisely a temporal relation, that appears simple (which the Oxford English Dictionary briefly defines as “existing, happening, occurring [...] at the same time; coincident in time”) and yet, one that has historically been at the center of a variety of philosophical and physical conceptualizations of time, and one that must be seen as a mobilizer for innovative redeployments of the image. Key to Ohanian’s work is Einstein’s 1905 Special Relativity whose main outcome is that all judgments involving time “are always judgments of simultaneous events”⁴ inasmuch as we understand simultaneity to be not an absolute but a frame-dependent relationship. Two events are simultaneous if they occur at the same time but their simultaneity depends on the clock of the observer, which means that for another observer, one event may be measured to precede or follow the other.

In *September 11, 1973_Santiago, Chile*, the simultaneity of transmission of discordant yet place-related sounds and images is compelling in its exploration of relativity, fractionalization, and temporal suspension. Indeed, although sound and image meet materially through synchronization, they obstinately fail to meet temporally: they

⁴ Albert Einstein, “Zur Elektrodynamik bewegter Körper,” in *Annalen der Physik* (17), 1905, p. 891-921, reprinted in (Einstein, 1987: 275-306), quoted in (Jammer, 2006: 94).

Dos acontecimientos son simultáneos si ocurren al mismo tiempo, pero su simultaneidad depende del reloj del observador, lo que significa que, para otro observador, un acontecimiento puede considerarse precedente o posterior al otro

—

Two events are simultaneous if they occur at the same time but their simultaneity depends on the clock of the observer, which means that for another observer, one event may be measured to precede or follow the other

neos»⁴ en la medida en que nosotros entendemos la simultaneidad no como un absoluto sino como una relación dependiente de los fotogramas. Dos acontecimientos son simultáneos si ocurren al mismo tiempo, pero su simultaneidad depende del reloj del observador, lo que significa que, para otro observador, un acontecimiento puede considerarse precedente o posterior al otro.

En *September 11, 1973_Santiago, Chile*, la simultaneidad de la transmisión de sonidos e imágenes discordantes, aunque relacionados con el lugar, es convincente en su exploración de la relatividad, del fraccionamiento y de la suspensión temporal. De hecho, aunque el sonido y la imagen se juntan materialmente mediante la sincronización, fracasan constantemente en su encuentro temporal: forman parte de dos realidades que no se pueden mezclar para crear el paso del tiempo —el hacerse presente de los acontecimientos futuros y, después, transformarse en pasado—. La banda sonora pertenece a un mundo de lucha socialista, una dialéctica entre el pueblo y el poder militar, el comunismo y el capitalismo. Apartado de su metraje inicial, se despliega como un uso fonético de los sonidos de la tecnología militar (helicópteros, tanques, disparos, explosiones) y una progresión de debates, discursos, reivindicaciones y declaraciones realizadas por los principales protagonistas de este complicado periodo: trabajadores, líderes comunistas, el propio Allende, generales a favor y en contra de Allende, líderes del Partido Demócrata Cristiano y del Partido Nacional, toda una serie de personas que participaron en huelgas, asedios a fábricas, reuniones políticas y manifestaciones, todos participando en reacciones y pensando en procesos revolucionarios y antirrevolucionarios, así como en la toma de decisiones necesaria para actuar según la posición de cada uno. En fuerte contraste, la representación visual de Santiago en la actualidad se nos presenta a través de unos primeros planos de viandantes anónimos que pasean por la ciudad, plazas públicas tranquilas, cementerios vacíos, monumentos y memoriales a los que nadie parece prestar atención, La Moneda completamente restaurada y sin signo alguno

are part of two realities that cannot blend to create the passage of time —the becoming present of future events and then their becoming past. The soundtrack belongs to a world of socialist struggle, a dialectics between the people and military power, communism and capitalism. Removed from its initial footage, it unfolds as an aural deployment of military technology sounds (helicopters, tanks, gunshots, explosions) and a progression of debates, speeches, claims, and declarations made by the main protagonists of this troubled period: workers, communist leaders, Allende himself, pro-Allende and anti-Allende generals, leaders from the Christian Democracy Party and the National Party, a variety of participants involved in strikes, factory sieges, political meetings, and demonstrations, all engaged in the reacting to and thinking of the revolutionary and anti-revolutionary processes, as well as the decision-making required to act accordingly to one’s position. In sharp contrast, the visual rendering of Santiago today presents us close-up views of everyday passers-by walking in the city, vacant public squares, empty cemeteries, monuments and memorials which no one seems to be looking at, a completely restored La Moneda devoid of any sign of past bombardment, meaningless images of Allende presented as mere by- products, all of which are interspersed with images of guards and military figures whose continual attendance varies from a harmless military fanfare to the armed surveillance of semi-public buildings and places to the forceful police intervention during a workers’ otherwise pacifist street demonstration. These intervals are not without disclosing the predominant being-there of forces of order in democratic Chilean everyday

⁴ Albert Einstein, “Zur Elektrodynamik bewegter Körper,” en *Annalen der Physik* (17), 1905, p. 891-921, reimpresso en *Einstein, A.* (2005), citado en (Jammer, 2006: 94).

Tal y como destaca el historiador Steve Stern, (2009) Chile es una caja de la memoria compuesta por diferentes visiones del pasado, conflictivos «recuerdos emblemáticos» del golpe, que se recuerda bien como una salvación (como el acontecimiento que salvó al país), una ruptura sin resolver, un proceso de persecución y despertar, o simplemente como una caja que debe permanecer cerrada

—

As pointed out by historian Steve Stern (2004), Chile is a memory box made out of dissimilar views of the past, conflicting “emblematic memories” about the coup, remembered either as a salvation (as the event that saved the country), an unresolved rupture, a process of persecution and awakening, or simply as a box that must remain closed.

del bombardeo pasado, imágenes sin sentido de Allende presentado como un mero subproducto, todo ello mezclado con imágenes de guardias y figuras militares cuya aparición continua va desde la inofensiva fanfarria militar hasta la vigilancia armada de edificios y lugares semipúblicos e incluso hasta la intervención contundente de la policía durante una manifestación pacífica de trabajadores por las calles. Estos intervalos no hacen más que mostrar la presencia predominante de las fuerzas del orden en la vida diaria del Chile democrático y el empobrecimiento de la vida pública derivado de esta persistencia.

September 11, 1973_Santiago, Chile comienza con los primeros sonidos de *El golpe de estado* de Guzmán —el vuelo de los helicópteros durante el fallido golpe del 29 de junio— solapados de manera excepcional tanto con la banda sonora como con las imágenes de dos jóvenes del Chile actual que cantan con la esperanza de un futuro mejor; y finaliza con la declaración de esperanza de *El golpe de estado* («la historia es nuestra, es la obra del pueblo»), solo precedida, sin embargo, por la desesperanzadora transmisión simultánea de los discursos de victoria de los generales responsables del golpe de estado definitivo y el infausto estadio hoy, vacío, restaurado y limpio, en el que se orquestaron y se realizaron injustamente detenciones, torturas, ejecuciones y donde desaparecieron prisioneros.

Tal y como destaca el historiador Steve Stern, (2009) Chile es una caja de la memoria compuesta por diferentes visiones del pasado, conflictivos «recuerdos emblemáticos» del golpe, que se recuerda bien como una salvación (como el acontecimiento que salvó al país), una ruptura sin resolver, un proceso de persecución y despertar, o simplemente como una caja que debe

life and the impoverishment of public life coming from this persistency. *September 11, 1973_Santiago, Chile* starts with the first sounds of Guzmán’s *The Coup d’Etat* —the flying helicopters of the June 29 failed coup— exceptionally overlapping with both the soundtrack and the images of two young boys in today’s Chile singing about their hope for a better future; it ends with *The Coup d’Etat*’s written statement of hope (“History is ours, it’s made by the people”) only to be preceded, however, by the unhopeful simultaneous transmission of the victory speeches of the generals responsible for the final coup and the infamous stadium today, here empty, restored and cleaned up, where the detention, tortures, executions and disappearing of prisoners were infamously operated.

As pointed out by historian Steve Stern (2004), Chile is a memory box made out of dissimilar views of the past, conflicting “emblematic memories” about the coup, remembered either as a salvation (as *the* event that saved the country), an unresolved rupture, a process of persecution and awakening, or simply as a box that must remain closed. These memory struggles, argues Stern, are central to the understanding of the Pinochet dictatorship years and Chile’s progressive transition to democracy. By recovering one of the key filmic archives documenting the military coup, *September 11, 1973_Santiago, Chile* is not without engaging with the act of remembering but I believe that its fundamental concern is elsewhere, not in memory per se. Compared to two key recent films on contemporary Chile to which I will briefly come back further down —Patricio Guzmán’s *Chile, la Memoria Obstinada*, (*Obstinate Memory*, 1997) and Ken Loach’s contribution to the collective film *11’09’’01 - September 11* (2002), both featuring witnesses of the coup and the Pinochet regime, films strongly mobilized by the requirement to remember the past despite the melancholia it might (and does) entail when memory disengages with the present— the present is visually brought in, to be confronted with a past that remains fragmented and isolated from the present. What matters here is the fissure between past and present, not mainly the disclosing of but the spectator’s perceptual experience of that fissure. The fissure prevents memory from settling in, more or less comfortably, in the past.

Indeed, on the one hand, the installation brings aurally to the surface a past which has already been lost, repressed, distorted, or forgotten, which remains unresolved collectively. This resurfacing

permanecer cerrada. Estas luchas de la memoria, argumenta Stern, son fundamentales para entender los años de la dictadura de Pinochet y la progresiva transición de Chile hacia la democracia. Al recuperar uno de los archivos cinematográficos clave que documenta el golpe militar, *September 11, 1973_Santiago, Chile* no deja de lado el acto de recordar, sino que creo que su principal preocupación reside en otro sitio, no en la memoria per se. Comparada con las dos películas recientes clave sobre el Chile contemporáneo a las que me referiré brevemente más adelante —*Chile, la Memoria Obstinada* (1997) de Patricio Guzmán y la contribución de Ken Loach a la película colectiva *11’09’’01, September 11* (2002), donde intervienen testigos del golpe y del régimen de Pinochet, filmes fuertemente movilizados por la exigencia de recordar el pasado a pesar de la melancolía que podría conllevar, y que de hecho conlleva, cuando la memoria se desconecta del presente—, el presente se incluye visualmente para enfrentarlo a un pasado que sigue fragmentado y aislado del presente. Lo que importa aquí es la fisura entre pasado y presente, no principalmente la que se muestra, sino la experiencia que el espectador percibe de esta fisura. Una fisura que impide que la memoria se instale, de manera más o menos cómoda, en el pasado.

De hecho, por un lado, la instalación hace salir a la superficie, de forma auditiva, un pasado perdido, reprimido, distorsionado u olvidado, que sigue sin resolverse de manera colectiva. Este resurgimiento no se puede equiparar a la recuperación del pasado como un absoluto o al restablecimiento de la continuidad perdida entre el pasado y el presente. Las dos temporalidades se muestran en documentos fraccionados, y sus respectivas realidades no coinciden apenas. La suspensión de la historia radica precisamente en esta revelación de una coexistencia temporal que también es una discontinuidad, una fisura similar a la reciente intervención de Doris Salcedo, la creación de una grieta de 167 metros de longitud en el suelo de cemento de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres (*Shibboleth*, 2007), que comienza como una simple fractura pero que finaliza como una frontera que uno puede cruzar pero que persiste como una ruptura, un espacio negativo que evoca «toda la Historia que marca la [...] diferencia que separa a los blancos de los no blancos», una diferencia «sin fondo, como la división entre la gente»⁵. El tiempo aquí se niega a transcurrir y fluir incluso aunque se salte como si fuera un juego: las dos instalaciones (de Salcedo y de Ohanian) equiparan el pasado y el presente como temporalidades coexistentes pero que no transcurren. Por otro lado, sin embargo, *September 11, 1973_Santiago, Chile* introduce al espectador en una división cognitiva y perceptual entre imágenes y sonidos irreconciliables, una irreconciliabilidad que pone en juego un procesamiento necesario de las realidades heterogéneas. Este procesamiento, y este es mi principal argumento, se transforma en la condición de posibilidad de un sentido de futuro. En otras palabras, la suspensión de «la condición histórica» (el postulado de Paul Ricoeur de que existen tres tiempos de temporalidad, presente, futuro, pasado, que son inseparables) no es un fin en sí mismo. Más bien, se trata de una estrategia estética inseparable de una regeneración del tiempo histórico, el compromiso necesario del espectador en la disimetría perceptual entre sonido e imagen. Para entender este continuum paradójico, se deben considerar los tres principios contextuales que lo sostienen: (1) *un principio histórico*, expuesto por el historiador Reinhart Koselleck, según el cual el tiempo histórico, desde la modernidad, corresponde a una asimetría cada vez mayor entre pasado y futuro, entre espacios de experiencia y horizontes de expectativas; (2) *un principio atemporal* según el cual el pasado, el presente y el futuro no están relacionados temporalmente

cannot be equated to a recovering of the past as an absolute or to the re-establishment of the lost continuity between past and present: the two temporalities are displayed through fractionalized documents and their respective realities scarcely match. The suspension of history lies precisely in this disclosure of a temporal coexistence which is also a discontinuity, a fissure similar to Doris Salcedo’s recent intervention —the creation of a 167 meters-long crack in the cement floor of the Turbine Hall of the Tate Modern in London (*Shibboleth*, 2007)— which starts as a simple fracture but ends up as a border that one may cross but which persists as a rupture, a negative space evoking “the hole of History that marks the [...] difference that separates whites from non-whites,” a difference that is “bottomless, like the division between people.”⁵ Time here refuses to pass and flow even if you jump over it as a game: both installations (Salcedo’s and Ohanian’s) equalize the past and the present as coexisting but un-passing temporalities. On the other hand, however, *September 11, 1973_Santiago, Chile* engages the spectator in a perceptual and cognitive split between irreconcilable images and sounds, an irreconcilability that sets into play a necessary processing of heterogeneous realities. This processing, and this is my main claim, becomes the condition of possibility of a sense of futurity. In other words, the suspension of “the historical condition” (Paul Ricoeur’s postulate that the three tenses of temporality, present, future, past, are inseparable) is not an end in itself. Rather, it is an aesthetic strategy inseparable from a regeneration of historical time, the spectator’s necessary engagement in the perceptual dissymmetry between sound and image. To understand this paradoxical continuum, one must consider the three main contextual principles which sustain it: (1) *a historical principle*, laid out by historian Reinhart Koselleck, according to which historical time, since modernity, corresponds to an expanding asymmetry between past and future, between spaces of expectation and horizons of expectation; (2) *a tenseless principle* according to which the past, the present and the future are not tensely related but equally real; and (3) *a narrative or representational principle* following which there is no historical time without narrativity and no narrativity without an observer, even in cases where narrativity is radically reinvented in its opposition to the modern concept of history as progress, project, *telos*. These three principles, I hope to show, are the means by which a transformed sense of historical time is elaborated through its very suspension.

The historical principle

Recent developments in historiography, especially in France in the work of Pierre Nora and Paul Ricoeur,

⁵ Doris Salcedo, quoted in “Doris Salcedo à la Tate Modern (London 5),” *Le Monde*, October 25th, 2007, <http://lucileee.blog.lemonde.fr/2007/10/25/doris-salcedo-a-la-tate-modern-londres-5> (our translation).

Los recientes desarrollos en historiografía, especialmente en Francia, en la obra de Pierre Nora y de Paul Ricœur, han llevado a una importante reevaluación de la disciplina de la historia tras su redefinición socioeconómica fundamental por la escuela de los Annales entre los años treinta y los años sesenta del pasado siglo

Recent developments in historiography, especially in France in the work of Pierre Nora and Paul Ricœur, have lead to an important reassessment of the discipline of history after its fundamental socio-economic reshaping by the school of the Annales between the 1930s and 1960s

sino que son igualmente reales; y (3) *un principio narrativo o representacional* en el que no existe el tiempo histórico sin narrativa ni narrativa sin un espectador, incluso en los casos en los que la narrativa se reinventa radicalmente en su oposición al concepto moderno de historia como progreso, proyecto, *telos*. Espero demostrar que estos tres principios son el medio por el cual se elabora un sentido transformado del tiempo histórico mediante su propia suspensión.

El principio histórico

Los recientes desarrollos en historiografía, especialmente en Francia, en la obra de Pierre Nora y de Paul Ricœur, han llevado a una importante reevaluación de la disciplina de la historia tras su redefinición socioeconómica fundamental por la escuela de los *Annales* entre los años treinta y los años sesenta del pasado siglo. La investigación del tiempo histórico de Ohanian se entiende mejor en el contexto de esta reevaluación. Resulta característico de este giro el «regreso» del “acontecimiento”, que había sido devaluado de manera significativa por Fernand Braudel, uno de los principales protagonistas de los *Annales*, en su enfoque de la historia casi inamovible de la *longue durée* en oposición a la historia de acontecimientos basada en la valoración del tiempo corto. Este giro implica también una renovada atención hacia la desaparición, la memoria, el testimonio y el papel central del testigo en la escritura y el desarrollo de la historia. Desafortunadamente, no tengo aquí el tiempo suficiente para esbozar una imagen completa de estos complejos desarrollos, pero quiero destacar el trabajo historiográfico de François Hartog, que procede a historizar la reorientación impulsada por la memoria de la disciplina de la historia. Su *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (2007) es un estudio clave sobre cómo los diferentes periodos históricos elaboran diferentes órdenes del tiempo y cómo el «presentismo» se ha convertido, especialmente desde la década de los ochenta, en el régimen de historicidad predominante de nuestra época.

have lead to an important reassessment of the discipline of history after its fundamental socio-economic reshaping by the school of the *Annales* between the 1930s and 1960s. Ohanian’s investigation of historical time is best understood in the context of this reassessment. Characteristic of this shift is the “return” of the event which had been significantly devalued by Fernand Braudel, one of the main protagonists of the *Annales*, in his focus on the quasi-immobile history of *longue durée* in opposition to event history based on the valorization of short time. The shift also involves a renewed attention to oblivion, memory, testimony, and the central role of the witness in the making and writing of history. Time does not allow me here to draw a decent picture of these complex developments but I do want to call attention to the historiographical work of François Hartog which proceeds to historicize the memory-driven reorientation of the discipline of history. His *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (2003) is a key study on how different historical periods elaborate different orders of time and how “presentism” has become, especially since the 1980s, the prevailing regime of historicity of our epoch. Presentism is an order of time characterized not only by a removal into the present but an absorption of the past and the future in the present. In this prevalent regime, temporal passage dissolves, bringing us at the doorstep of what literary critic Fredric Jameson calls the *end of temporality*: “a dramatic and alarming shrinkage of existential time and the reduction to a present that hardly qualifies as such any longer, given the virtual effacement of that past and future that can alone define a present in the first place” (Jameson, 2003: 708).

Hartog’s analysis is based on the observation of recent events –namely, the collapse of communism, the last major political utopia, materialized in the fall of the Berlin Wall in 1989; consumer society’s ever-increasing valorization of the ephemeral; the mass-media compression of time; tourism; the phenomenon of mass lay-outs and its insertion of the unemployed in a project-less temporality– all of which have played a pivotal role in “the present’s progressive invasion of the horizon,” a present which is “increasingly inflated, hypertrophied” (Hartog, 2003: 12, 125-126). His assessment is also based on the observation of the now vast western preoccupation for conservation and the related revalorization of memory, genealogy, patrimony, and commemoration, made evident in France by Nora’s seminal 1984 *Lieux de la mémoire*, practices that not only marginalize the notion of the future but also document the past in light of the present. But it is likewise considerably indebted to Reinhart Koselleck’s understanding of modern historical time as the distance that increasingly separates the space of experience and the horizon of expectation. For Koselleck, modernity is a moment of rupture, whose emphasis on progress breaks with the pre-

El presentismo es un orden del tiempo que se caracteriza no solo por un traslado hacia el presente sino también por una absorción del pasado y del futuro en el presente. En este régimen predominante, el transcurso temporal se disuelve, llevándonos al umbral de lo que lo que el crítico literario Fredric Jameson llama el *final de la temporalidad*: «una disminución dramática y alarmante del tiempo existencial y la reducción a un presente que apenas puede ya considerarse como tal, dado el borrado virtual de ese pasado y futuro que puede definir solo un presente en primer lugar» (Jameson, 2003: 708).

El análisis de Hartog se basa en la observación de acontecimientos recientes – principalmente la caída del comunismo, la última gran utopía política, materializada en la caída del Muro de Berlín en 1989, el aumento del valor que la sociedad de consumo da a lo efímero, la comprensión del tiempo por parte de los medios de comunicación de masas, el turismo, el fenómeno de los diseños en masa y su inserción de lo desempleado en una temporalidad sin proyectos– que han desempeñado un papel fundamental «En esta progresiva invasión del horizonte por un presente cada vez más inflado, hipertrofiado» (Hartog, 2007: 21, 140). Su evaluación también se basa en la observación de la reciente amplia preocupación de occidente por la conservación y, en consecuencia, la revalorización de la memoria, la genealogía, el patrimonio y la conmemoración – puesta de manifiesto en Francia la influyente obra de Nora de 1984 *Lieux de la mémoire*–, cuestiones que no solo marginan la noción de futuro sino que también documentan el pasado a la luz del presente. Pero, al mismo tiempo, esta reevaluación se relaciona también en gran medida con la forma en la que Reinhart Koselleck entiende el tiempo histórico moderno, como la distancia que separa cada vez más el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas. Para Koselleck, la modernidad es un momento de ruptura, cuyo énfasis en el progreso rompe con el mundo del campesino-artesano anterior al siglo XVII, basado en la continuidad del pasado y del futuro, en el que las expectativas «se nutrían totalmente de los antepasados y también llegaron a ser las de los descendientes» (1993: 343-344). Dotada con promesas de progreso, cambio, perfectibilidad, novedad, plenitud y oportunidad, todas ellas apoyadas por la invención tecnoindustrial y científica, la modernidad articula una asimetría creciente entre la memoria y la esperanza, entre la experiencia (el pasado presente, cuyos acontecimientos pasados «han sido incorporados y pueden ser recordados» en el presente) y la expectativa (el futuro hecho presente que se dirige a sí mismo hacia lo no experimentado, hacia lo que va a ser revelado), (1993: 338). Mientras tanto, el ritmo acelerado del mundo moderno definido por los desarrollos en las comunicaciones y las tasas de producción dejan a los agentes humanos con espacios de tiempo más reducidos para experimentar el presente «como el presente», una brevedad en aumento por la que la temporalidad autoacelerada «se escapa hacia un futuro» mientras plantea unas demandas cada vez más exigentes a dicho futuro (1993: 37).

Hartog argumenta que la relación asimétrica de la modernidad entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa ha alcanzado ahora un momento de cuasi ruptura en el que «el engendramiento del tiempo histórico pareciera suspendido» (2007: 40). El presente resurge tras su moderna desvalorización pero solo como un presente «preocupado», ansioso por las catástrofes de ese pasado que intenta superar y por las catástrofes anticipadas del futuro que intenta evitar, por un futuro que deja de ser una promesa o un principio de fe para convertirse en amenaza de la que somos todos totalmente responsables (2007: 143). «Este futuro – escribe–ya no es un horizonte luminoso hacia el cual nos dirigimos, sino una línea de sombra que hemos puesto en movimiento hacia nosotros, mientras que parecemos pisotear el aire del presente y rumiar un pasado que no pasa» (2007: 224). El actual aumento de la consideración de lo

seventeenth-century peasant-artisan world based on the continuity of the past and the future, in which expectation “subsisted entirely on the experience of their predecessors, experiences which in turn became those of their successors” (2004: 264-265). Endowed with promises of progress, change, perfectibility, novelty, fulfilment, and opportunity, all of which were supported by technoidustrial and scientific invention, modernity articulates an increasing asymmetry between memory and hope, between experience (the present past, whose past events “have been incorporated and can be remembered” in the present) and expectation (the future made present, which “directs itself to the not-yet, to the nonexperienced, to that which is to be revealed”), (2004: 259). Meanwhile, the accelerating pace of the modern world shaped by developments in communications and rates of production left human agents with briefer time spans to experience the present “as the present,” an increased brevity by which the self-accelerating temporality “escapes into a future” while placing heavier and heavier demands on that future (2004: 22).

Hartog argues that modernity’s asymmetrical relationship between the space of experience and the horizon of expectation has now reached a moment of quasi-rupture in which “the engendering of historical time seems suspended” (2003: 28). The present resurfaces after its modern devalorization but only as a “worried” present, anxious about the catastrophes of that past that it seeks to overcome, and the anticipated catastrophes of the future that it seeks to avoid; about a future which ceases to be a promise or a principle of faith to become a threat for which we are all fully responsible (2003: 32). “This future, he writes, is not anymore the luminous horizon towards which we walk, but a shadow line that we have activated towards ourselves, while we seem to mark time in the zone of the present and ruminate a past which does not pass” (2003: 206). Today’s increased consideration of the irreparable and the irreversible; the insistence on attitudes of precaution and responsibility; the reiterated recourse to notions of patrimony, memory, and debt: all of these disquiet practices partakes of a present that has extended both into the past and the future.

The distance between Chile’s past and present elaborated in *September 11, 1973_Santiago, Chile*, affirms Hartog’s diagnosis of presentism and the related requisite to address the contemporary fate of the asymmetry between spaces of experience and horizons of expectation, in which the past and the future disappear under the umbrella of the present. Indeed, the installation’s sound-image simultaneity discloses the rupture between the two temporalities within the now of the spectator’s attention. Even the spaces don’t seem to relate. Yet, the presentist sense of preservation of the past for the sake of the present, the sense of the past as a piling up of catastrophes, and the sense of the future as an apprehended catastrophe: this triad

irreparable y lo irreversible, la insistencia en actitudes de precaución y responsabilidad. el recurso reiterado a las nociones de patrimonio, memoria y deuda..., todas estas prácticas de la inquietud participan de un presente que se ha ampliado tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

La distancia entre el presente y el pasado de Chile elaborada en *September 11, 1973_Santiago, Chile* confirma el diagnóstico de presentismo de Hartog y el consecuente requisito de presentar el destino contemporáneo de la asimetría entre los espacios de experiencia y los horizontes de expectativa, en los que el pasado y el futuro desaparecen bajo el paraguas del presente. De hecho, la simultaneidad de la imagen y el sonido de la instalación muestran la ruptura entre las dos temporalidades dentro del ahora de la atención del espectador. Incluso los espacios parecen no estar relacionados. Aún así, el sentido presentista de conservación del pasado en beneficio del presente, el sentido del pasado como una acumulación de catástrofes, y el sentido del futuro como una catástrofe aprehendida; esta triada está ausente de manera significativa del tratamiento que realiza Ohanian. Después de todo, un archivo, incluso en estado fragmentado, se trae de vuelta y se confronta con el presente. Esta operación expone una convicción: la necesidad de considerar juntas estas temporalidades diferentes, a pesar o a causa de la distancia las separa. Y el sentido de lo catastrófico no aparece entonces en la instalación por ningún lado. El presentismo –la suspensión del tiempo y de la historia– podría ser de ese modo el régimen de historicidad que conforma *September 11, 1973_Santiago, Chile*, pero no el que la obra refuerza. Por el contrario, la suspensión del tiempo de Ohanian debería entenderse como la expresión del continuum entre el presentismo y una desintegración de ese presentismo, una estética que convierte la suspensión presentista de la historia a la que pertenece la obra en una suspensión del tiempo que podría, en determinadas condiciones, abrir el proceso de historia.

En el campo de la estética, Jacques Rancière ha identificado –y aquí apoya implícitamente el diagnóstico de Hartog– cómo el arte reciente contribuye a la relación catastrofista generalizada con el futuro, una perspectiva que pone fin a la promesa estética de emancipación heredada de la vanguardia histórica. La defensa de lo sublime de Jean-François Lyotard es una manifestación clave de este giro, según el cual el arte debe afligirse por la mentira subyacente a su promesa de emancipación y activar la «justicia infinita» en lugar del «mal infinito» (Rancière, 2012: 158-159). Paradójicamente, como argumenta Rancière, este presentismo se sostiene por una teología del tiempo, «la idea de la modernidad como un tiempo destinado al cumplimiento de una necesidad interna, ayer gloriosa y que hoy se ha vuelto desastrosa» (2012: 160). Por lo tanto, el requisito presente, si tenemos que devolver al arte y a la política su capacidad de marcar la diferencia, es rechazar el fantasma de su pureza y volver a confirmar «su carácter de cortes siempre

is significantly absent from Ohanian’s address. After all, an archive –even in its fragmented state– is brought back and confronted with the present, an operation that exposes a conviction: the necessity to consider these dissimilar temporalities together despite or because of the distance that separates them. And the sense of the catastrophic appears nowhere in the installation. Presentism, the suspension of time and history, might well be the regime of historicity that informs *September 11, 1973_Santiago, Chile*, it is not what the work reinforces. On the contrary, Ohanian’s suspension of time should be understood as expressing a continuum between presentism *and* a disintegration of presentism, an aesthetics that turns the presentist suspension of history to which it belongs into a suspension of time that might, under specific conditions, open up the process of history.

In the area of aesthetics, Jacques Rancière has already identified –and here he implicitly supports Hartog’s diagnosis– how recent art contributes to the generalized catastrophist relation to the future, a perspective that puts an end to the aesthetic undertaking of emancipation inherited from the historical avant- garde. Jean-François Lyotard’s defence of the sublime is a key manifestation of this shift, in which art must continually grieve the lie underlying its promise of emancipation and activate “infinite justice” for “infinite evil” (Rancière, 2004: 170-171). Paradoxically, as Rancière argues, this presentism is sustained by a theology of time, “the idea of modernity as a time dedicated to the accomplishment of an internal necessity, yesterday glorious and today disastrous” (2004: 172). The present requirement, then, if one is to give back to art and politics their ability to make a difference, is to refuse the phantasm of their purity and to reconfirm “their quality as cuts, which are always ambiguous, precarious, and litigious” (2004: 173). This conception entails the abandonment of pivotal concepts of modern history, including the theology of time, original trauma and anticipated salvation or damnation. I am suggesting here that *September 11, 1973_Santiago, Chile* is an actualization of this requirement. In anticipation of what I will be arguing further down, the originality of this installation lies in its attempt to dig out, through its simultaneous structure, the possibility of a future liberated both from the modern *telos* scheme and the presentist presumption of catastrophe.

The tenseless principle

To actualize this condition, the installation elaborates, as is the case with *Seven Minutes Before* and *Hidden* which both centre on a single moment in time, what must be called a tenseless view of time, one that substantially challenges both the representation of the passage of time and the representation of time as a dimension of change. As Yuval Dolev has persuasively observed, one of the major philosophical debates informing the conception of time today concerns the dispute between the tensed perspective which “defends the reality of time’s passage within a framework in which the present is conceived as ‘ontologically privileged’ with respect to the past and the future” and the tenseless analytical perspective which “denies the reality of the distinction between the past, present and future and so of time’s passage” (Dolev, 2007: viii). The tenseless view –a view I believe to be fundamental to Ohanian’s reiterated exploration of simultaneity– holds that all events, be them past, present or future, are *equally* real, that they are on an “ontological par.” It is based on the understanding that the relationship between the past, present and future is governed not by tensed relations but by relations of precedence, succession, and simultaneity. The tenseless view supports one of the important findings of Einstein’s Special Relativity: the fact that time is a physical thing, a malleable, flexible and mutable matter. In the words of physicist Paul Davies:

ambiguos, precarios y litigiosos» (2012: 161). Esta concepción implica el abandono de conceptos fundamentales de la historia moderna, entre los que se incluyen la teología del tiempo, el trauma original y la salvación o condena anticipada. Lo que sugiero es que *September 11, 1973_Santiago, Chile* es una actualización de este requisito. Aunque me anticipe a lo que argumentaré más adelante, la originalidad de esta instalación reside en su intento de desenterrar, a través de su estructura simultánea, la posibilidad de un futuro liberado tanto del esquema del *telos* moderno como de la presunción presentista de la catástrofe.

El principio atemporal [tenseless]

Para actualizar esta condición, la instalación elabora, como en el caso de *Seven Minutes Before* y *Hidden*, ambos centrados en un único momento en el tiempo, lo que debiera llamarse “una visión atemporal [*tenseless*] del tiempo”, que desafía de forma sustancial tanto la representación del transcurso del tiempo como la representación del tiempo como una dimensión de cambio. Como Yuval Dolev ha observado de forma convincente, uno de los principales debates filosóficos que conforman la concepción del tiempo en la actualidad es la disputa entre la perspectiva temporal que «defiende la realidad del transcurso del tiempo en un marco en el que el presente se concibe como ‘ontológicamente privilegiado’ respecto al pasado y al futuro» y la perspectiva analítica atemporal que «niega la realidad de la distinción entre el pasado, el presente y el futuro y, por tanto, del transcurso del tiempo» (Dolev, 2007: viii). La visión atemporal –una visión que considero fundamental en la exploración reiterada de la simultaneidad de Ohanian– sostiene que todos los acontecimientos, ya sean pasados, presentes o futuros, son *igualmente* reales, de modo que forman parte de un «par ontológico». Se basa en la idea de que la relación entre el pasado, el presente y el futuro se rige no por relaciones temporales, sino por relaciones de precedencia, sucesión y simultaneidad. La visión atemporal apoya uno de los importantes hallazgos de la Relatividad de Einstein: el hecho de que el tiempo es una cosa física, una materia maleable, flexible y mutable. En palabras del físico Paul Davies:

El principal resultado de su nueva teoría de la relatividad [de Einstein] [...] fue así la predicción de que el tiempo y el espacio no están simplemente ahí, como Newton había proclamado, fijos de una vez por todas de una forma absoluta y universal que comparten todos los observadores. En lugar de ello, son en cierto sentido maleables, capaces de estirarse y contraerse según el movimiento del observador (1996: 53).

Al dar privilegio estéticamente a la simultaneidad atemporal del pasado y del presente, *September 11, 1973_Santiago, Chile* no representa cómo el pasado ha marcado el presente o cómo el presente se transformará en el futuro (en pocas palabras, cómo interactúan temporalmente estas temporalidades), sino que muestra el pasado y el presente como simultáneos. Esta realidad atemporal no es únicamente objeto de debate filosófico, sino definitivamente, una observación histórica. Si Koselleck y Hartog están en lo cierto, la distancia moderna entre el pasado y el futuro, entre el espacio de la experiencia y el horizonte de la expectativa, ha llegado a un momento de cuasi ruptura. Esta distancia creciente implica una reducción de las relaciones temporales

The major upshot of [Einstein’s] new theory of relativity [...] was the prediction that time and space are not, as Newton had proclaimed, simply *there*, *fixed* once and for all in an absolute and universal way for all observers to share. Instead, they are in some sense *malleable*, able to stretch and shrink according to the observer’s motion (1995: 53).

By aesthetically privileging the tenseless simultaneity of the past and the present, *September 11, 1973_Santiago, Chile* is not representing how the past has marked the present or how the present will be transformed in the future (how, in short, these temporalities tensely interact) but displays the past and the present as simultaneous. This tenseless reality is not just a matter of philosophical debate but more decisively a historical observation. If Koselleck and Hartog are right, the modern distance between the past and the future, between the space of experience and the horizon of expectation, has reached a moment of near rupture: this growing distance entails a decrease of tensed relations and a corresponding increase in tenselessness.

If there is, as philosopher of science Hilary Putnam has postulated in his assessment of Einstein’s Theory of Special Relativity, no privileged foliation of spacetime –if, therefore “all inertial frames of reference are metaphysically on par with each other”– then we have to accept that “the contents of all regions of space-time” are “equally real” (Lockwood, 2005: 57). In other words, my state of motion does not have greater authority than yours “when it comes to defining what is, and what is not, real from the perspective of our shared here-now” (Lockwood, 2005: 57).

By aesthetically deploying a heterochronic view of space in a single moment, lateralizing as it does the different histories of each temporal layers of a singular landscape, *Seven Minutes Before* materializes this parity. Likewise, by aesthetically deploying the simultaneity of the past and the present, *September 11, 1973_Santiago, Chile* is not representing how the past has marked the present or how the present will be transformed in the future (how, in short, these temporalities tensely interact) but operates a past-present equalization, which is necessarily relativistic.

Dolev is accurate in pointing out how both

y el correspondiente aumento de la atemporalidad.

Si tal y como el filósofo analítico de la ciencia Hilary Putnam postuló en su evaluación de la Teoría de la Relatividad Especial de Einstein, no existe una foliación privilegiada del espacio-tiempo, y si, por lo tanto, «todos los fotogramas inertes de referencia están metafísicamente a la par del otro», entonces tenemos que aceptar que «el contenido de todas las regiones de espacio-tiempo» son «igualmente reales» (Lockwood, 2005: 57). En otras palabras, mi estado de movimiento no tiene más autoridad que el tuyo «cuando hay que definir lo que es real y lo que no lo es desde la perspectiva del aquí y ahora que compartimos» (Lockwood, 2005: 57). Al desplegar estéticamente una visión heterocrónica del espacio en un único momento, lateralizando las diferentes historias de cada una de las capas temporales de un paisaje singular, *Seven Minutes Before* materializa esta paridad. Asimismo, al hacer uso estéticamente de la simultaneidad del pasado y del presente, *September 11, 1973_Santiago, Chile* no representa cómo el pasado ha marcado el presente o cómo el presente se transformará en el futuro (en pocas palabras, cómo estas temporalidades interactúan temporalmente), sino que dirige una ecualización pasado-presente que es necesariamente relativista.

Dolev es riguroso al señalar cómo tanto las concepciones temporales como las atemporales del tiempo dependen de la problemática afirmación ontológica acerca del tiempo real (ambos campos se basan en la siguiente asunción metafísica descontextualizada: «la idea de que ahí hay una ontología esperando a ser desarrollada»), pero también enfatiza que la visión atemporal no desafía la persistencia de nuestras experiencias *temporales* —el hecho, por ejemplo, de que cambiamos y envejecemos con el transcurso del tiempo, o que recordamos el pasado y anticipamos el futuro—. El campo atemporal argumenta de forma más precisa que el pasado, el presente y el futuro se experimentan, narran y plantean como algo distinto y que pasa, pero ese transcurso no implica «las cosas que experimentamos, pensamos y de las que hablamos» (Dolev, 2007: 6). *September 11, 1973_Santiago, Chile* mantiene estéticamente este matiz como una estrategia de conciencia histórica, pues la representación atemporal del tiempo que rechaza pasar y fluir —por ejemplo, la suspensión del tiempo— hace posible de forma progresiva una visión post-temporal que admite un transcurso del tiempo renovado. ¿Por qué? Porque en este caso la suspensión del tiempo implica a los espectadores en la duración de la percepción y los obliga a procesar las asimetrías temporales. La instalación presenta un archivo, *El golpe de estado*, de Patricio Guzmán, simultáneamente con el propio vídeo documento de Ohanian sobre Santiago (Chile) en la actualidad. Lo hace siguiendo un procedimiento similar a *Shibboleth*, de Doris Salcedo, pero también a la principal tradición estética a la que se debe la instalación de la Tate Modern: los cortes en las casas de Gordon Matta-Clark, llevados a cabo de forma emblemática en su proyecto

the tensed and tenseless conceptions of time depend on a problematic ontological claim about real time (both camps rely on the following de-contextualized metaphysical assumption: “the idea that there is an *ontology* here waiting to be fleshed out”), but he also emphasizes that the tenseless view does not challenge the persistence of our tensed *experiences* —the fact, for example, that we change and grow older as time passes, or that we remember the past and anticipate the future. The tenseless camp argues more precisely that the past, present and future are experienced, spoken of and thought of as distinct and passing, but that this passing does not concern “the *things* we experience, think, and speak about” (Dolev, 2007: 6). *September 11, 1973_Santiago, Chile* aesthetically maintains this nuance as a strategy of historical consciousness, for the tenseless rendering of time that refuses to pass and flow, i.e. time’s suspension, progressively makes possible a post-tensed view which admits a renewed passage of time. Why? Because the suspension of time, here, engages the spectators in the duration of perception and compels them to process the temporal asymmetries. The installation introduces an archive, Patricio Guzmán’s *The Coup d’Etat*, simultaneously with Ohanian’s own video document of Santiago, Chile today. It does so following a procedure akin to Doris Salcedo’s *Shibboleth* but also to the main aesthetic tradition the Tate Modern installation is indebted to: Gordon Matta-Clark’s house cuts, emblematically operated in his 1974 *Splitting* project. This procedure entails the splitting of a document (a house for Matta-Clark, a museum floor for Salcedo, a film for Ohanian) that exposes what exists beyond the document and now entering the document: an outside, a spectator, a community, a city, a planet, other images, other temporalities. The soundtrack of *The Coup d’Etat* is released as it were to let another fractionalized document (Santiago, 2007) interact with it. In short, the simultaneity of sounds about the past and images about the present doesn’t simply disclose today’s gap between temporal categories but invites the spectator to experiment these sound-image oscillations, to perceptually struggle with the oscillating discrepancies so that he or she might establish innovative temporal relations.

the narrative principle

This is where narrativity comes in, via dissymmetry, for it is the spectator who must negotiate the gaps between sound and image, the past and the present; as it is the spectator who negotiates, in *Hidden*, the non-perceivable distance between the images of gallery one and gallery two; in *Seven Minutes Before*, the distance between frame-block 1, frame-block 2, and frame-block 3; and in *September 11, 1973_Santiago, Chile*, the distance between sound and image. This is not merely an intellectual engagement but first and foremost a perceptual one. What is the spectator perceptually negotiating in Ohanian’s works if not the heterochrony of a specific in time or of a specific space in time? This negotiation is invisible in the installations and never represented by Ohanian. Without the spectator’s phenomenal engagement in such negotiations, there is no representation of historical time, no passage of time, no human time. The burden, the responsibility, is on her. In contrast to Guzmán’s *Chile, la Memoria Obstinada* and Ken Loach’s contribution to *11’09’’01 - September 11* (2002), witnessing is not what a spectator looks at or listens to but what the spectator sets into play herself within the confrontation of temporally un-flowing pasts and presents. His works engage the spectator in what cognitive psychology calls the “binding problem” —the association of different features of an object so that it may be perceived as a single object or the association of objects so that they may be perceived as connected— which arises mainly because the brain’s processing of information is carried out through several systems analyzing more or less separately the different features of the object. The whole point of *Seven Minutes Before*, as

Splitting, de 1974. Este procedimiento implica la división de un documento (una casa para Matta-Clark, el suelo de un museo para Salcedo, una película para Ohanian) que expone lo que existe más allá del documento y que ahora entra en el documento: un exterior, un espectador, una comunidad, una ciudad, un planeta, otras imágenes, otras temporalidades. La banda sonora de *El golpe de estado* se presenta como si fuera a permitir a otro documento fraccionado (Santiago, 2007) interactuar con ella. En resumen, la simultaneidad de sonidos sobre el pasado e imágenes sobre el presente no revela simplemente la brecha actual entre las categoría temporales sino que invita al espectador a experimentar estas oscilaciones entre sonido e imagen para luchar perceptualmente con las discrepancias oscilantes de forma que él o ella pueda establecer nuevas relaciones temporales.

El principio narrativo

Aquí es donde entra la narratividad, a través de la disimetría, ya que es el espectador quien debe negociar las brechas entre sonido e imagen, pasado y presente: en *Hidden*, negocia la distancia no perceptible entre las imágenes de la galería uno y la galería dos; en *Seven Minutes Before*, la distancia entre el bloque de fotogramas 1, el bloque de fotogramas 2 y el bloque de fotogramas 3; y en *September 11, 1973_Santiago, Chile*, la distancia entre el sonido y la imagen. No se trata simplemente de una actividad intelectual, sino, en primer lugar y ante todo, de una actividad perceptual. ¿Qué está negociando perceptualmente el espectador en las obras de Ohanian si no la heterocronía de algo específico en el tiempo o de un espacio específico en el tiempo? Esta negociación es invisible en las instalaciones y Ohanian nunca la representa. Sin la participación fenoménica del espectador en esas negociaciones, no hay representación del tiempo histórico, el tiempo no transcurre, no hay un tiempo humano. La carga, la responsabilidad, recae en él. A diferencia de *Chile, la Memoria Obstinada*, de Guzmán y la contribución de Ken Loach a *11’09’’01 - September 11* (2002), ser testigo no es lo que un espectador ve o escucha, sino lo que el espectador pone en juego en la confrontación de pasados y presentes que no fluyen temporalmente. Sus obras atrapan al espectador en lo que la psicología cognitiva llama el «problema vinculante», la asociación de distintas características de un objeto, de forma que se pueda percibir como un objeto único o como una asociación de objetos relacionados entre sí, algo que sucede precisamente porque el procesamiento de la información que realiza el cerebro se lleva a cabo mediante varios sistemas que analizan las distintas características del objeto de forma más o menos separada. El objetivo de *Seven Minutes Before*, el de *Hidden* y el de *September 11, 1973_Santiago, Chile* es evitar la vinculación mientras hacen uso del espacio de la exposición como si fuera «pegamento».⁶ El espectador sigue luchando (una lucha que confirma la visión de Bergson de que la percepción trata de la duración) en este esfuerzo vinculante necesario para establecer la condición histórica.

Es el fraccionamiento activo de dos archivos que se presentan a la vez y la crisis perceptual que activa dicho fraccionamiento en el espectador lo que hace de la obra de Ohanian una pieza única en lo que el historiador del arte Hal Foster ha denominado «el impulso archivístico» del arte contemporáneo, un impulso que Foster descubre en obras que, como en el caso de *September 11, 1973_Santiago, Chile*, «hacen que la información histórica, que a menudo se pierde o se sustituye, esté físicamente presente» a través del uso fragmentario de archivos. Sin embargo, el profundo descubrimiento se queda corto al abordar lo que le ocurre a los conceptos y a las prácticas del tiempo, de la historia y de la percepción en este mismo proceso (2016: 104). La experiencia perceptual que sostiene *September 11, 1973_Santiago, Chile* es sin duda más

well as *Hidden* and *September 11, 1973_Santiago, Chile*, is that they discourage binding while making use of the exhibition space as “glue.”⁶ The spectator keeps struggling (a struggle that confirms Bergson’s view that perception is about duration) within this binding effort required for the establishment of the historical condition.

It is the active fractionalization of two archives presented simultaneously and the perceptual crisis activated by such a fractionalization in the viewer that make Ohanian’s work a unique player in what art historian Hal Foster has labelled “the archival impulse” of contemporary art, an impulse Foster uncovers in works which, as is the case with *September 11, 1973_Santiago, Chile* “make historical information, often lost or displaced, physically present” through the fragmentary use of archives. Foster’s insightful uncovering falls short, however, of addressing what happens to concepts and practices of time, history and perception in this very process (2004: 4). The perceptual experience sustained by *September 11, 1973_Santiago, Chile* is certainly more complex than a mere mismatch. The spectator here is interpellated in his or her contemporaneity both as a media multitasker —a performer of simultaneous media tasks shaped by the imperative of time management— and as a viewer perceptually trained by image-sound film synchronization, by what musician and video artist Chris Marclay has called the subliminal dimension of sound in cinema —the fact that sound conditions the visual experience of the image by directing the emotions of the viewer in ways that reinforce the representational order of illusion. Sound is more powerful than the image and makes the image adhere to it (Snow & Marclay, 2007: 131). Ohanian is absolutely aware of the inseparability of temporal and perceptual critique. He solicits us as multitaskers (in our supposed ability to listen and look at two different media stimuli at the same time) but makes us fail in that task: multitasking becomes what most psychologists now call task switching, a switching that delays image-sound adherence.

The de-synchronization and re-synchronization of image and sound also work to weaken the image-sound adherence. However, it cannot completely erase it. The subliminal authority of sound, the ways in which it orients the perception and meaning of the image or the ways in which —once divided from the image— it outweighs the image, never simply disappears. This is even more so the case here, where the sound has the aura of the past, the mystery of the invisible and the quality of a failed revolution, and where, comparatively, the images relate to commonplace, apparently impoverished, contemporary life. As one experiences the work, the sound-image inconsistency is thus not always palpable, varying in

⁶ (Smith & Kosslyn, 2007: 69). Smith and Kosslyn, two cognitive psychologists, use the term glue in their discussion of the binding problem — space can function as a glue mechanism that resolves perceptual binding difficulties.

compleja que una simple disparidad. En este caso se interpela al espectador en su contemporaneidad tanto como usuario multitarea de los medios, *performer* de tareas simultáneas en los medios definido por el imperativo de la gestión del tiempo, y como espectador perceptualmente formado por la sincronización cinematográfica imagen-sonido, lo que el músico y vídeo artista Chris Marclay ha llamado la dimensión subliminal del sonido en el cine, el hecho de que el sonido condiciona la experiencia visual de la imagen dirigiendo las emociones del espectador de forma que refuercen el orden representacional de la ilusión. El sonido es más potente que la imagen y hace que la imagen se adhiera a él (Snow & Marclay, 2007: 131). Ohanian es totalmente consciente de la inseparabilidad de la crítica temporal y perceptual. Nos reclama como usuarios multitarea (en nuestra supuesta capacidad para escuchar y mirar estímulos de dos medios a la vez), pero hace que fracasemos en la tarea: la multitarea se convierte en lo que ahora la mayoría de psicólogos denomina cambio de tarea, un cambio que retrasa la adherencia imagen-sonido.

La desincronización y la resincronización de la imagen y el sonido funcionan también de manera que debilitan la adherencia imagen-sonido. Sin embargo, no puede borrarla completamente. La autoridad subliminal del sonido, las formas en las que orienta la percepción y el significado de la imagen o las formas en las que, una vez separada de la imagen, sobrepasa a la imagen, simplemente no desaparece nunca. Esto es aún más cierto cuando el sonido tiene el aura del pasado, el misterio de lo invisible y la calidad de una revolución fracasada y cuando, en comparación, las imágenes se relacionan con un lugar común, con una vida contemporánea aparentemente empobrecida. Conforme se experimenta la obra, la inconsistencia imagen-sonido no es siempre perceptible, varía de intensidad de un momento a otro, oscilando entre la simultaneidad y la no simultaneidad. Cuando se identifica la duplicidad de las dos fuentes, se hace extremadamente difícil, de hecho, imposible, captar íntegramente el sonido y la imagen, el pasado y el presente de forma conjunta. Pero la persistencia de nuestra formación perceptual también significa que nuestro primer reflejo es superar esta división. La mayoría del tiempo uno se ve dividido –por el bien de la inteligibilidad– entre abandonar la imagen en favor del sonido o el sonido en favor de la supervivencia de la imagen. Es únicamente cuando el vídeo propone representaciones sin movimiento, concretamente imágenes de monumentos (estatuas, el palacio, tumbas, edificios famosos, el estadio), cuando lo visual y lo sonoro pueden coexistir de forma más inteligible para el espectador.

Sin embargo, nos permitimos insistir en este punto: a pesar de nuestros esfuerzos perceptuales, esta coexistencia nunca lleva a una reconciliación entre el presente y el pasado. Más bien, las imágenes actuales de Santiago parecen (al menos en la superficie) ajenas al pasado. Cuando,

intensity from one moment to the next, oscillating between simultaneity and non-simultaneity. When the doubleness of the two sources is identified, it becomes extremely difficult –in fact impossible– to fully grasp together the sound *and* the image, the past *and* the present. But the persistence of our perceptual training also means that our first reflex is to overcome this cleavage. Most of the time, one is torn –for the sake of intelligibility– between abandoning the image for the sake of the sound or the sound for the survival of the image. It is only when the video proposes motionless representations, namely images of monuments (statues, the palace, tombs, famous buildings, the stadium), that the visual and the aural can more intelligibly coexist for the spectator.

Let us insist, however, on this point: despite our perceptual efforts, this coexistence never leads to a present-past reconciliation. Rather, the images of Santiago today appear (on the surface at least) oblivious to the past. When the camera catches persisting symbols of communism, for example, they emerge as obsolete relics in contrast to the communist and socialist discourses of 1973; and when the soundtrack transmits ideological debates of 1973, the video camera catches a 2007 view of an empty television studio whose multicolour flashing light projections propel us in the world of the spectacle. In short, the perceptual experience of image-sound simultaneity is a split one, while our highly trained filmic habits and multitask desires keep fighting to deny the split. As such, *September 11, 1973_Santiago, Chile*’s simultaneity is a temporal and perceptual procedure which may well refer to History but refutes the passage that constitutes it since modernity, what Dolev names “the becoming present of future events and then their becoming past.”

Most notably in *September 11, 1973_Santiago, Chile* then, today’s regime of time management as best manifested in multitasking (today’s normalized perceptual simultaneity par excellence) becomes what high technology consultant Linda Stone has called “continuous partial attention,” or the unsustainability of full continuous attention to different media stimuli. In this, the installation explores the findings on multitasking of contemporary psychology and neuroscience. Indeed, as cognitive psychologists Michael Eysenck and Mark Keane have recently concluded:

(a)lthough some studies seem to suggest that two complex tasks can be performed together without disruption, closer readings of the studies do not necessarily prove that. There are often signs of interference. [...] Two tasks are performed well together when they are dissimilar, when they are relatively easy, and when they are well practiced. In contrast, the worst levels of performance occur when two tasks are highly similar, rather difficult, and have been practiced very little (2002: 380, 395).

One key study, directed by psychologist Hal Pashler, is particularly relevant to the question of the suspension of time in its assessment of the durational temporality of multitasking. Testing the brain’s ability to respond to two different sounds in quick succession, Pashler “found that the brain stalls fractionally before responding to the second

por ejemplo, la cámara capta símbolos persistentes del comunismo emergen como reliquias obsoletas que contrastan con los discursos comunistas y socialistas de 1973; y cuando la banda sonora transmite debates ideológicos de 1973, la cámara capta una visión de 2007 de un estudio de televisión vacío cuyas proyecciones de luces multicolores parpadeantes nos adentran en el mundo del espectáculo. En resumen, la experiencia perceptual de la simultaneidad imagen-sonido está separada, mientras que nuestras costumbres cinematográficas y nuestros deseos multitarea altamente entrenados siguen luchando para negar dicha separación. Por tanto, la simultaneidad de *September 11, 1973_Santiago, Chile* es un procedimiento temporal y perceptual que bien puede hacer referencia a la historia, pero que rechaza el transcurso que la constituye desde la modernidad, lo que Dolev denomina «que los acontecimientos futuros se hagan presentes y que luego se hagan pasados».

Por lo tanto, concretamente en *September 11, 1973_Santiago, Chile*, el régimen actual de la gestión del tiempo, que tiene su más clara manifestación en la multitarea (la simultaneidad perceptual normalizada por excelencia en la actualidad) se convierte en lo que la consultora de alta tecnología Linda Stone ha llamado «atención parcial continua», o la insostenibilidad de la atención continua a diferentes estímulos de los medios. Es este aspecto, la instalación explora los hallazgos de la psicología contemporánea y las neurociencias sobre la multitarea. De hecho, como concluyeron recientemente los psicólogos cognitivos Michal Eysenck y Mark Keane:

Aunque algunos estudios parecen sugerir que se pueden realizar dos tareas complejas sin interrupciones, un análisis más pormenorizado de los estudios no lo prueba necesariamente. A menudo hay signos de interferencia. [...] Dos tareas se realizan bien de forma conjunta cuando son distintas, cuando son relativamente fáciles y cuando se llevan a cabo correctamente. Por el contrario, los peores niveles de rendimiento se dan cuando dos tareas son muy similares, bastante difíciles y se han practicado muy poco (2002: 380, 395).

Un estudio clave, dirigido por el psicólogo Hal Pashler, resulta especialmente relevante para la cuestión de la suspensión del tiempo en su evaluación de la temporalidad duracional de la multitarea. Al probar la capacidad de respuesta del cerebro a dos sonidos distintos en una rápida sucesión, Pashler «descubrió que el cerebro se detiene mínimamente antes de responder al segundo estímulo»; mientras se percibe el segundo sonido, el cerebro necesita tiempo, aunque solo sean milisegundos, para sistematizar una respuesta. A diferencia de los ordenadores, el cerebro humano no está estructurado como un procesador en paralelo, sino en serie. Aquí la multitarea se define como el cambio de una tarea a otra y el cerebro se convierte «más bien en una operación para compartir el tiempo» que en un medio de «procesamiento concurrente».7 Así es exactamente cómo la instalación

stimulus”; while the second sound is perceived, the brain requires time, if only milliseconds, to systematize a response. Unlike the computer, the human brain isn’t structured as a parallel but a serial processor. Multitasking is defined here as task switching and the brain becomes “more of a time-share operation” than a means of “concurrent processing.”7 This is exactly how Ohanian’s installation interpellates the spectator, how his installations (and I borrow here from Foster’s discussion of the archival impulse) “call out for human interpretation” (2004: 5). The suspension of time produced by multitasking as an optimum of time management disintegrates as it introduces gaps, distances, hiccups between coexisting events or coexisting times.

In his study of the historical narrative, Paul Ricoeur enounces a postulate which relates directly to this state of affairs. “Time becomes human time, he writes, inasmuch as it is narratively articulated” (1983: 17). It is through the narrative that history keeps a link with our basic competence to follow a story, as well as with the cognitive operations of narrative comprehension by which history “obliquely” continues to relate to the field of human action and its basic temporality (1983: 167). The absence, in *September 11, 1973_Santiago, Chile*, of any resolved form of representation of the past, present or future, of history tout court, means that it is up to the spectator, through his or her multitasking and film response training, to take up a narrative with the fragments of the coexisting documents, a narrative by which one can think “the mortal time of phenomenology and the public time of narrative sciences” together (1983: 161). In this, the spectator adopts the function of the witness, a function that takes a crucial role in Ricoeur’s important supplement to his study on the historical narrative –*Memory, History, Forgetting* (2000; 2004)– written “because he had, as it were, forgotten forgetting” (White, 2007: 233). According to Ricoeur, the witness’s testimony is the foundation of history, one that sustains the whole process of making history. For, within the historical sphere, testimony doesn’t end with the constitution of archives but resurfaces at the level of the representation of the past through the written or visual narrative (2000: 181-182). In *September 11, 1973_Santiago, Chile*, testimony lies, fractionalized, in Guzmán’s document, in the testimonies of the witnesses he interviews (of which we only hear the voices), in Ohanian’s own visual document of present Santiago, in his creation of an installation. The sound and image splitting of the documents is operated to privilege another witness who can engage narratively with the work: the spectator. It is there that a post-tenseless representation of historical time, a post-tenseless aesthetics of the passage of time, can come about, if it is to come about.

7 Hal Pashler, “Dual-Task Interference and Cognitive Architecture,” colloquium paper, University of California, San Diego, September 23, 2004; y <http://dual.task.org/ images/08MULTITASK.html>.

7 Hal Pashler, “Dual-Task Interference and Cognitive Architecture,” colloquium paper, University of California, San Diego, September 23, 2004; and <http://dual.task.org/ images/08MULTITASK.html>.

de Ohanian interpela al espectador, cómo sus instalaciones (y esto lo tomo de la discusión de Foster acerca del impulso archivístico) «piden a gritos una interpretación humana» (2016: 105). La suspensión del tiempo que se produce por la multitarea como una gestión del tiempo óptima se desintegra conforme introduce brechas, distancias, traspíes entre acontecimientos coexistentes o tiempos coexistentes.

En su estudio de la narrativa histórica, Paul Ricoeur enuncia un postulado directamente relacionado con esta situación. «El tiempo se hace tiempo humano —escribe— en cuanto se articula de modo narrativo» (1995: 39). La historia mantiene un vínculo con nuestra competencia básica para seguir una historia a través de la narrativa, y con las operaciones cognitivas de comprensión narrativa mediante las que la historia continúa «oblicuamente» relatando el campo de las acciones humanas y su temporalidad básica (1995: 166). La ausencia en *September 11, 1973_Santiago, Chile* de cualquier forma resuelta de representación del pasado, del presente o del futuro —de la historia propiamente dicha— significa que es el espectador, a través de su multitarea y su formación de respuesta cinematográfica, el que aceptará una narrativa con los fragmentos de los documentos coexistentes, una narrativa a través de la que uno puede pensar en «el tiempo mortal de la fenomenología y el tiempo público de las ciencias narrativas» de forma conjunta (1995: 161). Así, el espectador adopta la función de testigo, una función que tiene un papel crucial en el importante suplemento de Ricoeur a su estudio de la narrativa histórica —*La memoria, la historia, el olvido* (2000)—, escrito «porque, por así decirlo, había olvidado olvidar» (White, 2007: 233). Según Ricoeur, el testimonio del testigo es la base de la historia, lo que sostiene todo el proceso de elaboración de la historia. Porque, en la esfera histórica, el testimonio no acaba con la constitución de archivos, sino que vuelve a emerger a la superficie a nivel de la representación del pasado a través de la narrativa escrita o visual (2004: 179-181). En *September 11, 1973_Santiago, Chile*, el testimonio reside, fraccionado, en el documento de Guzmán, en las declaraciones de los testigos a los que entrevista (de quienes solo oímos las voces), en el propio documento visual de Ohanian del Santiago actual, y en su creación de una instalación. La separación de la imagen y del sonido de los documentos se utiliza para favorecer a otro testigo que puede participar de forma narrativa en la obra: el espectador. Es aquí donde se puede producir una representación post-atemporal del tiempo histórico, una estética post-atemporal del transcurso del tiempo, si es que se tiene que producir.

Estos procesos mentales interconectan prácticas de disonancia, brechas, heterocronías, representación e interpretación, todas ellas relacionadas con el regreso, un regreso no tan tranquilo. No solo el regreso del pasado —entendiendo que el pasado nunca vuelve completamente— sino, más importante, la muestra del camino por el que la desaparición se relaciona

Un estudio clave, dirigido por el psicólogo Hal Pashler, resulta especialmente relevante para la cuestión de la suspensión del tiempo en su evaluación de la temporalidad duracional de la multitarea.

One key study, directed by psychologist Hal Pashler, is particularly relevant to the question of the suspension of time in its assessment of the durational temporality of multitasking.

These mental processes interconnect practices of dissonances, gaps, heterochronies, representation, and interpretation, all of which have to do with return, a not-so-smooth return. Not only the return of the past —with the understanding that the past never fully returns— but, more fundamentally, the display of the path by which oblivion relates to remembrance, memory and collective history: devoid of any physical or mnemonic traces of its reality, the past ceases to exist; but it is this fragility of the archive (the fact that it can disappear or simply be ignored) that motivates the necessity to recall these traces. “Forgetting, writes Ricoeur, is the emblem of the vulnerability of the historical condition in its entirety” (2000: 374). It is so, as Hayden White’s account of Ricoeur’s *Memory, History, Forgetting* points out, because history (as a modern practice) has usually been written “to cover over or hide or deflect attention from ‘what really happened’ in the past by creating an ‘official version’ that substitutes a part of the past for the whole,” and because of the numerous political programs of modernity “designed, as it seems, to abject that very humanity that the rest of ‘history’ seemed to have been striving to create” (2007: 237-238). The spectator’s perceptual confrontation of two cut documents that fail to cohere but launch their openness one vis-à-vis the other initiates a narrativity which is precisely this act by which a spectator is required to insert forgetting or oblivion (the “_” of the title) in his or her *récit historique*.

The historical narrative is not an answer to oblivion —the possibility to represent the whole of history once all oblivions have been recovered, the possibility to unify past and present— but the acknowledgement of oblivion in the historical condition. It is this very integration that offers the possibility of a renewed connection between past and present, an inventive redeployment of the passage

con la rememoración, el recuerdo y la historia colectiva. Desprovisto de cualquier huella física o mnemónica de su realidad, el pasado deja de existir; pero es esta fragilidad del archivo (el hecho de que puede desaparecer o simplemente ignorarse), la que motiva la necesidad de recordar estas huellas. Ricoeur escribe «Olvidar es el emblema de la vulnerabilidad de toda condición histórica» (2004: 374). Esto es así, como señala la explicación que Hayden White hace de *La memoria, la historia, el olvido*, de Ricoeur, porque la historia (como práctica moderna) normalmente se ha escrito «para esconder, ocultar o desviar la atención de ‘lo que realmente sucedió’ en el pasado creando una ‘versión oficial’ que sustituye una parte del pasado por la totalidad», y por los numerosos programas políticos de modernidad «diseñados, parece, para despreciar esa humanidad, que el resto de la ‘historia’ parecía haber estado luchando por crear» (2007: 237-238). La confrontación perceptual del espectador de dos documentos cortados que no son coherentes pero que lanzan su apertura al otro inicia una narratividad que es precisamente por lo que el espectador tiene que insertar el olvido o la desaparición (el «_» del título) en su *récit historique*. La narrativa histórica no es una respuesta a la desaparición, la posibilidad de representar la totalidad de la historia una vez que se hayan recuperado todas las desapariciones, la posibilidad de unificar el pasado y el presente, sino la aceptación de la desaparición en la condición histórica. Es precisamente esta integración la que ofrece la posibilidad de una conexión renovada entre el pasado y el presente, una ingeniosa redistribución del transcurso del tiempo en los espacios igualmente reales e igualmente válidos de *Hidden*, entre los fotogramas de *Seven Minutes Before* y entre los dos documentos de *September 11, 1973_Santiago, Chile*, una concepción que implica el abandono de conceptos fundamentales de la historia moderna, entre los que se incluyen la teología del tiempo, el trauma original, la salvación anticipada, la utopía y la condena. Conforme el espectador participa en el despliegue post-atemporal de «que los acontecimientos futuros se hagan presentes y que luego se hagan pasados», realmente está participando en una repetición de un pasado mediado donde el pasado y el presente se unen *con* las brechas de la desaparición. La elaboración de un espacio de desaparición en la instalación proporciona un intervalo crucial para la reinterpretación de la historia por parte del espectador. La posibilidad de la reinterpretación es lo que transmite un sentido de futuro al discurso histórico. El resultado de este futuro —¿cambio o status quo?— por supuesto, sigue siendo desconocido, pero la reinterpretación de los archivos chilenos que presupone añaden un elemento clave a nuestra percepción de la obra: la noción de democracia. La suspensión del transcurso del tiempo es, al fin y al cabo, una materialización estética de la suspensión de la democracia durante el golpe de estado de 1973, que suspendió el transcurso del tiempo democrático de diversas formas.

Tras el golpe militar de 1973, muchos países europeos —concretamente Francia, Alemania, Italia y Suecia— cuyos políticos siguieron de cerca el intento de Allende de crear reformas socialistas de forma democrática se vieron sorprendidos por lo siguiente: las fuerzas armadas chilenas, con el apoyo inicial del gobierno de Estados Unidos, derrocaron al gobierno socialista de Unidad Popular elegido de forma democrática y comenzaron una dictadura de diecisiete años dirigida por el General Augusto Pinochet usando la represión contra los disidentes del régimen (una represión que acabó con la vida de 3000 personas y que supuso el encarcelamiento de más de 100.000). La reproducción simultánea de los dos documentos cortados relacionados con el pasado y el presente de Santiago, la representación atemporal de estas dos temporalidades, reabre esta reflexión sobre la democracia a la luz del presente, mientras nos fuerza a reevaluar la utopía unida a la cita final del documento de Guzmán: «La historia es nuestra, es la obra del pueblo». ¿Qué queda de los intentos democráticos de la Unidad Popular de Allende? ¿Se consiguió la democracia en Chile en algún momento? Y más allá de Chile, ¿qué constituye una democracia?

of time within the equally real, equally valid spaces of *Hidden*, between the frames of *Seven Minutes Before* and between the two documents of *September 11, 1973_Santiago, Chile*, a conception that entails the abandonment of pivotal concepts of modern history, including time theology, original trauma, anticipated salvation, utopia, and damnation. As the spectator engages in the post-tenseless deployment of “the becoming present of future events and then their becoming past,” he or she is actually engaged in a replay of a mediated past where past and present are brought together *with* the gaps of oblivion. The installation’s elaboration of a space of oblivion provides a crucial interval for the re-interpretation of history from the part of the spectator. The possibility of re-interpretation is what conveys a sense of futurity to the historical discourse. The outcome of this future —change or status quo?— remains of course unknown but the re-interpretation of the Chilean archives it presupposes does bring in a key element in our reception of the work: the notion of democracy. The suspension of the passage of time is after all an aesthetic materialization of the 1973 coup’s suspension of democracy, which did in many ways suspend the passage of democratic time.

In the aftermath of the military coup of 1973, many European countries, namely France, Germany, Italy and Sweden where politicians followed closely Allende’s attempt to create socialist reforms democratically, were struck by the following: the Chilean military, with initial support from the US government, brought down the democratically elected socialist Unidad Popular government and initiated a seventeen-year dictatorship led by General Augusto Pinochet using repression against the regime dissidents (a repression assumed to be responsible for the death of over 3000 people and the imprisonment of over 100 000 people). The simultaneous replay of two cut documents related to the past and the present of Santiago, the tenseless rendering of these two temporalities, reopens this reflection on democracy in light of the present, while forcing us to reassess the utopia attached to the final quote of Guzmán’s document: “History is ours, it is the work of the people.” What remains of Allende’s Unidad Popular’s democratic attempts? Was democracy in Chile ever achieved? And, beyond Chile, what constitutes a democracy? In his study on Chilean democracy, historian José Del Pozo has maintained that the very possibility of the military coup in 1973 made manifest how, despite democratic elections, the military received the support of many groups of Chilean society (entrepreneurs, the political right, judges, high functionaries, and sections of the Christian Democratic Party) who did not hesitate to re-enact repressive forces of the past after realizing that they had lost control over the country (2000). It is also clear that the economic crisis which emerged under the Allende government in 1972 —a crisis which led to major

En un estudio sobre la democracia chilena, el historiador José del Pozo ha mantenido que la propia posibilidad del golpe militar en 1973 puso de manifiesto cómo, a pesar de las elecciones democráticas, las fuerzas armadas recibieron el apoyo de muchos grupos de la sociedad chilena (empresarios, la derecha política, jueces, altos funcionarios y secciones del Partido Demócrata Cristiano), quienes no dudaron en restablecer las fuerzas represivas del pasado tras darse cuenta de que habían perdido el control del país (Pozo del, 2000). También está claro que la crisis económica que apareció bajo el gobierno de Allende en 1972 —una crisis que dio lugar a grandes huelgas entre los trabajadores— junto con la gobernanza por decreto de Allende amenazaron a las instituciones democráticas desde dentro. Incluso en la actualidad, una investigación del sociólogo Manuel A. Garretón concluye que, a pesar de la elección democrática de la candidata socialista de Concertación Michelle Bachelet en 2005, la democracia es «incompleta y cualitativamente pobre»: aunque ha habido un importante progreso en temas de derechos humanos y una reforma política de la constitución, la Concertación aún necesita transformar las instituciones autoritarias heredadas de Pinochet, una reforma que se estanca por la decisión del gobierno de favorecer la estabilidad política y el crecimiento económico (2000, 1995).

Esta ha sido la productividad de la suspensión combinada del tiempo y la percepción. La participación del espectador en el pensamiento y la reinterpretación de la condición histórica, una reactivación del transcurso del tiempo pero *fuera* de la teleología y *dentro* del recuerdo del olvido en el *récit historique*, un cuestionamiento de la persistencia o del declive, del valor o falta de valor de la democracia y la utopía. He argumentado que *September 11, 1973_Santiago, Chile* contribuye de forma clave a la exploración estética de las condiciones de la posibilidad del tiempo histórico: aunque se aleja, sin concesiones, de la explicación y de la representación de la historia. Y a pesar de que rechaza recuperar totalmente el acontecimiento pasado o indicar hacia dónde nos lleva su historia, insiste en el requisito de *no* abandonar el acontecimiento, así como en la necesidad de enfrentarse al pasado que nunca se recupera totalmente y al presente. Lo hace creando para el espectador las condiciones perceptuales de la posibilidad de narratividad histórica, que aquí adquiere la forma de procesos mentales que siguen siendo imperceptibles para otros. El *récit historique* es responsabilidad de cada espectador y, como tal, la obra de arte nunca lo hace público ni manifiesto. Además, los espectadores lo elaboran como su experiencia perceptual del tiempo suspendido. Un tiempo que se divide entre la simultaneidad de un pasado sonoro y un presente visual, una experiencia que sigue intensificando el ahora de una percepción inconexa. En resumen, la instalación trata más bien de las condiciones de la posibilidad de futuro que de su actualización evidente. Al poner en juego discrepancias perceptuales para el espectador, la instalación se presenta como facilitadora más que directamente productora del tiempo histórico, inseparable del desarrollo simultáneo de las distintas categorías del tiempo.

strikes in the work force— together with Allende’s governance by decree threatened the democratic institutions from within. Even today, research by sociologist Manuel A. Garretón concludes that, despite the democratic election of the socialist Concertación candidate Michelle Bachelet in 2005, democracy is “incomplete and qualitatively poor”: although there has been significant progress in matters of human rights and political constitution reform, the Concertación still needs to transform the authoritarian institutions inherited from Pinochet —a reform that stagnates because of the government’s decision to privilege political stability and economic growth (2006).

Such has been the productivity of the combined suspension of time and perception: the spectator’s engagement in the thinking and re-interpretation of the historical condition, a reactivation of the passage of time but *outside* teleology and *within* the remembering of forgetting in the *récit historique*, a questioning of the persistence or the waning, value or disvalue of democracy and utopia. *September 11, 1973_Santiago, Chile*, I have been arguing, is a key contributor to the aesthetic exploration of the conditions of possibility of historical time: although it moves away —without any concession— from the explanation and representation of history, although it refuses to fully recover the past event or to indicate where its history is leading us, it insists on the requirement *not* to abandon the event, as well as the need to confront the never fully recovered past and present. It does so by creating for the spectator the perceptual conditions of possibility of historical narrativity, which takes the form here of mental processes that remain impalpable to others. The *récit historique* is the responsibility of each observer and, as such, is never made public or manifest by the artwork. Moreover, it is elaborated by spectators as their perceptual experience of suspended time is split between the simultaneity of an aural past and a visual present —an experience that keeps intensifying the now of a disjointed perception. The installation, in short, is more about the conditions of possibility of futurity than its noticeable actualization. By setting into play perceptual discrepancies for the spectator, it is an enabler rather than a direct producer of historical time, one that is inseparable from the simultaneous unfolding of different categories of time.

Referencias / References

- Augé, M. (2003). *Le temps en ruines*. Paris: Éditions Galilée.
- Badiou, A. (2005). *Le Siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- Couhot, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Nîmes: J. Chambon/Actes Sud.
- Davies, P. (1995). *About time: Einstein’s unfinished revolution*. New York: Simon & Schuster.
- Deleuze, G. (1985). *L’image-temps*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. ([2000], 2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. ([2002], 2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg’s history of art*. Transl. H. Mendelsohn. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Dolev, Y. (2007). *Time and realism: Metaphysical and antimetaphysical perspectives*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Einstein, A. (1905). “Zur elektrodynamik bewegter körper”. *Annalen der physik*, 322(10), pp. 891-921.
- Einstein, A. (1987). *The collected papers of Albert Einstein* vol. 2. Trans. A. Beck & P. Havas. Princeton, N. J: Princeton University Press. pp. 275-306.
- Eysenk M. W. & Keane M. T. (2002). “Attention and Performance Limitations,” in Daniel J. Levitin (ed.), *Foundations of Cognitive Psychology: Core Readings*. Cambridge: MIT Press.
- Foster, H. (2004). “An Archival Impulse”. *October* No. 110, 1 october, pp. 3-22.
- Garretón, M. A. (2003). *Incomplete democracy: Political democratization in Chile and Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hansen, M. B. N. (2004). *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d’historicité: Présentisme et expériences du temps*. Paris: Éditions du Seuil.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Jameson, F. (2003). “The end of temporality”. *Critical Inquiry*, 29(4), pp. 695-718.
- Jammer, M. (2006). *Concepts of Simultaneity: From Antiquity to Einstein and Beyond*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Koselleck, R. (2004). “Space of Experience and Horizon of Expectation: Two Historical Categories”. In *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe, New York, Columbia Universitl Press, pp. 264-265.
- Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On time in the art of the 1960’s*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.
- Lessing, G. E. (1962). *Laocoön*. Trans. E. A. McCormick. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Lockwood, M. (2005). *The labyrinth of time: Introducing the universe*. Oxford: Oxford University Press.
- Pashler, H. (2004). “Dual-Task Interference and Cognitive Architecture,” colloquium paper, University of California, San Diego, September 23. In <http://dual.task.org/images/08MULTITASK.html>
- Pozo del, J. (2000). *Le Chili contemporain: Quelle démocratie?*. Québec: Éditions Nota bene.
- Rancière, J. (1996). “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”. *L’inactuel*, 6, pp. 53-68.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée.
- Ricoeur, P. (1991). *L'intrigue et le récit historique. (Temps et récit)*. Paris: Éd. du Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éd. du Seuil.
- Salcedo, D. (2007). “Doris Salcedo à la Tate Modern (London 5)”. *Le Monde*, 25 Octobre. En <http://lucileee.blog.lemonde.fr/2007/10/25/doris-salcedo-a-la-tate-mod-ern-londres-5>.
- Smith, E. E., & Kosslyn, S. M. (2007). *Cognitive psychology: Mind and brain*. Upper Saddle River, N. J: Pearson/Prentice Hall.
- Smith, T. (2006). “Creating Dangerously, then and now,” en Okwui Enwezor, (ed.), *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla: BIACS, pp. 114-129.
- Snow, M., & Marclay, C. (2007). Conversation entre Michael Snow et Christian Marclay. *Replay Marclay*: [exposition, Paris, Musée De La Musique, 9 Mars-24 Juin 2007, Melbourne, Australian Centre for the Moving Image, 15 Novembre 2007-3 Février 2008].
- Stern, S. J. (2004). *Remembering Pinochet’s Chile: On the eve of London, 1998*. Durham: Duke University Press.
- Sturken, M. (1999). Imaging postmemory/renegotiating History. *Afterimage*, 26(6), pp. 10-22.
- Vidler, A. (2002). *Warped space: Art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- White, H. (2007). “Guilty of History? The Longue Durée of Paul Ricoeur”. *History and Theory*, 46, 2, May 01, pp. 233-251.
- Zeidler, S. (2004). “Introduction to Carl Einstein, Critical Dictionary: ‘Nightingale’ The Etchings of Hercules Seghers”. Trans. Charles W. Haxthausen. *October*, no. 107, pp. 151-157.
- Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.

^{*} Este texto es una traducción de “The Suspension of History in Contemporary Media Arts,” ([Intermedialités](#), 2009). Fue publicado en el volumen *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, editado por Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández, Murcia, ICA, 2016. La traducción fue posible gracias al proyecto de I+D *Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea*, Ministerio de Economía y competitividad, HAR2012-39322.

^{*} This text has been previously published in: Ross, C. (2008). “The suspension of history in contemporary media arts”. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*,(11), pp. 125-148.



MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ-NAVARRO
Universidad de Murcia

Contratiempos del arte contemporáneo*

Counter-times of contemporary art*

Habitar el tiempo

En *Punto Omega* Don DeLillo (2010) describe la experiencia de un visitante que se encuentra en una galería frente a *24 Hour Psycho* (1993), la obra de Douglas Gordon que consiste en la ralentización del célebre filme de Alfred Hitchcock hasta llegar a veinticuatro horas. En la sala, protegido por la oscuridad y bañado por la luz de las imágenes, el protagonista de la novela de DeLillo tiene la sensación de habitar un tiempo diferente y encontrarse frente a un modo de percepción alternativo al de la vida cotidiana. Para el personaje, como para cualquiera que haya experimentado la instalación de Gordon, el tiempo se ralentiza, casi parece que se detiene, aunque nunca se detenga del todo. La obra provoca una apertura del tiempo de la imagen cinematográfica. Nos hace conscientes de los intersticios que hay entre un plano y otro, nos muestra que esa continuidad aparente de la imagen-movimiento es, en efecto, sólo aparente, y nos invita, en última instancia, a mirar en los intersticios, en las elipsis entre fotograma y fotograma, en esos lugares que no tienen lugar cuando la imagen se desarrolla a su velocidad habitual, 24 imágenes por segundo. Gordon, pues, abre la imagen. La abre deteniéndola, pero no del todo. No la ofrece como algo estático, como una imagen-fija, sino como una imagen que está a medio camino entre la imagen-fija y la imagen-movimiento, una imagen que es, como dice el protagonista de la novela de DeLillo, “puro cine, puro tiempo”.

Al personaje de DeLillo las imágenes acaban produciéndole una toma de conciencia del tiempo,

Dwelling time

In *Point Omega* Don DeLillo (2010) describes the experience of a visitor who is in a gallery in front of *24 Hour Psycho* (1993), the work of Douglas Gordon that is a twenty-four hour slowdown of the famous Alfred Hitchcock film. In the room, protected by the darkness and bathed by the light of the images, the protagonist of the novel of DeLillo has the sensation of inhabiting a different time and facing an alternative mode of perception to that of normal daily life. For the character, as for anyone who has experienced Gordon's installation, time slows down; it almost seems to stop, even if it never stops completely. The work provokes an opening in time of the cinematographic image. It makes us aware of the interstices between one plane and another, shows us that this apparent continuity of the image-movement is indeed only apparent, and invites us, ultimately, to look into the interstices, the ellipses between frame and frame, in those places that do not take place when the image develops at its usual speed of 24 frames per second. Gordon then opens the image. He opens it, but not completely. It is not offered as something static, as a fixed-image, but as an image that is halfway between the fixed-image and the image-movement, an image that is, as the protagonist of DeLillo's novel says, “pure cinema, pure time”.

For DeLillo's character the images end up producing an awareness of time, a temporary experience in which, in the end, “one is aware that he is alive”. It is the feeling of living a different time, another time, away from the rumor of the street. A

La obra de Gordon es una apertura del tiempo, pero también una apertura de la tecnología. Abre la imagen fílmica como quien abre un juguete.

Gordon's work is an opening of time, but also an opening of technology. He opens the filmic image as one opens a toy.

una experiencia temporal en la que, al final, “uno es consciente de que está vivo”. Se trata de la sensación de habitar un tiempo diferente, un tiempo otro, alejado del rumor de la calle. Un tiempo que no es, sin embargo, el tiempo detenido, eterno y quieto, que habitualmente es el tiempo del espacio artístico. No se trata de un tiempo sin tiempo —y esto es lo que más parece interesar a DeLillo— sino más bien de un tiempo otro. Un tiempo que se mueve a una velocidad para la que no llegamos a estar preparados. Porque nunca llega a detenerse del todo, de modo que no hay una posibilidad de acompasamiento total. El tiempo nunca está ahí como quisiéramos que estuviera. Y de esa manera, paradójicamente, somos conscientes de él.

La obra de Gordon es una apertura del tiempo, pero también una apertura de la tecnología. Abre la imagen fílmica como quien abre un juguete. La desmonta, la hackea, la profana o, como ha sugerido Nicolas Bourriaud, la postproduce (2004). Una posproducción que hace que el artista se apropie de las imágenes y les otorgue un nuevo significado que, sin embargo, no borra totalmente el sentido primigenio, sino que lo pervierte, lo desmonta, lo resquebraja y lo hace evidente. Abrir la imagen es aquí abrir el tiempo. Y abrir el tiempo es, sin duda, espacializarlo, crear un intersticio, un lugar para habitarlo.

En última instancia, lo que le interesa a Gordon es producir una experiencia temporal autoconsciente. Una experiencia que nos conduzca hacia un tiempo alternativo. La imagen como un contra-tiempo. Un tiempo a la contra. A la contra del tiempo moderno. A la contra de ese tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental” (2009) y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las máquinas, el tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía. Es el tiempo acelerado que surge de la experiencia de la modernidad. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta —quizá algo exagerada, es cierto—: el sujeto moderno “extiende” el ritmo de la máquina a la cotidianidad, *interiorizando* y haciendo suyos los tiempos de la cadena de producción.

time that is not, however, the time stopped, eternal and quiet, which is usually the time of artistic space. It is not a time without time —and this is what most seems to interest DeLillo— but rather of another time. A time that moves at a speed for which we are not ready. Because it never stops completely, so there is no possibility of total pacing. Time is never there, as we wish it were. And in that way, paradoxically, we are aware of it.

Gordon's work is an opening of time, but also an opening of technology. He opens the filmic image as one opens a toy. He dismantles it, hacks it, and profanes it or, as Nicolas Bourriaud has suggested, he postproduces it (2004). A postproduction that causes the artist to appropriate the images and give them a new meaning which, however, does not completely erase the original sense, but perverts, disassembles, cracks and makes it evident. To open the image is to open the time. And opening the time is, without doubt, spatializing it, creating a gap, a place to inhabit it.

Ultimately, what interests Gordon is producing a temporal self-conscious experience, an experience that leads us to an alternative time. The image as a counter-time, a time against it, against modern time. Against the standardized time that Sylviane Agacinski called “Western time” (2003), and that is nothing but time for work, progress, machinery, the time over which the subject has already lost any chance of sovereignty. It is the accelerated time that arises from the experience of modernity. The famous scene in *Modern Times*, in which Chaplin, exhausted by the assembly line, starts putting screws in all the objects around him, serves as a perfect metaphor —perhaps somewhat exaggerated, yet it is true—: the modern subject “extends” the machine rhythm to everyday life, *internalizing* and endorsing the times of the production line.

Undoubtedly, the birth of the modern subject was linked to the “subjection” of a time that, increasingly, was no longer his time, but a simple time, the time of succession and the accelerated repetition of the same action. In a way, it could be said that modernity established the unique time of production and technology —the only vestige nowadays of the belief in progress— the time of continuity and speed, or, as Mary Ann Doane has suggested, cinematic time, (2002) characterized by the ellipsis and the suppression of the downtimes, those times which are precisely the times of the human, those who escape the light of the spectacle, the times of the shadow. It is the rhythm of production, which eliminates all that does not serve: affects, emotions and desires, everything that cannot be easily absorbed and marketed. Authors like Paul Virilio (2006) or Hartmut Rosa (2013) have theorized that mechanization, acceleration and progressive disappearance of time that characterizes our era.

If we think about it right, in the face of that capitalized, transparent and accelerated time, the time of Gordon's work proposes a tangible time, a time that the subject can almost grasp with his hands. It is pure duration, beyond the time of the clocks, beyond artificial time, a time almost material, dense, dilated, in which it is

Como quiera que sea, lo que está claro es que, una breve mirada al arte contemporáneo de las últimas décadas encontrará toda una serie de poéticas que tienen al tiempo como centro de reflexión.

Whatever it is, what is clear is that a brief look at the contemporary art of the last decades will find a whole series of poetics that have time as a center of reflection.

Sin lugar a dudas, el nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la “sujeción” a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión y la repetición acelerada de lo mismo. En cierto modo, se podría decir que la modernidad instauró el tiempo único de la producción y la tecnología —único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso—, el tiempo de la continuidad y la velocidad o, como ha sugerido Mary Ann Doane (2012), el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra. Se trata del ritmo de la producción, que elimina todo aquello que no le sirve: los afectos, la emociones, los deseos, todo aquello que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado. Autores como Paul Virilio (2006) o Hartmut Rosa (2013) han teorizado sobre esa maquinización, aceleración y desaparición progresiva del tiempo que caracteriza a nuestra era.

Si lo pensamos bien, frente a ese tiempo capitalizado, transparente y acelerado, el tiempo de la obra de Gordon propone un tiempo tangible, un tiempo que el sujeto puede casi apresar con sus manos. Es duración pura. Más allá del tiempo de los relojes, más allá del tiempo artificial. Un tiempo casi material, denso, dilatado, en el que es posible habitar; una *room-time*, una habitación de tiempo.

24 Hour Psycho es uno de los múltiples ejemplos que podríamos traer a colación del interés que en los últimos años ha mostrado el arte contemporáneo por el problema de la temporalidad. Esta desnaturalización del tiempo y toma de conciencia de la experiencia temporal se ha convertido en uno de los lugares centrales del arte de las últimas décadas, especialmente —aunque no sólo— en lo que se ha llamado el *time-based art*, el arte de la imagen-tiempo. Obras detenidas, que flotan, a cámara lenta, a cámara rápida... movimientos desnaturalizados, repeticiones, interrupciones, saltos temporales, discontinuidades, anacronismos, asincronías, desincronizaciones... A través de las más variadas estrategias y disciplinas, un gran número de artistas contemporáneos han comenzado a cuestionar la temporalidad hegemónica del presente, desfigurando y reelaborando la experiencia de ese tiempo lineal, estandarizado y “monocrónico” de la modernidad.

Por supuesto, la presencia del tiempo en las prácticas contemporáneas no se reduce sólo a esta desnaturalización, pervisión o profanación del movimiento de las imágenes, sino que se ha convertido en algo fundamental a otros muchos niveles. Esas mismas resistencias al tiempo establecido son centrales, por ejemplo, en el trabajo artístico en torno a los discursos de la memoria y la historia, que pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde presente y pasado se encuentran conectados y en

possible to inhabit, *a room-time*, a room of time.

24 Hour Psycho is one of many examples we could bring up of the interest in the question of temporality shown in recent years in contemporary art. This distortion of time and awareness of temporal experience has become one of the central places of art of recent decades, particularly —but not exclusively—, in what has been called the *time-based art*, the art of Image-time. Suspended works of art, that are floating, slow-motion, fast-moving... denaturalized movements, repetitions, interruptions, temporary jumps, discontinuities, anachronisms, asynchronies, desynchronizations... Through a variety of strategies and disciplines, a large number of contemporary artists have begun to question the hegemonic temporality of the present, disfiguring and re-elaborating the experience of that linear, standardized and “monochronic” time of modernity.

Of course, the presence of time in contemporary art practices is not only reduced to this denaturalization, perversion or desecration of the movement of images, but has become fundamental to many other levels. These same resistances to the established time are central, for example, in the artistic work around the discourses of memory and history, that puts in play a sense of time like something open and manipulable, where present and past are connected and in constant movement.

Such a revision of hegemonic chronologies through the images corresponds with the emergence of a whole series of historiographical and methodological proposals —such as the anachronistic story of Georges Didi-Huberman (2005) or *preposterous history* of Mieke Bal, (1999) to name but a few examples— These propose models of analysis of the images characterized by the introduction of multiple temporal levels that are projected through the history. As Keith Moxey (2013) has suggested, such temporal multiplicity takes on an essential role in the scenario of contemporary global art, where various temporal lines coming from different contexts of the globe converge in an antagonistic and conflictual way in what we call the

constante movimiento.

Tal revisión de las cronologías hegemónicas a través de las imágenes coincide con la emergencia de toda una serie de propuestas historiográficas y metodológicas —como la historia anacrónica de Georges Didi-Huberman (2006) o la *preposterous history* de Mieke Bal, (1999) por nombrar unos pocos ejemplos— que proponen modelos de análisis de las imágenes caracterizados por la introducción de múltiples niveles temporales que se proyectan a través de la historia. Como ha sugerido Keith Moxey (2015), dicha multiplicidad temporal adquiere un papel esencial en el escenario del arte contemporáneo global, donde diversas líneas temporales provenientes de diversos contextos del globo confluyen de modo antagónico y conflictual en lo que llamamos “el mundo contemporáneo”, de manera que cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal —heterocronía— como la inversión del tiempo y la historia —anacronismo—.

Como quiera que sea, lo que está claro es que, una breve mirada al arte contemporáneo de las últimas décadas encontrará toda una serie de poéticas que tienen al tiempo como centro de reflexión. En todos los casos —y esto es lo importante—, la dimensión del tiempo es utilizada como un arma de resistencia contra lo establecido, contra los regímenes hegemónicos de temporalidad. Resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, tiempo profanado, tiempo de vida, tiempo subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad.

Lo que me gustaría hacer en este breve en ensayo es sobrevolar por algunos de estos modos en los que el arte se enfrenta a su tiempo histórico. La tesis que pretendo mostrar es bien sencilla y está enunciada desde el principio: los artistas proponen contratiempos, tiempos diferentes, temporalidades alternativas que desmontan y cuestionan el régimen temporal hegemónico del presente.

En busca del tiempo perdido

En la actualidad parece que tenemos claro que no es posible hablar del arte visual sin introducir la cuestión del tiempo. ¿Cómo hablar de escultura o pintura, por ejemplo, sin aludir a la experiencia perceptiva, a la narración detenida, a los tiempos de lectura de la imagen? Y eso aún parece más evidente cuando aludimos al arte de las vanguardias, cuya reflexión sobre el tiempo se hizo presente a todos los niveles: desde la multiperspectiva del cubismo a la velocidad de los futuristas, pasando por el tiempo psíquico del surrealismo —recordemos los relojes de Dalí—. Parece que va de suyo que el tiempo es un componente central de las artes plásticas. Sin embargo, durante bastantes décadas, el tiempo fue expulsado del arte visual.

“contemporary world”. In this way, any attempt at writing about the art of the present needs to rethink the concept of time and assess both the temporal multiplicity —heterochrony— and the inversion of time and history —anachronism—.

Whatever it is, what is clear is that a brief look at the contemporary art of the last decades will find a whole series of poetics that have time as a center of reflection. In all cases —and this is what is important— the dimension of time is used as a weapon of resistance against the established, against the hegemonic regimes of temporality, resisting time through the introduction of another time; a denaturalized time, a profaned time, life time, subjective time, duration time, time of the past, memory time, times that alter the temporary model instituted by modernity.

What I would like to do in this short essay is to look through some of these ways in which art faces its historical time. The thesis that I intend to show is very simple and is stated from the beginning: artists propose counter-times, different times, alternative temporalities that dismantle and question the temporal hegemonic regime of the present.

In search of lost time

At present it seems clear that it is not possible to speak of visual art without introducing the question of time. How can we speak of sculpture or painting, for example, without alluding to the perceptive experience, to the stopped narration, to the times of reading the image? And that still seems more evident when we allude to the art of the avant-gardes, whose reflection on time was present on all levels: from the multiperspective of cubism to the speed of the futurists, passing through the psychic time of surrealism —remember the clocks of Dalí. It seems appropriate that time is a central component of visual arts. However, for many decades, time was expelled from visual art. Modernism, the hegemonic reading of 20th-century art that shaped modes of seeing, experience, production and exhibition of art, tried by all means to abolish time. Based on the famous division established by Lessing between arts of space and arts of time, critics like Clement Greenberg (1961) —during the forties and fifties— or Michael Fried (1998) —throughout the sixties— built a sense of modernity linked to the medium specificity: time was typical of music or literature but visual art, however, developed in space, without time. From these premises, Greenberg and Fried, conceived models of aesthetic experience centered on the elimination of time. These models valued that the experience that the painting or sculpture could provide should be purely visual, established through a kind of —*presentness*— far from the time of life. For that reason, among other things, they advocated an abstract art, beyond narration, politics, reading time, beyond time... of life, an autonomous, pure art, which turned the artistic into something close to sacred. The work of Pollock in painting, or that of David Smith in sculpture was for Greenberg the culmination of that process of elimination of time, which for him had begun much earlier, with Manet, in the beginnings of modern art.

Despite its institutional pre-eminence, since the late 1950s, this model of vision began to be questioned by artists, theorists and critics. In her famous *Passages in modern sculpture*, published in 1977, Rosalind Krauss (1977) showed how the discourse on modern art, particularly on sculpture, was created through the elimination of time, and made clear that a history of modern sculpture —of modern art in general— could not be carried out without introducing the temporal dimension. A fundamental dimension since the beginning of modernity and even more at that time, with the entry into the artistic realm of a number of essentially temporary new practices and disciplines that highlighted the artificiality and fiction of the modernist conception of art. These arts of time were essentially video, film, photography or

El modernismo, la lectura hegemónica del arte del XX que configuró modos de ver, de experiencia, de producción y de exhibición, intentó por todos los medios abolir el tiempo. Partiendo de la célebre división establecida por Lessing entre artes del espacio y artes del tiempo, críticos como Clement Greenberg (2006) –durante los cuarenta y cincuenta– o Michael Fried (2004) –a lo largo de los sesenta– construyeron un sentido de lo moderno vinculado a la especificidad del medio: el tiempo era propio de la música o de la literatura; el arte visual, sin embargo, se desarrollaba en el espacio, sin tiempo. A partir de esas premisas, Greenberg y Fried, concibieron modelos de experiencia estética centrados en la eliminación del tiempo. Modelos que valoraban que la experiencia que podía proporcionar la pintura o la escultura debía ser puramente visual, establecida a través de una especie de una “presenticidad” –*presentness*– alejada del tiempo de vida. Por esa razón, entre otras cosas, abogaron por un arte abstracto, más allá de la narración, de la política, del tiempo de lectura, de la época... de la vida. Un arte autónomo, puro, que convertía a lo artístico en algo cercano a lo sagrado. La obra de Pollock en pintura o la de David Smith en escultura fueron para Greenberg la culminación de ese proceso de eliminación del tiempo que para él había comenzado mucho antes, con Manet, en los inicios del arte moderno.

A pesar de su preeminencia institucional, desde finales de los años cincuenta, ese modelo de visión comenzó a ser cuestionado por artistas, teóricos y críticos. En su célebre *Pasajes sobre la escultura moderna*, publicado en 1977, Rosalind Krauss (2002) mostró cómo el discurso sobre el arte moderno, y en particular sobre la escultura, había sido creado a través de la eliminación del tiempo, y dejó claro que una historia de la escultura moderna –del arte moderno en general– no podía ser llevada a cabo sin introducir la dimensión temporal. Una dimensión fundamental desde los inicios de la modernidad y aún más en ese momento, con la entrada en el ámbito artístico de toda una serie de nuevas prácticas y disciplinas esencialmente temporales que dejaban patente la ficción y artificialidad de la concepción modernista del arte. Estas artes del tiempo eran en esencia el vídeo, el cine, la fotografía o la performance, disciplinas que, de un modo u otro, reclamaban el tiempo como categoría crítica. De esa manera, el tiempo comenzó a convertirse en una preocupación central para los artistas y los críticos después de un periodo caracterizado por una absoluta “cronofobia” –por decirlo en palabras de la crítica Pamela Lee (2004)–. Se produjo a partir de ese momento una especie de recuperación del tiempo perdido que adquirió las más diversas formas y estrategias.

El trabajo con la duración y la experiencia de los marcos temporales fue, por ejemplo, esencial en el neodadaísmo y el desarrollo del arte de la performance, desde el célebre 4’33”(1951) de John Cage, donde el tiempo marcaba la duración de la pieza, hasta las *One Year Perfomances* (1978-1986) de Tehching Hsieh, caracterizadas por la realización de acciones radicales durante un tiempo preciso, en este caso, un año. Y junto a esta preocupación por el tiempo como delimitador de la acción, un gran número de artistas comenzaron a interesarse por otra cuestión que había estado fuera del radar del modernismo: el proceso, la fenomenología del hacer, todo aquello que estaba antes de que la obra se situara casi como por arte de magia en la galería –el único lugar que interesaba al crítico modernista–. Artistas como Robert Morris o Robert Smithson mostraron esa importancia de la temporalidad de la obra antes de ser finalizada, o incluso más allá, dejando claro que no había una obra al final, sino que la obra era el propio proceso, como sucedía en *Continuous Project Altered Daily* (1969), de Morris, donde el concepto de obra acabada es puesto en cuestión a través de la alteración continua de la obra durante las semanas que duraba la exposición.

Se trataba de introducir el tiempo real en la obra de arte. Y esa misma

performance, those disciplines that, in one way or another, claimed time as a critical category. Thus, time began to become a central concern for artists and critics after a period characterized by an absolute “chronofobia”, –to say it in words of Pamela Lee (2004). From that moment a kind of recovery of the lost time took place that acquired the most diverse forms and strategies.

Working with duration and experience of time frames was essential, for example, in Neo-Dadaism and the development of performance art from the famous piece 4’33” (1951) of John Cage, where time marked the duration of the piece, to the *One Year performances* (1978-1986) of Tehching Hsieh, characterized by performing radical actions for a specified time, in this case, a year. And along with this preoccupation with time as a delimiter of action, a large number of artists began to be interested in another question that had been out of the reach of modernism: the process, the phenomenology of doing, everything that was before the work of art was almost magically situated in the gallery –the only place that interested the modernist critic. Artists like Robert Morris and Robert Smithson exposed the importance of the temporality of the work of art before it was finished, or even beyond, making it clear that there was no work of art at the end, but the work of art was the process itself. As in Morris’s *Continuous Project Altered Daily* (1969), where the concept of a finished work of art is called into question by the continuous alteration of the work during the weeks that the exhibition lasted.

It was about introducing real time into the work of art. And that same introduction of natural time was essential in the temporal reflections that the Land Art inaugurated, directed from the beginning by an attempt to align and conjugate temporalities belonging to different scopes and contexts: geological time, astral time, human time, cultural and affective time. Smithson’s work of art is a clear example of all this. A problem that is also contemporary to certain artistic writings of the moment, especially visible in the writings of George Kubler (2008), which affected and influenced a generation of artists during the sixties.

Reflecting on perceptual time was another way to make up for the lost time. From minimalism, artists were aware that the work of art could not be experienced at a glance, a quick look that happened in that *presentness* as modernists claimed, but it was necessary to experience it temporarily in space, both through the body as through the mind. The work was read, interpreted, there was a temporal process in the artistic experience that began to be of relevance. The spectator, in this way, also recovered the time that had been taken from him.

Finally, one could say that temporality was central to many other artists who, from conceptual art, reflected on subjectivity and identity. Perhaps the clearest example of this is the work of art of On Kawara, both his *Date paintings*, paintings marking

El trabajo con la duración y la experiencia de los marcos temporales fue, por ejemplo, esencial en el neodadaísmo y el desarrollo del arte de la performance, desde el célebre 4’33”(1951) de John Cage, donde el tiempo marcaba la duración de la pieza

—

Working with duration and experience of time frames was essential, for example, in Neo-Dadaism and the development of performance art from the famous piece 4’33” (1951) of John Cage, where time marked the duration of the piece,

introducción del tiempo natural fue esencial en las reflexiones temporales que inauguró el Land Art, presidido desde un principio por un intento de alinear y conjugar temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo cultural y afectivo. La obra de Smithson es un claro ejemplo de todo esto. Un problema que es contemporáneo también de ciertas escrituras artísticas del momento, especialmente visible en los textos de George Kubler (1988), que afectaron e influyeron a toda una generación de artistas durante los sesenta.

La reflexión sobre el tiempo perceptivo fue otra de las maneras de recuperar el tiempo perdido. Desde el minimalismo, los artistas fueron conscientes de que la obra no podía ser experimentada en un vistazo, en un golpe de vista que sucedía en esa *presentness* que reclamaban los modernistas, sino que era necesario experimentarla temporalmente en el espacio, tanto a través del cuerpo como de la mente. La obra se leía, se interpretaba, había un proceso temporal en la experiencia artística que comenzó a ser puesto de relevancia. El espectador, de este modo, también recuperaba el tiempo que le había sido arrebatado.

Por último, se podría decir que la temporalidad fue central para otros muchos artistas que desde el arte conceptual reflexionaron sobre la subjetividad y la identidad. Quizá el ejemplo más claro de esto es la obra de On Kawara, tanto sus *Date paintings*, pinturas de fechas que señalaban el día de su producción, como en sus telegramas y postales realizados como marcadores temporales de la existencia, o sobre todo sus *One Million Years Past* y *One Million Years Future*, libros en los que están escritos un millón de años hacia el pasado y hacia el futuro y que hacen visible, al menos en su significado lingüístico, la metáfora de “hace mucho, mucho tiempo” o “en un futuro muy, muy lejano”. El tiempo se convierte en una dimensión presente e ineludible.

Estos serían algunos de los innumerables ejemplos de trabajo con el tiempo durante los sesenta y los

the day of its production, as in his telegrams and postcards made as temporary markers of existence, or especially his books *One Million years past* and *One million years future*, that are written a million years into the past and into the future and make visible, at least in their linguistic meaning, the metaphor of “a long, long time” or “A very, very far future”. Time becomes a present and unavoidable dimension.

These would be some of the countless examples of working with time during the 1960s and 1970s, a period, in which, the dimension of time was once again crucial to understanding the artistic experience. As was also the case with language, body or politics, according to Martin Jay (1999), in short, it was life, which had been expelled from art by the modernists and which now returned with recovered intensity. Thus, as Hal Foster (1996) has argued, the neoavant-garde art of the sixties and seventies activated the culmination of one of the central aims of the historical avant-gardes and all modern art from its beginnings: the disruption of the boundaries between art and life.·

Denatured time, open time, affective time

After the recovery of time, this dimension was no longer separated from art, nor critical reflection. And little by little it has become a category whose use serves to show the resistances of a work to certain central ideas of modernity. Facing acceleration, monochronic or capitalized time, the temporary experiences provided by art have begun to be seen as an alternative way of temporal experience, as a mode of resistance to the hegemonic time of the present. This critical capacity of time and above all its centrality in the historical-artistic debate has reached its climax in recent years, where it has become, as I mentioned at the outset, a problem and an open question and treated in various ways. Christine Ross’s recent book (2012) is an example of this emergence of time within today’s artistic discourse. It describes a mapping of strategies, practices and problems which I could barely list here.

I began this text by alluding to one of the most obvious issues, the alteration of temporal rhythms in Douglas Gordon’s work. His work, like that of many others, such as Stan Douglas, Jesús Segura, Eija-Liisa Ahtila, James Coleman or Dough Aitken, breaches the consumption and capitalization logics increasingly present in the current world of contemporary art through alteration and manipulation of the technologies of the image, that accelerate, interrupt, denaturalize and upset the daily temporal rhythms to produce perturbations in the perception of the images. Another of the centers of tension in the uses of time in contemporary art is the relation between past, present and future. The discourses

setenta. Un periodo en el que la dimensión del tiempo volvió a ser crucial para entender la experiencia artística. Como también lo fue, según Martin Jay (2003), el lenguaje, el cuerpo o la política, en definitiva, la vida, que había sido expulsada del arte por los modernistas y que ahora volvía con intensidad recobrada. De esta manera, como ha argumentado Hal Foster (2001), el arte de las neovanguardias de los sesenta y setenta operaba la culminación de uno de los objetivos centrales de las vanguardias históricas y de todo el arte moderno desde sus inicios: la ruptura de los límites entre arte y vida.

Tiempo desnaturalizado, tiempo abierto, tiempo afectivo
Tras la recuperación del tiempo, esta dimensión ya no se fue del arte, ni de la reflexión crítica. Y poco a poco se ha convertido en una categoría cuyo uso sirve para mostrar las resistencias de una obra a ciertas ideas centrales de la modernidad. Frente a la aceleración, la monocronía o el tiempo capitalizado, las experiencias temporales que proporciona el arte han comenzado a ser vistas como una vía alternativa de experiencia temporal, como un modo de resistencia ante el tiempo hegemónico del presente. Esta capacidad crítica del tiempo y sobre todo su centralidad en el debate histórico-artístico ha llegado a su clímax en los últimos años, donde se ha convertido, como mencionaba al principio, en un problema y en una cuestión abierta y tratada de varias maneras. El reciente libro de Christine Ross (2014) es una muestra de esta emergencia del tiempo dentro del discurso artístico de nuestros días. En él se muestra una cartografía de estrategias, prácticas y problemas que apenas podría enumerar aquí.

He comenzado el texto aludiendo a una de las cuestiones más evidentes, la alteración de los ritmos temporales en la obra de Douglas Gordon. Su obra, igual que la de muchos otros, como Stan Douglas, Jesús Segura, Eija-Liisa Ahtila, James Coleman o Dough Aitken, contraviene las lógicas de consumo y capitalización cada vez más presentes en el mundo presente a través de la alteración y manipulación de las tecnologías de la imagen, que aceleran, interrumpen, desnaturalizan y trastornan los ritmos temporales cotidianos para producir perturbaciones en la percepción de las imágenes.

Otro de los centros de tensión en los usos del tiempo en el arte contemporáneo es la relación entre pasado, presente y futuro. Los discursos sobre la memoria y la historia ponen en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción, tal y como sucede, por ejemplo, en la obra de Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Aljys o Rosell Meseguer, artistas que, a través del archivo, el montaje, la performance histórica o el anacronismo reescriben la historia y traen el pasado al presente. He analizado con detenimiento estas prácticas en *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Hernández-Navarro, 2012). Allí intentaba mostrar cómo un gran número de artistas actuales trabajan como historiadores, entendiendo la historia en un sentido semejante al desplegado por Walter Benjamin en los años treinta del pasado siglo –también en una era de cambios, crisis y peligros–, la historia como algo latente y vivo, que afecta al presente y es la clave de la construcción de un futuro. El tiempo se abre, y el pasado y el futuro se comunican. En este sentido, la crisis en la linealidad y en el avance del tiempo en una sola dirección, hacia delante, son también puestos en cuestión. Estos artistas buscan la esperanza de cambio en el pasado, en lugar de en la utopía, identificando lo que pudo haber sido, el futuro que habitó el pasado, las posibilidades no cumplidas. Se trata de un trabajo con las energías latentes, los sueños frustrados, las utopías del pasado, una suerte de arqueología del futuro que nunca sucedió. El artista actúa como conector de tiempos, como montador de

on memory and history bring into play a sense of time as something open and manipulable where past, present and future are connected and in constant process of construction. This happens, for example, in the works of art of Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Aljys or Rosell Meseguer, artists who, through archive, montage, historical performance or anachronism, rewrite history and bring the past into the present. I have carefully analyzed these practices in *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Hernández-Navarro, 2012). There I was trying to show how a large number of current artists work as historians, understanding history in a similar way to that deployed by Walter Benjamin in the thirties of the last century –also in an era of change, crisis and dangers–, with history as something latent and alive, which affects the present and is the key to building a future. The time opens up, and the past and the future communicate. In this sense, the crisis in linear time and the advance of time in one direction, forward, are also called into question. These artists seek the hope of change in the past, rather than in utopia, identifying what might have been, the future that inhabited the past, unfulfilled possibilities. It is a work with latent energies, frustrated dreams, utopias of the past, and a kind of archaeology of the future that never happened. The artist acts as a connector of times, as an assembler of different temporal regimes who, by montage and collision, activates possibilities of experience that had not yet been completed.

Another fundamental way of working with time in the present is what, in the face of capitalized time, we could call “affective temporality”. Confronting the machinability of the temporary experience and the idea pointed out by Antonio Negri (2006) that the rhythms of the assembly line and the factory have possessed the modern experience, and that our time has been turned into pure capital, many artists show the temporality through the affects. Consider the synchronized clocks of *Perfect Lovers* (1987), of Félix González-Torres, that mark the time of love, illness and loss; the emotional chronologies *Now, Elsewhere* (2009), of Raqs Media Collective; or even the subjective timing of *One Year Celebration* (2003), of the *Association des temps libérés*, created by Pierre Huyghe to assess downtime beyond work time. In all cases, time becomes emotional, it becomes pure emotional duration, beyond the rhythms of capital.

Counter-chronologies of contemporary art
Ultimately, one could say that all these reflections on temporality are at the center of the debate about the global world and the times of history. And it happens that one of the consequences of globalization in the field of humanities has been the crisis of historical discourses centered in the West and the linear conception of time. From history, art and philosophy

regímenes temporales distintos que, por montaje y colisión, activan posibilidades de experiencia que aún no habían sido completadas.

Otro modo de trabajo fundamental con el tiempo en el presente es lo que, frente al tiempo capitalizado, podríamos llamar “temporalidad afectiva”. Frente a la maquinización de la experiencia temporal y la idea apuntada por Antonio Negri (2006) de que el ritmo de la cadena de montaje y la fábrica han poseído a la experiencia moderna y que nuestro tiempo ha sido convertido en puro capital, muchos artistas muestran la temporalidad a través de los afectos. Pensemos en los relojes sincronizados de *Perfect Lovers* (1987), de Félix González-Torres, que marcan el tiempo del amor, la enfermedad y la pérdida; en las cronologías emocionales de *Now, Elsewhere* (2009), de Raqs Media Collective; o incluso en *One Year Celebration* (2003), el calendario subjetivo de la *Association des temps libérés*, creada por Pierre Huyghe para valorar el tiempo improductivo más allá del tiempo del trabajo. En todos los casos el tiempo se vuelve afectivo, deviene pura duración emocional, más allá de los ritmos del capital.

Contra-cronologías del arte contemporáneo
En última instancia, se podría decir que todas estas reflexiones sobre la temporalidad están en el centro del debate sobre el mundo global y los tiempos de la historia. Y es que una de las consecuencias de la globalización en el ámbito las humanidades ha sido la puesta en crisis de los discursos históricos centrados en occidente y de la concepción lineal del tiempo. Desde la Historia, el Arte y la Filosofía se ha mostrado –pensemos en el caso de Walter Mignolo (2002) entre otros muchos– cómo el sentido lineal, causal y teleológico de la historia universal ha sido desarmado y se ha comenzado a pensar el tiempo histórico como una multiplicidad de líneas, tradiciones y experiencias temporales que ya no tienen un centro único ni una sola dirección.

Autores como Terry Smith (2010) han denominado “contemporaneidad” a ese momento presente en el que el tiempo se ha espacializado y parece haber detenido su camino inexorable hacia delante. Sin embargo, si lo pensamos bien, la contemporaneidad, entendida de este modo, sería más bien, el último periodo de la historia de occidente; el momento en el que esta historia, concebida como una historia hegemónica y central, se colapsa y se rompen sus engranajes. A lo que estamos asistiendo, más bien, es al atasco de las herramientas discursivas con las que las disciplinas humanísticas occidentales han pensado el mundo y la historia. Se trata de la crisis de todo un modelo de conocimiento que se ha gestado a través de una concepción del mundo basado en la preeminencia de occidente y su historia sobre el resto del globo. Cuando entramos en un período como el presente y se demuestra la importancia y centralidad de

Los discursos sobre la memoria y la historia ponen en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción, tal y como sucede, por ejemplo, en la obra de Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Aljys o Rosell Meseguer, artistas que, a través del archivo, el montaje, la performance histórica o el anacronismo reescriben la historia y traen el pasado al presente

The discourses on memory and history bring into play a sense of time as something open and manipulable where past, present and future are connected and in constant process of construction. This happens, for example, in the works of art of Tacita Dean, Matthew Buckingham, Francis Aljys or Rosell Meseguer, artists who, through archive, montage, historical performance or anachronism, rewrite history and bring the past into the present

it has been shown –think of the case of Walter Mignolo (2012) among others– how the linear, causal and teleological universal history sense has been disarmed and historical times have begun to be thought of as a multiplicity of lines, traditions and temporary experiences that no longer have a single center or a single direction.

Authors such as Terry Smith (2010) have referred to as “contemporaneity” that present moment in which time has been spatialized and seems to have stopped its inexorable forward path. However, if you think about it, contemporaneity, understood in this way, would be rather the last period of Western history; the moment in which this history, conceived as a hegemonic and central history, collapses and its gears are broken. What we are witnessing, rather, is the jam of the discursive tools with which Western humanistic disciplines have thought about the world and history. It is the crisis of a whole model of knowledge that has been created through a conception of the world based on the pre-eminence of the West and its history over the rest of the globe. When we enter a period like the present one and demonstrate the importance and centrality of other lines, other modernities, other histories, other concepts and categories, the whole historical discourse, with its tools of analysis, collapses.

Perhaps, it is the art world that has best understood this crisis and has been able to reflect on the structure of the time of the present. In a way, the art of the last decades has become a kind of laboratory to think about the different ways of living and thinking today. Concepts that have emerged within it as “Multiple Modernity”

otras líneas, otras modernidades, otras historias, otros conceptos y categorías, todo el discurso histórico, con sus herramientas de análisis, se viene abajo.

Quizá haya sido el mundo del arte el que mejor ha sabido comprender esa crisis y reflexionar sobre la estructura del tiempo del presente. En cierto modo, el arte de las últimas décadas se ha convertido en una especie de laboratorio para pensar los diversos modos de habitar y pensar la actualidad. Conceptos surgidos en su seno como “Modernidad Múltiple” (Keith Moxey) (2015: 27-41), Altermodernidad (Nicolas Bourriaud) (2009) o “Constelación Poscolonial” (Okwui Enwezor) (2008) tienen precisamente en común la toma de conciencia de que el mundo ha de ser pensado de modo múltiple y plural, tanto espacial como cronológicamente. El tiempo, las historias y los modos de experimentarlas son múltiples y no caminan en una sola dirección, sino que hay que entenderlos a través de la heterocronía –diversas líneas temporales que funcionan siempre a la vez, en conflicto, en perpetuo movimiento– y el anacronismo –discontinuidades, saltos, tiempos no sucesivos que se retuercen sobre sí mismos–.

El presente se compone así de una suma de tiempos en movimiento, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron. Sin embargo, esta heterocronía de la experiencia contemporánea se ve amenazada constantemente por la monocronía del régimen cronológico hegemónico que gobierna la globalización. Una globalización que en el fondo no es sino un proceso de sincronización cronológica a gran escala con el tiempo del capital y la tecnología occidental, una reducción de todos los tiempos al tiempo del progreso tecnológico –un tiempo, que si lo pensamos bien, sigue siendo el tiempo instaurado en la modernidad occidental–.

Es precisamente frente a ese tiempo único de la tecnología y de la globalización, frente al que toda una faz del arte contemporáneo intenta presentar modalidades de resistencia a través de experiencias temporales complejas. Pensemos, por ejemplo, en los video-ensayos de Ursula Biemann, que examinan los diferentes regímenes temporales de la tecnología, el trabajo, el control, la explotación y la migración a través del globo. O en las fotografías del proyecto *Analogue* (1998-2007) de Zoe Leonard, que muestran los recorridos de la mercancía desde el primer al tercer mundo observando cómo los tiempos y las memorias de lo avanzado y lo obsoleto se redefinen en cada contexto espacial. O incluso en las obras de Xu Bing sobre la imposibilidad de la traducción y las experiencias temporales entre oriente y occidente a través del trabajo con los arquetipos de la tradición china.

Serían casi infinitos los ejemplos que podrían traerse a colación de este tipo de arte. Pero todos ellos se caracterizan por entender el tiempo como material de trabajo, un tiempo que puede ser abierto y alterado, un tiempo capaz de romper los ritmos globales de circulación del capital y de introducir cronologías y experiencias temporales que desgarran y fracturan cualquier temporalidad hegemónica. Se trata, en última instancia, de “contra-cronologías” que le dan la vuelta a las experiencias instituidas del poder. Quizá hoy sea eso lo único que tienen en común las artes de avanzadas: la potencia para subvertir la experiencia temporal del poder.

(Keith Moxey) (2013: 11-22), “Altermodernity” (Nicolas Bourriaud) (2009) or “Postcolonial Constellation” (Enwezor) (2008) that have precisely in common an awareness that the world must be thought of as multiple and plural, both spatially and chronologically. The time, histories and ways of experiencing them are manifold and do not walk in a single direction, but must be understood through heterochrony – diverse temporal lines that always work at once, in conflict, in perpetual motion– and the anachronism –discontinuities, jumps, non-successive times that twist on themselves.

The present is thus composed of an amount of times in motion, of pasts that are not just leaving and futures that never came. However, this heterochrony of contemporary experience is constantly threatened by the monochronic of the hegemonic chronological regime that governs globalization. A globalization that is basically a process of large-scale chronological synchronization with the time of capital and Western technology, a reduction of all time at the time of technological progress –a time, which if we think about it, is still the time established in Western modernity.

It is precisely in front of that unique time of technology and globalization, in front of which a whole face of the contemporary art tries to present modalities of resistance through complex temporary experiences. Take, for example, Ursula Biemann’s video-essays, which examine the different temporal regimes of technology, labor, control, exploitation and migration across the globe. Or in photographs of Zoe Leonard’s project *Analogue* (1998-2007), showing the routes of goods from the first to the third world watching how the times and memories of the advanced and obsolete are redefined in each spatial context. Or even in the works of Xu Bing about the impossibility of translation and temporary experiences between East and West, through working with archetypes of Chinese tradition.

There would be almost infinite examples that could be brought to bear on this type of art. But all of them are characterized by time as a working material, a time that can be opened and altered, a time capable of breaking the global rhythms of circulation of capital and introducing chronologies and temporary experiences that tear and fracture any hegemonic temporality. These are, ultimately, “counter-chronologies” that turn the established experiences of power around. Maybe today this is the only thing that the advanced arts have in common: the power to subvert the temporary experience of power.

Referencias / References

- Agacinski, S. (2003). Time passing: Modernity and nostalgia. New York: Columbia University Press.
- Bal, M. (1999). Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2009). Altermodern: Tate Triennial Exhibition of Contemporary British Art. London: Tate Publishing.
- Bourriaud, N., Herman, J., & Schneider, C. (2005). Postproduction: Culture as screenplay: how art reprograms the world. New York: Lukas & Sternberg.
- DeLillo, D. (2010). Point Omega: A novel. New York: Scribner.
- Didi-Huberman, G. (2005). Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Doane, M. A. (2002). The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Enwezor, O. (2008). “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, en Smith, T., Enwezor, O., y Condee, N., eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, pp. 207-235.
- Foster, H. (1996). The return of the real: The avant-garde at the end of the century. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Fried, M. (1998). Art and objecthood: Essays and reviews. Chicago [Ill.: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1961). Art and culture: Critical essays. Boston: Beacon Press.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas.
- Krauss, R. E. (1977). Passages in modern sculpture. New York: Viking Press.
- Kubler, G. (2008). The shape of time: Remarks on the history of things. New Haven: Yale University Press.
- Lee, P. M. (2004). Chronophobia: On time in the art of the 1960’s. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Martin, J. (1999). "Returning the gaze: The American response to the French critique of ocularcentrism". *Perspectives on embodiment: The intersection of nature and culture*, 110-114.
- Mignolo, W. (2012). Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Moxey, K. P. F. (2013). Visual time: The image in history. Durham: Duke University Press.
- Negri, A. (2006). Fábricas del sujeto/ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo. Madrid: Akal.
- Rosa, H., & Trejo-Mathys, J. (2013). Social acceleration: A new theory of modernity. New York: Columbia University Press.
- Ross, C. (2012). The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art. New York: Continuum.
- Smith, T. (2010). "The state of art history: contemporary art". *The Art Bulletin*, 92(4), 366-383.
- Virilio, P., & Polizzotti, M. (2006). Speed and politics: An essay on dromology. Los Angeles, CA: Semiotext(e).

^{*} Este texto se integra dentro del proyecto de I+D *Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea*, Ministerio de Economía y competitividad, HAR2012-39322. Una versión previa fue publicada en la revista *Puentes de crítica literaria y cultural*, 4, 2015, pp. 68-77

^{*} This text is integrated into the R & D project *Temporalities of the image: heterochrony and anachronism in contemporary visual culture*, Ministry of Economy and competitiveness, HAR2012-39322. An earlier version was published in the journal *Puentes de crítica literaria y cultural*, 4, 2015, pp. 68-77

Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum*

Cartographies of affect in the work of Mona Hatoum*

Introducción

Mona Hatoum empezó su carrera artística utilizando la performance y el video en la década de los ochenta, centrándose con gran intensidad en la idea del cuerpo y la acción performática. Desde el comienzo de la década de 1990, su trabajo artístico se desarrolló a través de instalaciones a gran escala que tienen como objetivo implicar al espectador en las emociones contradictorias del deseo y la repulsión, el miedo y la fascinación. En sus instalaciones escultóricas, Mona Hatoum ha utilizado el recurso de la transformación de lo familiar y lo cotidiano (objetos domésticos como sillas, mesas, utensilios de cocina, etc.) en algo extraño, amenazador y peligroso. Incluso el cuerpo humano se vuelve insólito en obras como *Corps étranger* (1994) o *Deep Throat* (1996), instalaciones que utilizan trayectos endoscópicos a través del “paisaje interior” del propio cuerpo del artista. En *Homebound* (2000) y *Sous Tension* (1999) Hatoum utiliza una escenificación doméstica un tanto amenazante y surrealista, para atrapar al espectador en su recorrido perceptivo y corporal por el espacio de la instalación. La evolución de la obra artística de Hatoum reside en la extensión espacial del cuerpo en sus límites, fronteras y espacios de colisión. Hatoum crea instalaciones con un énfasis en la construcción espacial por efecto del desplazamiento y los movimientos del cuerpo en ellas. Un cuerpo, que a su vez, es el elemento personal de su autobiografía y el material con el que se identifica lo subalterno y el exilio cartográfico de su propia autobiografía, su condición de mujer artista palestina.

Introduction

Mona Hatoum began her artistic career using performance and video in the 80’s, focusing with great intensity on the idea of the body and performance action. From the beginning of the 1990s, her artistic work was developed through large-scale installations that aim to engage the viewer in the contradictory emotions of desire and repulsion, fear and fascination. In her sculptural installations, Mona Hatoum has used the resource of the transformation of the familiar and the everyday (household objects such as chairs, tables, kitchen utensils, etc.) into something strange, threatening and dangerous. Even the human body becomes unusual in works like *Corps étranger* (1994) or *Deep Throat* (1996), installations using endoscopic paths through the “interior landscape” of the artist’s own body. In *Homebound* (2000) and *Sous Tension* (1999) Hatoum uses a somewhat surreal and threatening domestic dramatization, to catch the viewer in their perceptual and corporal journey through the space of the installation. The evolution of the artistic work of Hatoum lies in the spatial extension of the body within its limits, borders and spaces of collision, creating installations with an emphasis on the spatial construction caused by the effect of the displacement and the movements of the body in them. A body which in turn is the personal element of her autobiography and the material with which it identifies, the subaltern and the cartographic exile of her own autobiography, her status as a female Palestinian artist.

La capacidad de recrear y cuestionar los espacios geográficos culturales y políticos ha devenido una invariable en su obra, a partir de la condición personal del exilio y la alusión al transporte y las nuevas formas de relacionarse espacialmente, objetualmente y culturalmente en el pasaje, transición y movimiento del cuerpo; en la que le da una perspectiva amplia de un cuerpo situado entre lo intersticial de la performática artística. El exilio, el desplazamiento y la inestabilidad, son conceptos ineludibles en la vida y obra de Hatoum, y según afirma Kimberly Lamm “La única consistencia real en la obra de Hatoum es la desestabilización del ‘hogar’” (Lamm, 2004: 2).

Geografías performativas

La obra de Mona Hatoum representa una resistencia a las cartografías del poder basado en su compromiso con el trauma del exilio. Es por esto, que este texto aborda la obra de Mona Hatoum desde el punto de vista del “giro performativo/relacional espacial”, que rompe con el espacio absoluto kantiano, revelando un giro más profundo con enfoques posestructuralistas y sobre todo performativos. Y que aparece en autores como David Harvey (1990), Doreen Massey (1992), con el explícito artículo “A relational politics of the spatial” de su obra “For space” (2005).

A este respecto, cabe resaltar las palabras de Phil Hubbard sobre el “giro performativo del espacio” y al desarrollarse en él las condiciones geográficas latentes en lo político, cultural de cada espacio trazado artificialmente, donde se ha ido gestando una nueva conceptualización del espacio urbano que desafía su conceptualización como “realidad dada”. Y se propone una nueva ontología relacional y performativa del espacio:

(...) Emergiendo como reacciones a lo absoluto o la “concepción empírico-física de la espacialidad” que reportó la mayoría de la investigación geográfica en ese momento. Esto sugirió que el mundo era esencialmente un lienzo en blanco, y, en lugar de jugar un papel activo en la conformación de la vida social, forman una superficie en la que las relaciones sociales se desarrollan (2005: 42).

La genealogía de la evolución del espacio y sobre todo el espacio público son bien conocidas y estudiadas por Hannah Arendt o Jürgen Habermas,

The ability to recreate and question cultural and political geographic spaces has become an invariable in her work, from the personal condition of exile and the reference to transportation and new ways of relating spatially, objectively and culturally in the passage, transition and movement of the body, giving a broad perspective of a body located between the interstitial of the artistic performance. Exodus, displacement, and instability are inescapable concepts in the life and work of Hatoum, and according to Kimberly Lamm, “the only real consistency in Hatoum’s work is her destabilization of ‘home’” (Lamm, 2004: 2).

Performative geographies

The work of Mona Hatoum represents a resistance to cartographies of power based on its commitment to the trauma of exile. It is for this reason, that this text approaches the work of Mona Hatoum from the point of view of the “performative/relational spatial turn”, which breaks with Kantian absolute space, revealing a deeper shift with poststructuralist and, above all, performative approaches, appearing in the work of authors like David Harvey (1990) Doreen Massey (1992), with the explicit article “A relational politics of the spatial” of her work “For space” (2005).

In this respect, it is worth underlining Phil Hubbard’s words about the “performative turn of space” and the development of the geographic conditions latent in politics, cultural of each artificially delineated space, where a new conceptualization of urban space has been developed which challenges its conceptualization as “given reality”. A new relational and performative ontology of space is proposed:

(...) Emerging as reactions to the absolute or ‘empirico-physical conception of spatiality that informed most geographical inquiry at that time. This suggested that the world was essentially a blank canvas, and, rather than playing an active role in shaping social life, formed a surface on which social relations were played out. (2005: 42).

que han debatido estos temas. Pero no se pueden ver de manera aislada sin una consideración sobre el espacio en su totalidad, y no puede ser entendida su evolución sin la aportación de Lefebvre que cuestiona la objetividad y la totalización de los estudios sobre la espacialidad. Lefebvre contribuye de manera significativa al “giro espacial”, y habría que recordar aquí sus palabras sobre la espacialidad para significar el cambio paradigmático sobre los usos espaciales:

El espacio no es un objeto científico descarriado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico. El espacio ha sido formado y modelado por elementos históricos y naturales, pero siempre políticamente. El espacio es político e ideológico. Es un producto literalmente cargado de ideologías (1976: 46).

El “giro espacial y performativo” deja bien claro que el espacio ya no puede ser tomado como algo inerte o matriz objetiva y contenedor vacío donde diseñar a partir de la nada, más bien, se comporta como algo fluido, en constante movimiento y condicionado según apunta Thrift: “por procesos de circulación dentro y entre los espacios particulares. El mundo se compone de todo tipo de cosas traídas en relación una con la otra por este universo de espacios a través de un proceso continuo (...)” (2006: 139). También, a partir Michel Foucault se plantean nuevas teorías sobre el espacio, el poder y la biopolítica (Crampton y Elden, 2007). Así también, Gilles Deleuze y Félix Guattari retomando Foucault plantean una reconsideración del territorio, la geografía y el espacio en su libro “Mille plateaux”. En el arte contemporáneo estas teorías fueron recogidas por los “situacionistas” y su “detournement” psicogeográfico y por nuevas maneras de producir y cuestionar el espacio como el Land Art. Muchos nombres se le han atribuido al “impulso cartográfico” y al “giro espacial/performativo” en los trabajos en arte contemporáneo que relacionan el espacio, el mapa y la performatividad artística, tales como, “psicogeografía”, “medios locativos”, “geografías experimentales”, “arte site-specific”, “nuevo género de arte público” o “cartografía crítica”, etc.

A este estado de cosas pertenece en gran parte la obra de Mona Hatoum a la cual quiero referir y destacar. En la producción artística de Mona Hatoum encontramos dos elementos que definen su aproximación al hecho de hacer arte contemporáneo, por un lado la utilización del cuerpo, la autobiografía de su propio cuerpo que está marcado por el trauma, y por otro lado, la utilización de la espacialidad, la geografía y el mapa como medida para performativizar los movimientos del cuerpo, y poner en primer plano el exilio autobiográfico. Desde sus primeras performances donde utilizaba el cuerpo como dispositivo en el espacio, hasta sus trabajos con las geografías y mapas recreados a partir de su experiencia, Mona Hatoum ha utilizado la espacialidad geográfica y performativa para desarrollar las potencialidades de su trabajo.

Las instalaciones y objetos escultóricos de Mona Hatoum definidos a partir de la espacialidad, la medida y el desplazamiento del cuerpo están impregnados por un sentido de la dislocación y la desorientación que tiende a lo grotesco. El desarraigo que se produce en el exilio, en el desplazamiento, en los lugares familiares y extraños, Hatoum los redime con frecuencia a través del cuerpo y sus afectos. Se convierten en una dislocación de la memoria. Los miedos y las

The genealogy of the evolution of space and especially public space is well known and studied by Hannah Arendt or Jürgen Habermas, who have debated these issues. But they can not be seen in isolation without a consideration of space as a whole, and their evolution can not be understood without the contribution of Lefebvre, who questions the objectivity and totalization of studies on spatiality. Lefebvre contributes in a significant way to the “spatial turn”, and his words on spatiality must be remembered here to signify the paradigmatic shift in spatial uses:

Space is not a scientific object removed from ideology or politics; it has always been political and strategic (...) Space has been shaped and molded from historical and natural elements; but this has been a political process. Space is both political and ideological. (...) It is a product literally filled with ideologies (1976: 31).

The “spatial and performative turn” makes it clear that space can no longer be taken as something inert or an objective matrix and an empty container to design from nothing, but rather it behaves like something fluid, in constant motion and conditioned as Thrift points out: “by processes of circulation within and between particular spaces. The world is made up of all kinds of things brought in to relation with one another by this universe of spaces through a continuous and largely involuntary process” (2006: 139). Also, starting from Michel Foucault, new theories on space, power and biopolitics are proposed (Crampton and Elden, 2007). Also, Gilles Deleuze and Félix Guattari, revisiting Foucault, pose a reconsideration of territory, geography and space in their book “Mille plateaux”. In contemporary art, these theories were collected by the “situationists” and their “psychogeographic detournement” and by new ways of producing and questioning space, as for example Land Art. Many names have been attributed to the “cartographic impulse” and the “spatial/performative turn” in works of contemporary art that relate spaces, maps and artistic performativity, such as “psychogeography”, “locative media”, “experimental geographies”, “site-specific art”, “new Genre of public art” or “critical cartography”, etc.

The work of Mona Hatoum, to which I want to refer and underline, belongs to this state of affairs. In Mona Hatoum’s artistic production we find two elements that define her approach to the fact

desfamiliarizaciones de espacios de tránsito y objetos cotidianos desenterrados, irreconciliables con su función básica, se transforman en algo diferente, en algo inestable y precario como ocurre en su obra *Present Tense*, (1996). Los materiales que utiliza en sus instalaciones como pelo, uñas, manchas, sangre, etc., recuerdan también la relación entre el cuerpo y la performatividad del espacio; ya que su trabajo está asociado con la trama del espacio y el cuerpo. Y directamente ligado a su propia condición de nomadismo, pasaje y tránsito entre tres entidades políticas territoriales, Palestina, Líbano y Gran Bretaña. Pero, no sólo su condición de mujer palestina exiliada repercute en su trabajo, su obra se desarrolla cuestionando los estereotipos de la realidad. Como ella misma señala: “En un sentido muy general, quiero crear una situación en la que la realidad misma se convierta en un punto cuestionable (...) Una especie de auto-examen y el examen de las estructuras de poder que nos controlan” (Antoni, 1998). Sus trabajos afrontan cuestiones de poder y dominación, subvirtiendo con las metáforas, las referencias al contexto político y las tensiones de la actualidad, como por ejemplo sus trabajos *Don’t Smile you’re in Camera* (1980) o *Under Siege* (1992). Esta manera de enfocar la realidad se corresponde con la idea de exilio que Edward Said expone como “contrapunto de la memoria”. La subversión grotesca, surrealista de los espacios, objetos, materiales y cuerpos en el trabajo de Mona Hatoum evocan la definición de Said sobre el exilio:

La vida en el exilio se mueve de acuerdo a un calendario diferente, y es menos estacional y estable que la vida en el hogar. El exilio es la vida fuera del orden habitual. Es nómada, descentrada, a contrapunto, pero tan pronto como uno llega a acostumbrarse su fuerza inquietante estalla de nuevo (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000: 139).

Como comenta Said “Un lugar permanente ya no es posible en el mundo artístico de Mona Hatoum” (2011: 234). Su adhesión al contrapunto, a lo contradictorio, y al mismo tiempo al flujo constante y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde resguardarse o mirar, conforman la obsesión de Mona Hatoum por las cartografías espaciales, los abismos de las fronteras y los lo donde resguardarse o mirar cona los límites espaciales de los mapasante y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde límites espaciales, políticos y culturales de los mapas.

of making contemporary art; on the one hand the use of the body, the autobiography of her own body that is marked by trauma, and on the other hand, the use of spatiality, geography and maps as a measure to perform the movements of the body, and to put in the foreground the autobiographical exile. From her first performances, where she used the body as a device in space, to her work with the geographies and maps recreated from her experience, Mona Hatoum has used geographic and performative spatiality to develop the potentialities of her work.

The installations and sculptural objects of Mona Hatoum are defined based on spatiality, the measurement and the displacement of the body, and are impregnated by a sense of dislocation and disorientation, which leans towards the grotesque. Hatoum frequently redeems the uprooting of familiar and strange places, which occurs in the displacement, in the exile and through the body and their affects. They become a dislocation of memory. The fears and defamiliarizations of transit spaces and unearthed everyday objects, irreconcilable with their basic function they are transformed into something different, something unstable and precarious as in her work *Present Tense* (1996). The materials used in her installations such as hair, nails, stains, blood, etc., remind us of the relation between the body and the performativity of space; since her work is associated with the fabric of space and the body. And is directly linked to her own condition of nomadism, passage and transit between three territorial political entities, Palestine, Lebanon and Great Britain. But it is not only her status as an exiled Palestinian woman, which has repercussions on her work. Her work is developed challenging the stereotypes of reality, as she says: “In a very general sense I want to create a situation where reality itself becomes a questionable point (...) A kind of self-examination and an examination of the power structures that control us” (Antoni, 1998). Her works confront issues of power and domination, subverting metaphors with references to the political context and tensions today, as for example her works *Do not Smile you’re in Camera* (1980) and *Under Siege* (1992). This way of approaching reality corresponds to the idea of exile that Edward Said exposes as a “counterpoint of memory”. The grotesque, surrealist subversion of spaces, objects, materials, and bodies in Mona Hatoum’s work evoke Said’s definition of exile:

(...) Life of exile moves according to a different calendar, and is less seasonal and settled than life at home. Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentred, contrapuntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew (2000: 149).

As Said comments, “An abiding locale is no longer possible in the world of Mona Hatoum’s art” (2011: 108). Her adherence to the counterpoint, the contradictory and at the same time to the constant flow and interrupted passage without a fixed place to shelter or to look, make up the obsession of Mona Hatoum through the spatial cartographies, the abyss of the borders, and the spatial, political and cultural boundaries of maps. In this way, her works that are “prone to multifocalisation: grids and maps” (Assche van, 2016: 97) draws on these two types of representation: grids and maps. Geography thus becomes commonplace in Hatoum’s work, where borders, boundaries, and edges generate significant material to produce dislocation, the disjunction of our stable and balanced interpretation of reality, as



Fig. 1. Present Tense, Mona Hatoum, 1996. Fuente: <http://www.sharjahart.org>.

Fig. 1. Present Tense, Mona Hatoum, 1996. Source: <http://www.sharjahart.org>.

De esta manera, su trabajo que es “propenso a la múltiple focalización: redes y mapas” (Assche van, 2016: 97), recurre a estos dos tipos de representación: las redes y los mapas. La geografía deviene pues un lugar común en la obra de Hatoum, donde las fronteras, los límites y los bordes generan el material significativo para producir la dislocación, la disyunción de nuestra interpretación estable y equilibrada de la realidad, y así lo ha entendido Hatoum en sus propuestas cartográficas.

Los mapas son instrumentos del poder y sirven para reorganizar el flujo y las fronteras, para controlar los movimientos de las personas, y así se desarrolla en su trabajo *Present Tense* (1996). En la producción artística de Hatoum, es uno de los primeros trabajos en colapsar el código y la forma de la red y el mapa. *Present Tense* (1996), (fig. 1), es una instalación que consta de una red de 2.200 bloques en forma de pastillas cuadradas de jabón de aceite de oliva, tradicional de la ciudad de Nablus, sobre la cual se incrusta diminutas perlas de cristal de color rojo para formar las divisiones territoriales de Palestina e Israel. Es la versión de la repartición de Palestina de los acuerdos de Oslo, que Hatoum se encontró cuando llegó a Jerusalén Este para hacer una estancia en la Galería Anadiel en 1996. Es un acto subversivo como reacción a la violencia, al poder y a la discriminación que se ejecuta en el trazado político del mapa. Es una “contra-geografía”, como diría Irit Rogoff (2000).

Los materiales utilizados se contraponen a la idea de poder y sumisión que comunican los mapas, a su mandato político y a su simbología totalizadora, como así lo señala Sheena Wagstaff: “Los mapas son el símbolo de la conquista: la “mirada cartográfica” se interpreta como empuñando un inmenso poder, en manos de aquellos individuos no identificados que han dibujado y re-dibujado mapas a lo largo de la historia” (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000: 39).

El jabón de aceite de oliva, aparte de ser un elemento de identidad palestina, transmite una idea de vulnerabilidad, transitoriedad y desestabilización sobre la figura que representa. Neutraliza cualquier idea política de imposición y revierte el significado de los acuerdos internacionales de Oslo de un acuerdo para la paz, y más bien, el

Hatoum has understood it in her cartographic proposals.

Maps are instruments of power and serve to reorganize the flow, and borders serve to control the movements of people, and so it develops in her work *Present Tense* (1996). Within the artistic production of Hatoum, it is one of the first works to collapse the code and the form of the network and the map in the artistic production of Hatoum. *Present Tense* (1996) (fig. 1) is an installation consisting of a network of 2,200 blocks of square bars of olive oil soap, traditional in the city of Nablus, on which are embedded tiny red glass beads to form the territorial divisions of Palestine and Israel. It is the Oslo Agreement version of the Palestine partition, which Hatoum found when she arrived in East Jerusalem to stay at the Anadiel Gallery in 1996. It is a subversive act in reaction to violence, power and discrimination, which is executed in the political layout of the map. It is a “counter-geography”, as Irit Rogoff would say (2000).

The materials used are in opposition to the idea of power and submission that maps communicate, to its political mandate and to its totalizing symbology, as Sheena Wagstaff points out “(...) maps are the symbol of conquest: the ‘cartographic gaze’ is interpreted as wielding immense power, held by those unnamed individuals who have drawn and re-drawn maps throughout history (...)” (Hatoum, Said and Wagstaff, 2000: 39).

Olive oil soap, apart from being an element of Palestinian identity, conveys an idea

El jabón de aceite de oliva, aparte de ser un elemento de identidad palestina, transmite una idea de vulnerabilidad, transitoriedad y desestabilización sobre la figura que representa.

—

Olive oil soap, apart from being an element of Palestinian identity, conveys an idea of vulnerability, transience and destabilization over the figure it represents.

territorio se disuelve y se hace resbaladizo. Las perlas de vidrio de color rojo añaden un significado ornamental y provisional, nada establecido, nada configurado de manera definitiva. El cuerpo también está presente en sus cartografías, a través de la idea de la limpieza del jabón, y las perlas de un collar. Como también es presente en la fragancia que destila el jabón en todo el espacio de la instalación, que incorpora también los cuerpos de los espectadores. La inclusión de los objetos corporales y de la vida cotidiana interceptan el poder significativo y la abstracción de los mapas. Es en sus trabajos cartográficos, cuando su autobiografía y la idea de la espacialidad de la diáspora del cuerpo se encuentran, como así lo señala Irit Rogoff:

La falta de fundamento ocasionada por la mapas rehechos de Hatoum está ligeramente estabilizado por el efecto de los olores y sabores de la vida cotidiana (...) que continúan sin cesar, cruce de ida y vuelta entre las poblaciones que por otra parte están en conflicto (...) que circulan en la cultura de la diáspora (2000: 90).

of vulnerability, transience and destabilization over the figure it represents. It neutralizes any political idea of imposition and reverses the meaning of the Oslo Agreement about an agreement for peace, and rather the territory dissolves and becomes slippery. The red glass beads add an ornamental and provisional meaning, nothing established, nothing definitively configured. The body is also present in her cartographies, through the idea of cleanliness of the soap, and the pearls of a necklace. As it is also present in the fragrance that the soap distils in the whole space of the installation, which also incorporates the bodies of the spectators. The inclusion of body objects and everyday life intercepts the meaningful power and abstraction of maps. It is in her cartographic works when her autobiography and the idea of the spatiality of the diaspora of the body meet, as Irit Rogoff points out:

The extreme ungroundedness produced by Hatoum’s remade maps is slightly stabilized through the effect of the smells and tastes of everyday life which continue unabated, cross back and forth between populations otherwise in conflict and circulate in diasporic culture (2000: 90).

Present Tense, evokes inequality and destabilization of borders. The base of the map is made up of soap bars, which are showing cracks and the islands of cartography. Boundaries are places of passage and spatial performativity of the body, and in Hatoum’s work an idea of re-construction, re-positioning and constant movement of the body in space is displayed, rather than an uprooting based on the unhomely. This is how Elena Tzelepis interprets it:

It provides a wide-ranging perspective



Fig. 2. *Continental Drift*, Mona Hatoum, 2000. Fuente: <http://www.orbit.zkm.de>.
Fig. 2. *Continental Drift*, Mona Hatoum, 2000. Source: [Http://www.orbit.zkm.de](http://www.orbit.zkm.de).

Present Tense, evoca la desigualdad y la desestabilización de las fronteras. La base del mapa son pastillas de jabón que muestran las grietas y las islas de la cartografía. Las fronteras son lugares de pasaje y de performatividad espacial del cuerpo, y en la obra de Hatoum se despliega más una idea de re-construcción, re-colocación y constante movimiento del cuerpo en el espacio que un desarraigo basado en lo desaconcedor. De esta manera lo interpreta Elena Tzelepis:

Proporciona una perspectiva amplia de un cuerpo situado y intersticial en performance, por lo que una política de la ubicación sin puntos fijos y sin señales de tráfico está entrelazado con una política de la relacionalidad sin identidades centradas. Esto es sobre una sensibilidad y subjetividad en sintonía con una cartografía viva de pasajes (2013: 170).

El sentido de pertenencia es ambiguo, no es identitario y activa una “disyuntiva de la memoria” que está en constante recomposición en la obra de Hatoum, para negociar con las distancias, los afectos y los límites entre el hogar y el mundo cambiante. La obra de Mona Hatoum nos cuestiona la manera en la que una situación postcolonial y la performatividad de género pueden ser abordados en el arte contemporáneo. La obra de Hatoum cuestiona nuestras seguridades y certezas del territorio que habitamos, y por eso activa en su obra una “performatividad desterritorializada e incomoda, a través de la cual las fronteras y los cuerpos son desplazados” (Tzelepis, 2013: 170).

of a situated and interstitial body in performance, whereby a politics of location with no fixed points and no road-signs is intertwined with a politics of relationality with no centered identities. This is about a sensibility and subjectivity attuned to a living cartography of passages (2013: 170).

The sense of belonging is ambiguous; it is not an identity and it activates a “disjunctive memory” that is constantly recomposed in the work of Hatoum, to negotiate with the distances, the affects and the boundaries between the home and the changing world. The work of Mona Hatoum questions the way in which a postcolonial situation and the performativity of genre can be approached within contemporary art. The work of Hatoum questions our security and certainties of the territory that we inhabit, and for that reason it activates a “(...) deterritorialized and discomforting performativity through which borders and bodies are displaced” (Tzelepis, 2013: 170).



Fig. 3. *3-D Cities*, Mona Hatoum, 2008-2009. Fuente: <https://spacefiction.wordpress.com>.
Fig. 3. *3-D Cities*, Mona Hatoum, 2008-2009. Source: <https://spacefiction.wordpress.com>.

Otra de las creaciones de Hatoum en la que utiliza el mapa como modelo es *Continental Drift* (2000) (fig. 2). Se trata de otra representación abstracta de cómo podría verse el mundo. Es un mapa horizontal del mundo en plástico transparente visto desde el Polo Norte con limaduras de metal llenando los mares. Una barra magnetizada como una aguja de un reloj va desplazándose por debajo, creando una ola como una marea, y a su paso va desconfigurando y alterando los continentes. Se trata de otro mapa con fronteras inestables, donde el territorio se nos presenta inestable, movedizo. Estamos ante otra cartografía en la que el movimiento y lo cambiante descompone los límites geográficos, como una representación del mundo a través de la deriva.

Hatoum expone una inestabilidad intrínseca adjunta a la cartografía a través del flujo, emulando así la formación cartográfica de nuestro mundo actual de acuerdo con el poder. Esta creación nos hace experimentar un mundo donde los mapas fijos, límites asegurados y las identidades son amenazadas por las olas del poder político. *Continental Drift* (2000), sigue de algún modo, las definiciones que Deleuze hace de la geografía y los mapas, como una cartografía marcada por puntos de inflexión, y que son vistos y sentidos como intensidades afectivas (Conley, 1998: 134). La sugerencia que nos propone Hatoum con este mapa, es la posibilidad de que una fuerza invisible pueda cambiar y desfigurar nuestra percepción

Another work of Hatoum using the map as a model is *Continental Drift* (2000) (fig. 2). It is another abstract representation of how the world might look. It is a horizontal map of the world in transparent plastic, seen from the North Pole with metal filings covering the seas. A magnetized bar like a hand of a clock moves beneath, creating a wave like a tide, and its path is disfiguring and altering the continents. This is another map with unstable borders, where the territory presents itself as unstable, shifting. This is another cartography in which the movement and changing breaks down geographical boundaries, as a representation of the world through the drift.

Hatoum exposes an intrinsic instability attached to cartography through the flow, thus emulating the cartographic formation of our present world in accordance with power. This creation makes us experience a world where fixed maps, boundaries and identities are threatened by the waves of political power. *Continental Drift* (2000), and follows in some way, Deleuze’s definitions of geography and maps, as a cartography marked by turning points, and seen and felt as emotional intensities (Conley, 1998: 134). The suggestion that Hatoum proposes to us with this map is the possibility that an invisible force can change and distort our known perception of the world and that our existence is at the mercy of the hidden games of power. She herself states: “It looked both mesmerizing and at the same time there was a suggestion of a kind of malevolent hidden force lurking underneath the surface” (2010).

Another example of Hatoum’s work on geography and disputed territories is the installation *3-D Cities* (2008-2009), (fig. 3). These are three printed maps of the current cities of Beirut, Baghdad and Kabul, with geometric cuts forming depressions and elevations on paper. The maps show three cities geographically connected by war and destruction, with politically strategic zones. *3-D Cities* is an interweaved representation of space-time, of geographies of these cities, incorporating recent collective memories of dysfunctional

conocida del mundo. Y que nuestra existencia esté a merced de los juegos ocultos del poder, como ella misma afirma: “En realidad parecía a la vez fascinante y al mismo tiempo hubo una sugerencia de un tipo de fuerza malévola oculta y al acecho debajo de la superficie” (2010).

Otro ejemplo de los trabajos de Hatoum sobre la geografía y los territorios en disputa es la instalación *3-D Cities* (2008-2009), (fig. 3). Se trata de tres mapas impresos de las ciudades de Beirut, Bagdad y Kabul actuales, con cortes geométricos que forman depresiones y elevaciones en el papel. Los mapas muestran tres ciudades geográficamente conectadas con la guerra y la destrucción, con zonas políticamente estratégicas. *3-D Cities* es una representación entrelazada del tiempo-espacio, de las geografías de estas ciudades, ya que incorpora las memorias colectivas recientes de ciudades desestructuradas, interrumpidas en su evolución cotidiana debido a la violencia, a la separación de sus comunidades y a las marcas y heridas físicas que han sufrido en recientes conflictos bélicos. Las tres ciudades están conectadas en la memoria colectiva por los tres bombardeos que sufrieron Kabul en 2001, Bagdad en 2003 y Beirut en 2006. Hay tres hendiduras que representan las marcas de las bombas y cuatro círculos proyectados hacia afuera en cada mapa que indican la voluntad de reconstrucción de las ciudades (Assche van, 2016: 112). Mona Hatoum despliega los mapas en una instalación emulando la disposición de un centro de comando militar con sus tres mesas minimalistas dispuestas en arco. Los mapas “estratégicos”, no obstante, presentan unos signos de carácter sísmico que hace irreconocible nuestra percepción de las ciudades. Sus espacios aparecen deslizados y descompuestos. Mona Hatoum convierte un simple plano de ciudad, que sirve para orientar y emplazar sus monumentos, sus calles y sus espacios característicos en una representación heterotópica: “Interrogando nuestra posición, nuestros procedimientos establecidos de reconocimiento y definiciones, el artista nos introduce en un espacio heterotópico crítico alternativo” (Ferrer y Val, 2014: 25).

También la obra *Hot Spot* (2009) interroga las nociones de “límites” a través de la representación de un globo del mundo en forma de jaula, de dos metros y medio de diámetro que se inclina en el mismo ángulo que la tierra. El uso del neón para delinear los contornos del mundo en su superficie, hace que la instalación vibre con una energía intensa, en un resplandor rojo luminiscente que nos advierte de una representación del mundo en estado de alerta permanente. El neón rojo nos indica la peligrosidad y también que todas las zonas fronterizas estén aparentemente sobre puntos políticos “calientes”. Como así lo comenta Hatoum:

realmente vibra con una energía muy peligrosa detrás de este trabajo, para mí era un punto o puntos de conflicto que en estos días no se limitan a ciertas áreas del mundo, pero se siente como si todo el mundo estuviera envuelto en conflictos y disturbios (2010).

Desplazamientos afectivos

Desde los años ochenta las políticas culturales del arte y la literatura se han conformado con lo que se ha venido a llamar el “giro afectivo”, donde el arte ya no puede ser visto solamente bajo la programática del significado y el mensaje. Las nuevas formas de comunicación incorporan las nuevas formas del “afecto social y cultural” que tienen la capacidad de generar y transmitir el afecto, o de invocar al espectador de una manera particular, transformadora (Alphen van, 2008: 22). Van Alphen

cities, interrupted in their daily evolution due to violence, to the separation of their communities and to the marks and physical wounds that they have suffered in recent wars. The three cities are connected in the collective memory by the three bombings that Kabul suffered in 2001, Baghdad in 2003 and Beirut in 2006. There are three fissures representing the marks of the bombs and four circles projected outwards on each map indicating the will of reconstruction of the cities (Assche van, 2016: 112). Mona Hatoum displays the maps in an installation emulating the layout of a military command center with its three minimalist tables arranged in an arch. The “strategic” maps, however, show seismic signs that make our perception of cities unrecognizable, their spaces appear slipped and decomposed. Mona Hatoum converts a simple city map, which serves to orient and locate its monuments, its streets and its characteristic spaces into a heterotopic representation: “Interrogating our position, our established procedures of recognition and definitions, the artist draws us into an alternative critical heterotopic space” (Ferrer & Val, 2014: 25).

Also the artwork *Hot Spot* (2009) interrogates the notions of “limits” through the representation of a globe in the form of a cage, two and a half meters in diameter and leaning on the same angle as the earth. The use of neon to delineate the contours of the world on its surface makes the installation vibrate with intense energy, in a luminous red glow that warns us of a representation of the world in a state of permanent alertness. The red neon indicates danger and also that all border areas are apparently on “hot” political points. As Hatoum comments:

It’s actually buzzes with a very dangerous energy, the idea behind this work, for me it was that hot pots or spots of conflict these days are not limited to certain areas of the world, but it feels like the whole world is caught up in conflict and unrest (2010).

Affective displacements

Since the 1980s the cultural policies of art and literature have been shaped by what has been called the “affective turn”, where art can no longer be seen only under the program of meaning and message. The new forms of communication incorporate new forms of “social and cultural affect” that have the capacity to generate and transmit affection, or to invoke the spectator in a particular, transforming way (Alphen van, 2008: 22). Van Alphen proposes the reflections of the artist Félix González-Torres on the sociocultural situation in the 90’s, and the way of approaching artistic thinking

propone las reflexiones del artista Félix González-Torres sobre la situación sociocultural en los noventa, y la manera de abordar el pensamiento artístico desde otras ópticas diferentes a la idea discursiva, y a la significación didáctica e informativa de la obra arte. De esta manera, Félix González Torres asevera que tenemos una explosión de información, pero que su significado no interfiere en nuestra vida cotidiana. González-Torres aboga por un arte más personal y subjetivo que surja de la experiencia personal (Alphen van, 2008: 21). Las prácticas del arte contemporáneo pues, tienen la capacidad de cuestionar la realidad a partir de una aproximación afectiva, donde la voz personal y la experiencia afectiva pueda desarrollar nuevas formas de contestación de lo político, donde lo político no se misura por la intensidad de sus mensajes sino por la intensidad de sus “afectos” (Brea, 2010).

Pero, ¿qué es realmente el afecto? Las teorías del afecto son empleadas de muy distintas formas y las primeras ideas sobre el afecto están asociadas con el sentimiento y la emoción, con el odio, la tristeza, la felicidad, el amor, etc. Pero los teóricos como S. Tomkins interpretan el afecto como algo “pre-subjetivo e “inhumano” (Leys, 2011: 437), donde los procesos del afecto suceden como una reacción del instinto de supervivencia, en la que el individuo no persigue ninguna intencionalidad ni significado en sus acciones. Estas se presentan como reacciones corporales automáticas. La aproximación de S. Tomkins al afecto se basa en que nuestras emociones básicas reaccionan ciegamente a los objetos sin conocimiento previo, ni sentimiento preconcebido. Un paso más adelante lo representan autores como Brian Massumi (2015), quien recoge la teorías deconstructivas de Deleuze en su planteamiento del afecto, admitiendo que la emoción es solo una parte del afecto y que en realidad son dos cosas diferentes. Para Massumi, el afecto es “pensar con el cuerpo”, es una intensidad que sigue una lógica diferente a la de la emoción (Leys, 2011: 442). El afecto no es una emoción personal, es algo social y pre-personal.

Massumi hace hincapié en que el afecto más que una disciplina de estudio es una dimensión de la vida. De esta manera, en la medida que lo político es una dimensión de la vida cotidiana, podemos comparar de alguna forma lo “político” y el “afecto” que tendrá necesariamente un dominio de solapamiento, en las que comparten un determinado espacio, interactuando uno con lo otro. Massumi parte de la idea de Spinoza en la idea del afecto del cuerpo, en términos de su capacidad para afectar o ser afectado. Los afectos son básicamente formas de conexión, con los demás y con otras situaciones. Para Massumi, como para Deleuze, el afecto es una intensidad en la que el cuerpo se encuentra en constante movimiento, en pasaje, donde se generan las potencialidades de nuestra interacción con el contexto que nos rodea, como él mismo lo define: “El afecto es simplemente un movimiento del cuerpo

from other views different from the discursive idea, the didactic and informative significance of the work of art. In this way, Félix González-Torres asserts that we have an explosion of information, but that its meaning does not interfere in our everyday life. González-Torres advocates a more personal and subjective art that arises from personal experience (Alphen van, 2008: 21). The practices of contemporary art, therefore, have the capacity to question reality from an affective approach, where the personal voice and the affective experience can develop new forms of contestation of the political, where the political is not measured by the intensity of their messages but by the intensity of their “affects” (Brea, 2010).

But what really is the affect? Theories of the affect are used in many different ways and the first ideas about the affect are associated with feeling and emotion, with hatred, sadness, happiness, love, etc. But theorists like S. Tomkins interpret the affect as something “pre-subjective” and “inhuman” (Leys, 2011: 437), where affection processes occur as a survival instinct reaction, in which the individual pursues no intentionality or meaning in their actions. These are presented as automatic bodily reactions. The approach of S. Tomkins is that our basic emotions react blindly to objects without prior knowledge or preconceived feeling. A step further is represented by authors such as Brian Massumi (2015) who takes Deleuze’s deconstructive theories in his approach to the affect, and admits that emotion is only a part of affection and that in reality they are two different things. For Massumi, the affect is “to think with the body”; it is an intensity that follows a logic different from that of emotion (Leys, 2011: 442). The affect is not a personal emotion it is social and pre-personal.

Massumi emphasizes that affection rather than a discipline of study is a dimension of life. In this way, insofar as the political is a dimension of everyday life, we can somehow compare the “political” and the “affect” that will necessarily have a domain of overlap, in which they share a certain space, interacting one with the other. Massumi starts from the idea of Spinoza in the idea of the affect of the body, in terms of its capacity to affect or to be affected. The affects are basically forms of connection, with others and with other situations. For Massumi, as for Deleuze, the affect is an intensity in which the body is in constant movement, in passage, where the potentialities of our interaction with the surrounding context are generated, as he himself defines it: “Affect is simply a body movement looked at from the point of view of its potential –its capacity to come to be, or better, to come to do” (2015: 108).

It is here, where we can interpret the work of Mona Hatoum from the point of view of the propositions we have alluded to about the theories of the affect. There are two crucial elements in the work of Mona Hatoum that we have already highlighted in this text. The first is the idea of body and performance, and the second is space, map, grid or cartography. On these two elements, Hatoum develops in her works of art a space-time form of personal and social construction. Drawing on body and performance, Hatoum starts from the feminist practice of Body Art in the 70s and 80s, where the body, within a minimalist and conceptual approach, is able to make a complex review and criticism about her autobiographical situation, as an Arab woman in exile. We could point out the work *Over My Dead Body* (1988), where Hatoum shows a photograph of her face in profile, with a toy soldier dangerously balanced on her nose, as the involvement of the body in a “political and spatial” becoming. And that will point to an evolution towards a “corporeal cartography” as defined by Hiba Ali (2014). Mona Hatoum questions the reality of the human condition from the idea of the body in motion, within the autobiographical, as well as within the spatial socio-political context.

Hatoum uses the body and its affects to tensely relate the opposite emotional experiences, such as desire and repulsion, security

Mona Hatoum cuestiona la realidad de la condición humana a partir de la idea del cuerpo en movimiento, dentro de lo autobiográfico, así como dentro del contexto socio-político espacial

Mona Hatoum questions the reality of the human condition from the idea of the body in motion, within the autobiographical, as well as within the spatial socio-political context.

visto desde el punto de vista de su potencial –su capacidad de llegar a ser, o mejor, de llegar a hacer.” (2015: 108).

Es aquí, donde podemos interpretar la obra de Mona Hatoum, bajo la mirada de las proposiciones que hemos aludido sobre las teorías del afecto. Hay dos elementos cruciales en la obra de Mona Hatoum que hemos destacado ya en este texto. El primero es la idea del cuerpo y la performance, y el segundo es el espacio, el mapa, la cuadrícula o la cartografía. Sobre estos dos elementos, Hatoum desarrolla en sus obras de arte una forma espacio-temporal de construcción personal y social..Recurriendo al cuerpo y la performance, Hatoum parte de la práctica feminista del Body Art en los 70 y 80, donde el propio cuerpo, dentro de un enfoque minimalista y conceptual, es capaz de hacer un examen y crítica complejos sobre su situación autobiográfica, como una mujer árabe en el exilio. Podríamos señalar la obra *Over My Dead Body* (1988), donde Hatoum muestra una fotografía de su cara de perfil, con un soldado de juguete peligrosamente en equilibrio sobre su nariz, como la implicación del cuerpo en un devenir “político y espacial”. Y que apuntará una evolución hacia una “cartografía corpórea” como así la define Hiba Ali (2014). Mona Hatoum cuestiona la realidad de la condición humana a partir de la idea del cuerpo en movimiento, dentro de lo autobiográfico, así como dentro del contexto socio-político espacial.

Hatoum utiliza el cuerpo y sus afectos para relacionar de manera tensa las experiencias emotivas opuestas, como el deseo y la repulsión, la seguridad y el miedo, la inestabilidad y el poder, las diferentes emociones de la pertenencia y el desarraigo, el exilio y el hogar, para así de esta manera, crear “estados del ser” (Mikdadi, 2010) en un flujo constante. Hatoum expresa con el cuerpo en movimiento sus afectos corporales con el entorno socio-político, a través de una “performática del cuerpo”. Y se podría comparar con lo que Massumi asume como la expresión del afecto: “El afecto es pensar con el cuerpo –conscientemente, pero vagamente. En el sentido de que aún no es un pensamiento. Se trata de un movimiento del pensamiento, o un movimiento que piensa” (2015: 109).

Hatoum incorpora lo performático del cuerpo en sus instalaciones, implicando al espectador en la progresión y desarrollo espacial de su obra, como es el caso de *Map* (1999). Se trata de una representación cartográfica del mundo hecha con canicas de vidrio dispuestas en el suelo sin sujetar. Se distinguen claramente los contornos geográficos naturales de los continentes pero no las fronteras políticas. El espectador al participar en el espacio de instalación puede alterar los continentes con los movimientos de las canicas, desestabilizando los contornos y las fronteras del mundo. Así, Hatoum describe esta instalación de esta

and fear, instability and power, the different emotions of belonging and uprooting, exile and home, creating thus, “states of being” (Mikdadi, 2010) in a constant flow. Hatoum expresses her corporal affects with the socio-political environment with the body in movement, through a “performance of the body”. And it could be compared to what Massumi assumes as the expression of the affect: “(...) affect is thinking bodily –consciously but vaguely. In the sense that is not yet a thought. It’s a movement of thought, or a thinking movement.” (2015: 109).

Hatoum incorporates the performative body in her installations, involving the viewer in the progress and spatial development of her work, as in the case of *Map* (1999). It is a cartographic representation of the world made with glass marbles arranged on the ground without holding. The natural geographical contours of continents are clearly distinguished but not the political boundaries. The spectator, when participating in the installation space, can alter the continents with the movements of glass marbles, destabilizing the contours and borders of the world. Hatoum describes this installation in this way: “so unstable that even the geographical delineation of the continents cannot be fixed, since the simple movement of those walking across the floor will shift parts of it and threaten to destroy it” (Giudice, 2016: 34).

Following Deleuze and Massumi, the work of Hatoum works with the affectivities of the body and its encounter with the event in a concrete space-time. Hatoum transforms the linguistic and rhetorical meaning of her works, making an ironic play on their titles to disarticulate and defamiliarize its literal meaning, as in the work *Present Tense* (1996) or *Hot Spot* (2009). Where “tense” also means the tension of violence in Palestine and where the hot spots are all over the globe, not in a single one. With this rhetorical operation Hatoum affectively incorporates the response of the viewer to her installations.

Deleuze’s proposition (2005) of “the look at cartography”, of maps and space from the intensities produced by “affects” and by the displacement

manera: “tan inestable que incluso la delimitación geográfica de los continentes no se puede arreglar, ya que el simple movimiento de aquellos que caminan por el suelo desplazará partes de él y amenazan con destruirlo” (Giudice, 2016: 34).

Siguiendo a Deleuze y a Massumi, la obra de Hatoum opera con las afectividades del cuerpo y su encuentro con el acontecimiento en un espacio-tiempo concreto. Hatoum transforma el significado lingüístico y retórico de sus obras, haciendo un juego de palabras irónico en sus títulos para desarticular y desfamiliarizar su significado literal, como en la obra *Present Tense* (1996), o *Hot Spot* (2009). Donde “tense” significa también la tensión de violencia en Palestina y donde los puntos calientes están por todo el globo, no en un uno sólo. Con esta operación retórica Hatoum incorpora de manera afectiva la respuesta del espectador hacia sus instalaciones.

La proposición de Deleuze (2003) de “la mirada a la cartografía”, a los mapas y al espacio a partir de las intensidades producidas por el “afecto”, por el desplazamiento de los cuerpos, puede ser vista a través de los procedimientos artísticos de Mona Hatoum; a través de sus desplazamientos diaspóricos del cuerpo en las cartografías políticas que subvierte en sus trabajos. Los mapas también tienen intensidades que son la base del “afecto”, según Deleuze y Massumi, y en sí mismas, las cartografías están abiertas a estos puntos de inflexión intensivos, como las que propone Hatoum en sus obras *3D Cities* (2008-2009), o *Continental Drift* (2000). Las construcciones cartográficas de Hatoum replican la percepción de lo performático del cuerpo. Y junto con sus instalaciones buscan nuevos territorios posibles donde se pueda invertir y repensar nuevos espacios afectivos y perceptivos. Los mapas de Hatoum son, como comenta Deleuze, nuevos territorios intensivos, nuevos mapas afectivos:

Los mapas no deben entenderse sólo en extensión, en relación con un espacio construido por trayectorias, también hay mapas de intensidad, que se ocupan de lo que llena el espacio, lo que subtiende la trayectoria (...)
Una lista o constelación de los afectos, un mapa intensivo, es un devenir (Crang y Thrift, 2002: 21).

Para Deleuze el espacio es una dimensión, su “geofilosofía” se basa en la creación de nuevos espacios conceptuales, donde el mapa como el rizoma, se puede adaptar a una biografía del cuerpo

of bodies, can be seen through the artistic procedures of Mona Hatoum; Through their diasporic displacements of the body in the political cartography that is subverted in her works. The maps also have intensities that are the basis of “affect” according to Deleuze and Massumi, and as such, cartography is open to these intensive turning points, such as those proposed by Hatoum in *3D Cities* (2008-2009), or *Continental Drift* (2000). Hatoum’s cartographic constructions replicate the body’s performative perception, and together with the installations seek new territories where it is possible to invest and rethink new affective and perceptive spaces. The maps of Hatoum are, as Deleuze comments, new intensive territories and new affective maps:

Maps should not be understood only in extension, in relation to a space constructed by trajectories, there are also maps of intensity, that are concerned with what fills space, what subtends the trajectory (...)
A list or constellation of affects, an intensive map, is a becoming (Crang and Thrift, 2002: 21).

For Deleuze space is a dimension, his “geophilosophy” is based on the creation of new conceptual spaces, where the map as the rhizome, can be adapted to a biography of the body and its memory, which is nourished by the intensities of affect, as in the work of Mona Hatoum. The map as the Rhizome “(...) is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted, to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation” (Deleuze and Guattari, 2004: 13-14).

On the other hand, Jill Bennett (2005) comments about non-representational strategies of art and focuses on the affective operations of contemporary art. In a different way, she places affection in the work of art, not only in the processes that involve the artists in conceiving their work, but in the response produced in the spectator by the work, in the encounter and experience with the work of art. According to Bennett in this encounter between the work of art and the spectator a “embodied sensation” and a “body perception” is produced. Thus, Bennett comments on the Hatoum’s work *Homebound* (2000) that “facilitates the carryover of an affective response from one piece to another; Hatoum’s incarcerative space engenders a certain bodily response (...) (in which) one is effectively assisted in a process of embodied perception” (Lionis, 2014: 79). The viewer empathizes so emotionally with space and symbolism proposed by Hatoum at this installation. This work deals with issues of displacement and imprisonment of the body in the domestic space, where electrified household objects appear along with an electrified metal fence referring to Hatoum’s autobiographical traumatic experience. The viewer’s detachment from the installation space, the recourse to the speculation of meanings and to the symbolic and spatial contradictions generates her work.

Bennett argues that much of today’s contemporary art uses trauma as representation based on the testimony of the transmission of traumatic events conditioned by globalization and the media. And that these are also a vehicle to convey an affective impact on works of art dealing with traumatic events, such as the work of Mona Hatoum. Thus, through affect and what Bennett calls “seeing feeling” Mona Hatoum’s work establishes an empathic connection with the viewers, through

y su memoria, que se nutre de las intensidades del afecto, como ocurre en la obra de Mona Hatoum. El mapa como el Rizoma: “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (Deleuze y Guattari, 2004: 18).

Por otra parte, Jill Bennett (2005) comenta sobre las estrategias no representacionales del arte y centra su atención en las operaciones afectivas del arte contemporáneo. De manera diferente, sitúa el afecto en la obra de arte, no solo en los procesos que implican al artista a concebir su obra, sino en la respuesta que produce la obra en el espectador, en el encuentro y la experiencia con la obra de arte. En este encuentro entre la obra de arte y el espectador se produce una “sensación corporeizada” y una “percepción corporal” según Bennett. Así, Bennett comenta sobre la obra *Homebound* (2000) de Hatoum que “facilita la transferencia de una respuesta afectiva de una pieza a otra; el espacio encarcelado de Hatoum engendra una cierta respuesta corporal (...) se asiste eficazmente a un proceso de percepción corporal” (Lionis, 2014: 79). El espectador empatiza de forma afectiva con el espacio y la simbología propuesta por Hatoum en esta instalación. Esta obra trata sobre los temas del desplazamiento y el encarcelamiento del cuerpo en el espacio doméstico, donde aparecen objetos domésticos electrificados junto a una valla metálica electrificada, que alude a la experiencia traumática autobiográfica de Hatoum. La separación del espectador del espacio de la instalación, el recurso a la inversión de los significados y a las contradicciones simbólicas y espaciales generan su trabajo.

Bennett sostiene que gran parte del arte contemporáneo actual utiliza el trauma como representación, a partir de la transmisión del testimonio de los eventos traumáticos condicionados por la globalización y los medios de comunicación. Y que estos también son un vehículo para transmitir un impacto afectivo en las obras de arte que tratan sobre sucesos traumáticos, como es el caso de la obra de Mona Hatoum. Así, por medio del afecto y lo que Bennett llama “ver sintiendo”, la obra de Mona Hatoum establece una conexión empática con los espectadores, a través del encuentro experiencial con su obra. No como una comunicación, sino, como un “encuentro transductivo”, es decir, con la capacidad de transmitir el afecto traumático a través de los espacios de la memoria, la identidad y el lugar que la artista simboliza en sus instalaciones. Por un proceso de conexión empático de los espectadores hacia las víctimas del acontecimiento traumático (Bennett, 2005: 7).

La obra de Hatoum está impregnada de temas como “la política y el cuerpo humano (...) la guerra, el exilio, el imperialismo y el racismo” (Zegher de, 2012: 110). Pero también está relacionada con la disyunción del espacio, con la descontextualización espacial que presenta en muchas de sus obras, además de los mapas, como *Mesaures of Distance* (1999), *Roadworks* (1985) o la obra *Corps étranger* (1994). En esta última hace un examen espacial de su cuerpo a través de su interior y exterior con una cámara, como si fuera un mapa: “Si el cuerpo fuese a ser considerado como un mapa topográfico, uno encontraría que su nación o la individualidad está delineada por los parámetros de su epidermis” (Tambeck, 2005: 60). Hatoum habla del control social y la diáspora política del cuerpo exiliado. Es quizás, en esta obra donde se podría hablar del afecto y del “encuentro con el signo” que habla Bennett siguiendo a Deleuze, y la “sensación encarnada o corporeizada”. La descontextualización del cuerpo y el espacio nos remite a su discurso descontextualizado de los espacios inestables y traumáticos. Éstos han generado casi toda su obra, a partir de la diáspora y la especial atención a los espacios de conflicto del mediterráneo y sus representaciones, a los cuales está sujeta la biografía y la obra de Mona Hatoum.

the experiential encounter with her work, not as communication but as a “transductive encounter”, that is, with the ability to transmit the traumatic affect through the spaces of memory, identity and place that the artist symbolizes in the installations. This happens through a process of empathic connection of the spectators to the victims of the traumatic event (Bennett, 2005: 7).

Hatoum’s work is suffused with topics like “politics and the human body (...) war, violence exile, imperialism and racism” (Zegher de, 2012: 117). But it is also related to the disjunction of space, with spatial decontextualization showing in many of her works, in addition to the maps, as *Mesaures of Distance* (1999) *Roadworks* (1985) or the work *Corps étranger* (1994). In the latter she makes a spatial examination of her body through its interior and exterior with a camera, like a map: “If the body were to be regarded as a topographical map, one would find that its nation or selfhood is delineated by the parameters of its epidermis” (Tambeck, 2005: 60). Hatoum speaks of social control and political diaspora of the body in exile. It is perhaps in this work where one could speak of affect and the “encounter with the sign” that Bennett speaks of following Deleuze, and the “incarnate or embodied feeling”. The decontextualization of the body and space takes us to her decontextualized discourse of unstable and traumatic spaces. These have generated almost all of her work, from the diaspora and special attention to areas of conflict in the Mediterranean and their representations, which are subject to the biography and work of Mona Hatoum.

Referencias / References

- Ali, H. (2014). “Profile of the artist. Mona Hatoum”. The Seen, Chicago’s International Online Journal. Available online: <http://theseenjournal.org/art-seen-international/profile-artist-mona-hatoum/>. Retrieved June 15, 2016.
- Alphen van, E. (2008). “Affective operations of art and literatura”. Res: Anthropology and Aesthetics, 53(1), pp. 20-30.
- Antoni, J., & Hatoum, M. (1998). “Interview with Mona Hatoum”. Bomb, (63), pp. 54-61.
- Assche van, C., (ed.) (2016). Mona Hatoum. London: Tate Gallery Publishing.
- Bennett, J. (2005). Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Brea, J. L. (2010). “Retóricas de la resistencia: una introducción”. Estudios Visuales, 7, pp. 8-13.
- Conley, T. (1998). “Mapping in the folds: Deleuze Cartographe”. Discourse, 20(3), pp. 123-138.
- Crampton, J. W., & Elden, S. (2007). Space, knowledge and power: Foucault and geography. London: Ashgate.
- Crang, M., & Thrift, N. J. (2002). Thinking space. London: Taylor & Francis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia. London: Continuum.
- Deleuze, G. (2005). Cinema 1: The movement-image. London: Continuum.
- Ferrer, A. M. G., & Val, N. J. D. (2014). Critical cartography of art and visibility in the global age. Cambridge: Cambridge Scholars Publisher.
- Giudice, C. (2016). “Contemporary art as a visual expression of power”. Documenti geografici, 1, pp. 31-45.
- Habib, R. A. (2014). “Visceral voice”. Canvas Magazine, March/April, pp. 100-101.
- Harvey, D. (1990). “Between space and time: reflections on the geographical imagination”. Annals of the Association of American Geographers, 80(3), pp. 418-434.
- Hatoum, M. (2010). “Mappings, map marathon exhibition”. Londres: Serpentine Galleries. Available online: <https://vimeo.com/24541176>. Retrieved July 4, 2016.
- Hatoum, M., Said, E. W. & Wagstaff, S. (2000). Mona Hatoum: the entire world as a foreign land. London: Tate Gallery Publishing.
- Hubbard, P. (2005). “Space/place”. In Atkinson, D. et al. (eds). Cultural geography: a critical dictionary of key concepts, London: I. B. Tauris, 6, pp. 41-48.
- Lamm, K. (2004). “Seeing feminism in exile; the imaginary maps of Mona Hatoum”. Michigan Feminist Studies, 18, pp. 1-13.
- Lefebvre, H. (1976). “Reflections on the politics of space”. Antipode 8(2), pp. 30-37.
- Leys, R. (2011). “The turn to affect: a critique”. Critical Inquiry, 37(3), pp. 434-472.
- Lionis, C. A. (2014). “Past not yet passed, postmemory in the work of Mona Hatoum”. Social Text, 32 pp. 77-93.
- Massey, D. (1992). “Politics and space/time”. New Left Review, 196, pp. 65-84.
- Massey, D. (2005). For space. London: Sage Publications.
- Massumi, B. (2015). Politics of affect. London: Wiley.
- Mikdadi, S. (2010). “The states of being in Mona Hatoum’s artwork”. Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation. Available online: http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm. Retrieved June 3, 2016.
- Rogoff, I. (2000). Terra infirma: geography’s visual culture. London: Routledge.
- Said, E. (2000). Reflections on Exile and Other Essays: Harvard University Press.
- Said, E. (2011). “The art of displacement: Mona Hatoum’s logic of irreconcilables”. Quaderns de la Mediterrània, 15, pp. 107-110.
- Tambeck, T. (2005). “Mona Hatoum’s corporeal xenology”. Thresholds, 29, pp. 59-62.
- Thrift, N. (2006). “Space”. Theory. Culture & Society, 23(2-3), pp. 139-146.
- Tzelepis, E. (2013). “Dis-placing the world: nomadic politics in Mona Hatoum’s living cartographies of passages”. The Greek Review of Social Research, 140, pp. 169-184.
- Zegher de, C., (ed.) (2012). Mona Hatoum, projecció. Barcelona: Fundació Joan Miró.

* This paper is a revision of the chapter “Políticas espaciales en la obra de Mona Hatoum”. In *Experiencias y manifestaciones Culturales de vanguardia*, 2016, McGraw/Hill Education.

* Este texto es una revisión del capítulo “Políticas espaciales en la obra de Mona Hatoum”. En *Experiencias y manifestaciones Culturales de vanguardia*, 2016, McGraw/Hill Education.



JESÚS SEGURA CABAÑERO
Universidad de Murcia

Cronotopías liminales en Ursula Biemann*

Liminal Chronotopies in Ursula Biemann*

Introducción

En la década de 1980 el “giro espacial” comienza a resquebrajar la rancia presunción absolutista del espacio, como contenedor físico que alberga las actividades humanas. Este nuevo paradigma espacial concluye con una construcción del espacio a través de sus relaciones. Es, con la asunción de “espacio social”, entendido como espacio político e ideológico de Henri Lefebvre (1974) cuando autores como Milton Santos (1986), Edward Soja (1980, 1989, 1998), David Harvey (1990, 1996, 2012), Doreen Massey (1992, 1999, 2005) etc., fracturan definitivamente el espacio absoluto kantiano y articulan el giro espacial a partir de las relaciones inscritas en él. Sin embargo, será lo que se ha dado en llamar “giro performativo” el que sitúe las cuestiones espaciales en una esfera topológica donde además de los ya mencionados, otros autores como Nigel Thrift (1996, 1997, 1999, 2000, 2008), John-David Dewsbury (2003), Alam Latham (2003), Tim Cresswell (2002), Derek McCormack (2003, 2005), Jeff Popke (2003, 2009), Geraldine Pratt (2000), etc. amplían la idea de espacio en términos de acontecimiento y proceso.

Esta nueva concepción topológica del espacio es inseparable de las prácticas artísticas actuales que se constituyen como formas de análisis cultural. Mieke Bal las ha descrito: “En tanto que obras de arte que son asimismo fragmentos de análisis cultural, manifiestan la práctica artística en tanto que “pensamiento” (2016: 119). Asimismo, Canclini (2010) esboza el arte como lugar de la inminencia que renuevan las formas de abordar la experiencia

Introduction

In the 1980s the “spatial turn” began to crack the rancid presumption of absolute space, as a physical container that houses human activities. This new spatial paradigm concludes with a construction of space through their relationships. It is with the assumption of “social space”, understood as a political and ideological space, by Henri Lefebvre (2012) when authors like Milton Santos (1986), Edward Soja (1980, 1989, 1998), David Harvey (1989, 1996, 2012), Doreen Massey (1992, 1999, 2005), etc., definitively fracture Kantian absolute space and articulate the spatial shift from the relationships that are inscribed in it. However, it is what has been called the “performative turn” that places spatial questions in a topological sphere where, in addition to those already mentioned, other authors such as Nigel Thrift (1996, 1997, 1999, 2000, 2008), John-David Dewsbury (2003), Alam Latham (2003), Tim Cresswell (2002), Derek McCormack (2003, 2005), Jeff Popke (2003, 2009), Geraldine Pratt (2000), etc. have expanded the idea of space in terms of event and process.

This new topological conception of space is inseparable from the current artistic practices that constitute themselves as forms of cultural analysis. Mieke Bal has described them: “As works of art that are also fragments of cultural analysis, they manifest artistic practice as thought” (Bal, 2016: 119). Likewise, Garcia Canclini (2014) outlines art as a place of imminence that renews the ways of approaching sensitive experience, through practices that are situated in a space of intersection

***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***

***The spaces exposed to the migratory flow of globalization,
unfold this temporal diversity, and bring us to reflect
around its performative identity in continuing struggle and
definition of the territory***

sensible, mediante prácticas que se sitúan en un espacio de intersección, de traducción. Muchas de estas prácticas artísticas se muestran a través de la colisión de temporalidades locales y globales, como por ejemplo, aquellas que reflexionan en torno a la migración y los diferentes procesos de sincronización. Sin olvidar la utilización de tecnologías avanzadas como aparatos de control y contención. Autores como Daniel Birbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2004), Kate Mondloch (2010), Mieke Bal (2011, 2016), Georges Didi-Huberman (2006, 2009), Christine Ross (2012) o Keith Moxey (2013) etc., han estudiado ampliamente esta colisión de temporalidades.

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. Es por esto que nos interesa destacar, las frecuencias artísticas desarrolladas por Ursula Biemann en su obra temprana, mediante una serie de video-ensayos. Bien sea, con *Performing the Border* (1999), *Writing Desire* (2001), *Remote Sensing* (2003), *Europlex* (2003), *Contained Mobility* (2004) y *Sahara Chronicle* (2005-2009). Estos video-ensayos se presentan, como ha afirmado Ursula Biemann como “un movimiento no lineal y no lógico del pensamiento que recurre a muchas fuentes de conocimiento diferentes” (Bal & Hernández-Navarro, 2011: 224), donde se “muestra las persistencias de la mediación y los procesos de percepción, en y a través de las temporalidades que permiten la heterogeneidad” (Bal, 2016: 339). Didi Huberman

and translation. Many of these artistic practices are displayed through the collision of local and global temporalities, such as those that reflect on migration and the different processes of synchronization; it should be kept in mind the use of advanced technologies as control and containment devices. Authors like Daniel Birbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2005), Kate Mondloch (2010), Mieke Bal (2011, 2016), Georges Didi-Huberman (2005, 2017), Christine Ross (2012) o Keith Moxey (2013) etc., have extensively studied this collision of temporalities.

The spaces exposed to the migratory flow of globalization, unfold this temporal diversity, and bring us to reflect around its performative identity in continuing struggle and definition of the territory. That is why we wish to emphasize, as a case study, the artistic frequencies developed by Ursula Biemann in her early work, through a series of video-essays. Either, with *Performing the Border* (1999), *Writing Desire* (2001), *Remote Sensing* (2003) *Europlex* (2003), *Contained Mobility* (2004) and *Sahara Chronicle* (2005-2009), these video-essays are presented, as Ursula Biemann has stated as “a non-linear and non-logical movement of thought that draws on many different sources of knowledge” (Bal & Hernández-Navarro, 2011: 224), where “it displays the traces of mediation and the processes of perception, in and through temporalities that allow heterogeneity” (Bal & Hernández-Navarro, 2011: 209). Similarly, Didi-Huberman (2005, 2017) defines this multitemporality as asynchronous and discontinuous, while proposing the heterogeneous assembly of images as a new rewriting of the phenomenon. This narrative strategy confronts directly what Karsten (2012) has called the chronological monochrony of globalization.

Ursula Biemann’s video-essays take as a central theme the place of women in the world capitalist economy. In her commitment to various forms of space policy, Biemann performs them with special attention to labor relations, migration and the impact of advanced technology; where she investigates this spatial delocalisation as a

(2006, 2009) define esta multi-temporalidad como asincrónica y discontinua, al mismo tiempo que propone el montaje heterogéneo de imágenes como una nueva reescritura del fenómeno. Esta estrategia narrativa confronta directamente con lo que Karsten (2012) ha denominado la monocronía cronológica de la globalización.

Los video-ensayos de Ursula Biemann toman como tema central el lugar de la mujer en la economía capitalista mundial. En su compromiso con diversas formas de la política espacial, Biemann los ejecuta prestando especial atención a las relaciones laborales, la migración y el impacto de la tecnología avanzada donde investiga esa deslocalización espacial como estrategia del capitalismo de consumo para perpetuar su sistema económico, desvelando un movimiento performativo basado en una desterritorialización y reterritorialización espacial. Observamos, entonces que lo fronterizo se expande conjuntamente con la opresión sexual.

Nuestro propósito en este ensayo consiste en desvelar la relación intrínseca existente entre emplazamiento y temporalidad en la imagen audiovisual, sin olvidar que el concepto de instalación, en las producciones artísticas contemporáneas se modula como una forma de recrear, intensificar y habitar los conflictos que la propia obra expresa. Como Biemann explica:

Mi forma preferida de mostrar el trabajo se presenta en forma de una instalación, mediante el cual se proyectan algunos vídeos y otros se pueden ver en los monitores. Me interesa la creación de un entorno audiovisual desde una perspectiva múltiple que puede ser habitada por los espectadores, casi de la misma manera que el espacio de migración es habitado por los actores representados (2010: 4).

Performativades espaciales

es un hecho ampliamente contrastado que la globalización y los recientes conflictos transfronterizos han cambiado profundamente nuestros modos de producción, comunicación, desplazamiento y organización. La frontera ejemplifica mejor que ningún otro, ese tercer espacio que mencionara Edward Soja (Soja, 1996) o ese espacio de “entremedio” donde habita la multiplicidad temporal, a la que hace referencia Homi Bhabha (2002). Para hacer frente a esta nueva realidad, la artista Ursula Biemann propone el estudio de un capitalismo transnacional que habilita la diáspora económica y política como elemento espacial. Las nuevas transformaciones geopolíticas y sociales han sido inducidas por la globalización y generan una transgresión de las fronteras entre los géneros que van más allá de los límites de las disciplinas convencionales. Doreen Massey (2005) recalca que género, espacio y tiempo se construyen mutuamente. Ella entiende la espacialidad contemporánea como un entramado múltiple de relaciones de conflicto donde la agencia negociadora está permanentemente activa. Las nuevas geografías espaciales se proponen, tanto como un espacio de resistencia, como de opresión. Pero también como una oportunidad, una posibilidad de dinamitar la construcción espacial generada por los efectos de la postcolonización y la dominación cultural, donde el binomio geografía-género revela la segregación espacial de las mujeres, que se da, no sólo en términos de movilidad, sino también de identidad. Evidenciando, cómo la

strategy of consumer capitalism to perpetuate its economic system, revealing a performative movement based on a deterritorialization and spatial reterritorialization. Then, we see that the frontier expands along with sexual oppression.

Our purpose in this paper is to reveal an intrinsic extant relationship between placement and temporality in the audiovisual. Without forgetting that the concept of installation in contemporary artistic productions is modulated as a way to recreate, intensify and inhabit the conflicts that the work itself expresses. As Biemann explains:

My preferred way of showing them is in the form of an installation, whereby some videos are projected and others can be viewed on monitors, creating a multi-perspective audiovisual environment that can be inhabited by viewers, in much the same way that migration space is inhabited by the actors depicted (2010: 4).

Spatial performativities

because the fact is that particularly globalization and recent cross-border conflicts have profoundly changed our modes of production, communication, displacement and organization. The frontier exemplifies better than any other, that third space mentioned by Edward Soja (1996) or that space of “in between” inhabiting the temporal multiplicity, referred to by Homi Bhabha (1994). In order to face this new reality, the artist Ursula Biemann proposes the study of a transnational capitalism that enables the economic and political diaspora as a spatial element. The new geopolitical and social transformations have been stimulated by globalization and generate a transgression of the boundaries between the genres that go beyond the limits of the conventional disciplines. Doreen Massey (2005) underlines that gender, space and time are mutually constructed. She understands contemporary spatiality as a multiple framework of conflict relationships where the negotiating agency is permanently active. New spatial geographies are proposed as both a space of resistance and oppression. But also as an opportunity, a possibility of dynamiting the spatial construction generated by the effects of postcolonization and cultural domination, where the binomial geography-gender reveals the spatial segregation of women, which occurs, not only in terms of mobility, but also of identity. Demonstrating how industry actively uses spatial variations of gender through spatial divisions



Fig. 1. Ursula Biemann, Performing the Border (1999).
Fuente: <http://www.geobodies.org/>
Fig. 1. Ursula Biemann, Performing the Border (1999).
Source: <http://www.geobodies.org/>

industria usa activamente las variaciones espaciales del género mediante las divisiones espaciales del trabajo, el sentido global del lugar y las geometrías del poder que se traducen en profundas desigualdades sociales.

Especialmente significativas son las temporalidades inscritas en este proceso al ser sometidas a un imperialismo cronológico que trata de homogeneizar y controlar la experiencia temporal. Es, por esto, que 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 (Bal, 2011). 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. Doreen Massey propone la eliminación de toda lógica binaria y totalizadora que permita establecer una multiplicidad espacio-temporal flexible. En este sentido ella ha manifestado: “El espacio, en tanto producto de una dinámica relacional, es siempre un proceso. En todo momento se encuentra definiéndose y por lo tanto transformándose (...)” (Ramírez, 2014: 68).

of labor, the global sense of place, and the geometries of power that translate deep social inequalities.

Especialmente significant are the temporalities inscribed in this process when exposed to a chronological imperialism that tries to homogenize and control the temporal experience. It is, therefore, that border temporalities maintain a constant duel with the chronological hegemony of capitalism and unfold a multi-temporality where the jams, retardations and paroxysms coexist with accelerations and simultaneities that configure their heterochronic character (Bal, 2011). Ursula Biemann embodies these liminal spaces and tries to unveil the oppressive relations that are generated between space-gender-power. But, it does so by engaging in an active process of spatial topophilia and inter-affectivity, created from the individual's psychic activities: such as anxiety, fantasy and desire expressed in the “voices” that make up his video-essays. Doreen Massey proposes the elimination of all binary and totalizing logic that allows establishing a flexible space-time multiplicity. In this sense she has stated: “Space, as the product of a dynamic relational, is always a process. At all times it is defined and thus transforming (...)” (Ramírez, 2014: 68).

Ursula Biemann studies these spaces in process and analyzes the role of gender and migration in the logic of global capitalism in the border areas. Biemann points out about his video-essays on the border: “My videos from the border are geographic projects in the sense that they are involved in a process of visualizing spatial relationships” (2010: 1). But in addition, the bulk of his work focuses on the politics of the body, on the policies of mobility and how they affect the regulation of movements of people, especially the sexualization of women registered geographically. Thus, her video essay *Performing the Border* (1999), (Figure 1) suggests Ciudad Juárez, as a paradigm of these frequencies. Located across the border from the Rio Grande in El Paso, Texas. Ciudad Juárez is the example of the “spatial fix” (Harvey,

Ursula Biemann estudia estos espacios en proceso y analiza el papel del género y la migración en la lógica del capitalismo global en las zonas fronterizas. Ella apunta sobre sus vídeo-ensayos en la frontera: “Mis vídeos de la frontera son proyectos geográficos en el sentido que se involucran en un proceso de visualizar las relaciones espaciales” (2010: 1). Pero, además, el grueso dimensional de su obra se centra en la política del cuerpo, en las políticas de movilidad y cómo estas afectan a la regulación de los movimientos de personas, especialmente a la sexualización de la mujer inscrita geográficamente. De este modo, su vídeo-ensayo *Performing the Border* (1999), (fig. 1) propone Ciudad Juárez, como paradigma de estas frecuencias.

Situada al otro lado de la frontera del río Bravo en El Paso, Texas. Ciudad Juárez es el ejemplo del “arreglo espacial” (Harvey, 2012), donde las multinacionales estadounidenses instalan sus fábricas, llamadas “maquilas”.

Biemann, analiza las identidades inestables que conforman las condiciones de género de esta ciudad fronteriza; donde explora la sexualización, la división del trabajo, la prostitución, la industria del entretenimiento y la violencia sexual en el ámbito público. A este respecto Biemann comenta:

Una de las ideas más llamativas, y tal vez lo más inquietante, que obtuve en la frontera es que el trabajo internacional en el Sur no sólo es feminizado sino también sexualizado. Las trabajadoras son, literalmente, interpeladas en su sexualidad. Estructuralmente hablando, una mujer joven en Juárez tiene tres opciones: o bien se convierte en una trabajadora de montaje; si no es aceptada en la fábrica debido a la educación insuficiente, puede convertirse en una doméstica y desarrollar el trabajo como criada en una casa particular. Pero si ella no puede tener una recomendación para tal posición, su única opción es la prostitución. (Sadowski-Smith, 2002: 108).

La película se configura a través de entrevistas espontáneas que van mostrando testimonios y reflexiones con activistas por los derechos humanos como Judith o Cipriana, el testimonio de la teórica y artista Berta Jottar o empleadas de fábricas y trabajadoras sexuales como Juana. Igualmente, refleja la diáspora de las adolescentes embarazadas que buscan dar a luz en un hospital de EE. UU. y que son acompañadas para cruzar la frontera por las mujeres llamadas “coyote”, como Concha. Estos documentos fílmicos se combinan con las entrevistas a periodistas que investigan las relaciones entre tecnología y género, como Isabel. Y, otros materiales que enriquecen el análisis; como las reflexiones introducidas por la voz en off de la propia Biemann, los textos explicativos que se superponen a las imágenes, los sonidos grabados in situ e imágenes de archivo de distintas procedencias. Todo ello, va tejiendo meticulosamente nuevas claves que facilitan la comprensión de las nuevas formas que está adoptando la explotación de género inscrita en los procesos productivos de la

2012), where the US multinationals set up their factories, called “maquilas”.

Biemann, analyzes the unstable identities that shape the gender conditions of this border city; Where he explores sexualization, division of labor, prostitution, the entertainment industry and sexual violence in the public sphere. In this regard Biemann comments:

One of the most striking, and perhaps most disturbing insights I gained on the border are that international labor in the South is not only feminized but also sexualized. The female workers are literally interpellated into their sexuality. Structurally speaking, a young woman in Juárez has three options: either she becomes an assembly worker, a domestica in a private house (if she is not sufficiently educated) or a prostitute (if she can’t produce a recommendation for such a position) (Sadowski-Smith, 2002: 108).

The video run through spontaneous interviews, we see the testimonies and reflections with human rights activists such as Judith or Cipriana, the testimony of theorist and artist Berta Jottar or employees of factories and sex workers such as Juana. Also, it reflects the diaspora of pregnant teenagers who seek to give birth in a US hospital and who are accompanied to cross the border by women called “coyote”, like Concha. These film documents are combined with interviews with journalists who investigate the relationship between technology and gender, such as Isabel. And, other materials that enrich the analysis; such as the reflections introduced by the voice-overs of Biemann herself, explanatory texts that overlap images, sounds that are recorded in situ and archival images from different sources. All this, is meticulously weaving new keys that facilitate the understanding of the new forms that is adopting the exploitation of gender inscribed in the productive processes of the globalized economy. The audiovisual material that forms *Performing the Border* (1999), is divided in four parts “The Plant”, “The Solution”, “Sex / Work”, and “the killings”. This film composition dissects the global structures that contribute to the economic and physical violence of

economía globalizada. El material audiovisual que conforma *Performing the Border* (1999), se divide en cuatro partes “La Planta”, “La Solución”, “Sexo/ Trabajo”, y “las matanzas”. Esta composición fílmica disecciona las estructuras globales que contribuyen a la violencia económica y física de las mujeres. A grandes rasgos, plantea como la geografía, la tecnología y la globalización se cruzan en la zona fronteriza para promover una cultura provisional de uso y abuso donde se produce un cortocircuito temporal que muy hábilmente, las cronologías hegemónicas tratan de domesticar bajo la apariencia de un reconocimiento de esa alteridad temporal, injertada en los ritmos de producción y consumo del capitalismo transnacional.

Este espacio fronterizo líquido, parafraseando a Bauman (2003), introduce una performatividad geográfica propiciada por el “spatial fix” (Harvey, 2012) que consiste en la construcción de una geografía a medida de las necesidades del capital. La globalización, según Harvey, sería otra vuelta de tuerca más del capitalismo en ese “arreglo espacial” para perpetuar su hegemonía geopolítica. Las estrategias económicas implicadas en los espacios fronterizos obedecen a la creación de entornos territoriales donde se ejecuta el arreglo espacial y de control, como Biemann comenta: “Las tecnologías de control fronterizo y de trabajo instaladas en Juárez hacen que las relaciones entre la visión, la vigilancia, el poder y los cuerpos sean violentamente obvios” (Sadowski-Smith, 2002: 105). De este modo, la acumulación centralizada del capital transnacional en la zona fronteriza,

women. Broadly, it poses how geography, technology and globalization intersect in the border area to promote a temporary culture of use and abuse where a temporary short circuit occurs that very cleverly, hegemonic chronologies try to tame under the guise of a recognition of this temporary otherness, inserted into the rhythms of production and consumption of transnational capitalism.

This liquid border space, paraphrasing Bauman (2000), introduces a geographic performativity propitiated by the “spatial fix” (Harvey, 2012), which involves the construction of a geography tailored to the needs of capital. Globalization, according to Harvey, would be another twist of capitalism in that “spatial arrangement” to perpetuate its geopolitical hegemony. The economic strategies involved in the border areas are due to the creation of territorial environments where the spatial and control arrangement is executed, as Biemann comments: “The technologies of border and labor control installed in Juárez make the relations between vision, vigilance, power, and bodies violently obvious” (Sadowski-Smith, 2002: 105). In this way, the centralized accumulation of transnational capital in the frontier zone generates a relational endogamy between service-use goods and the entertainment industries leading to the exploitation of labor and the appearance of an unstable, precarious and provisional identity framework. However Saskia Sassen (1999, 2000) relates to the emergence of globalization to the emergence of new territories, new identities and new political and social practices. These new territories contrast with the Fordist industrialization that was modulated from the national industrial centers. Likewise, Sassen (1999, 2000) points out the concentration of functions in the last capitalism and its strategy of generating a whole series of advanced services to the production that have replaced the industry as a dominating economic sector.

This implies liminal spaces that become performative geographies, where it is urgent, paraphrasing Bruno Latour (2008) to reassemble the social as an evolutionary process, as a living organism in constant development. Precisely the work of Ursula Biemann deals



Fig. 2. Ursula Biemann, *Remote Sensing* (2003).
Fuente: <http://www.geobodies.org/>

Fig. 2. Ursula Biemann, *Remote Sensing* (2003).
Source: <http://www.geobodies.org/>



Fig. 3. Ursula Biemann, *Europlex* (2003).
Fuente: <http://www.geobodies.org/>

Fig. 3. Ursula Biemann, *Europlex* (2003).
Source: <http://www.geobodies.org/>

genera una endogamia relacional entre los bienes de uso-servicio y las industrias del entretenimiento que desemboca en la explotación del trabajo y en la aparición de un entramado identitario inestable, precario y provisional. Saskia Sassen (2003) relaciona la emergencia de la globalización a la aparición de nuevos territorios, nuevas identidades y nuevas prácticas políticas y sociales. Estos nuevos territorios contrastan con la industrialización fordista que se moduló a partir de los centros industriales nacionales. Sin embargo, Sassen (2003) apunta a la concentración de funciones en el capitalismo último y su estrategia de generar toda una serie de servicios avanzados a la producción que han reemplazado a la industria como sector económico dominante. Esto trae consigo espacios liminales que devienen en geografías performativas, donde se hace urgente, parafraseando a Bruno Latour (2008) reensamblar lo social como proceso evolutivo, como un organismo vivo en constante desarrollo. Justamente el trabajo de Ursula Biemann se ocupa exponencialmente de ese re-ensamblamiento a través de la articulación del concepto de espacio-tiempo y sus consecuencias sociales, económicas y culturales en las políticas de identidad sexuada. Así, la cultura migratoria es recogida por Biemann en sus vídeo-ensayos, mediante una estrategia heterocrónica (Bal, 2011): mostrando varios tiempos al mismo tiempo. Y, como ya he apuntado en otras ocasiones y a propósito de otros artistas, sus trabajos desarrollan “aspectos multisensoriales (...) y fluidos (...)” Su combinación, distribución y expansión configuran una especie de environment espacial, donde (...) se reinventan protocolos de representación temporal que corresponden a otro régimen visual de la experiencia” (Segura, 2013: 7).

El video *Writing Desire* (2001) desarrolla, como la mayor parte de su trabajo, diferentes niveles dialécticos para explorar la tecnologización de los cuerpos y como estos, están directamente relacionados con la sexualización y los desplazamientos globales de las mujeres. Básicamente, el vídeo-ensayo analiza el consumismo sexual en la web, con especial atención a las relaciones que se establecen entre las palabras, el cuerpo y el deseo. Hay que considerar además, que estas corpografías se inscriben en el espacio cibernético y sus referentes

exponentially with that re-assembling throughout the articulation of the concept of space-time and its social, economic and cultural consequences in the policies of sexual identity. Thus, Biemann collects the migratory culture in his video-essays, through a heterochronical strategy (Bal, 2011): showing several times at the same time. And, as I have pointed out on other occasions and in relation to other artists, her works develop: “multisensory aspects (...) and fluid (...). Their combination, distribution and expansion form a kind of spatial environment, where (...) reinvent protocols of temporal representation that correspond to another visual regime of experience” (Segura, 2013: 7).

The video *Writing Desire* (2001) develops, like most of her work, different dialectical levels to explore the technologization of bodies and how they are directly related to the sexualization and global movement of women. Basically, the video-essay analyzes sexual consumerism on the web, with special attention to the relationships that are established between words, body and desire. It is also necessary to consider that these “corpographies” are inscribed in the cybernetic space and promoting the linkage between communication, sexual disembodying and sexual marketing on a global scale diluting their geographical references. This allows space-time debate to be placed within the logic of “space-time compression” (Harvey, 1989) that enables the heterogeneity of flows as a configuration element of new spaces. Castells (2003) considered it as “the space of flows” where there is a detachment of any meaning of place.

Writing Desire (2001) maps cyberspace as

geográficos se diluyen propiciando la vinculación entre comunicación, descorporeización sexual y comercialización sexual a escala global. Lo que permite situar el debate espacio-temporal dentro de la lógica de la “compresión espacio-temporal” (Harvey, 1998) que habilita la heterogeneidad de flujos como elemento configurador de nuevos espacios. Castells (2001) terminó de verlo como “el espacio de los flujos” donde se produce un desprendimiento de cualquier significado del lugar.

Writing Desire (2001) cartografía el ciberespacio como modelo para examinar las diferentes subjetividades implicadas en la circulación global de los cuerpos de las mujeres del primer mundo al tercer mundo en la industria del sexo. Estas subjetividades transitan entre el romanticismo y la supervivencia dependiendo desde que mundo desplaza la mirada. Y, exploran, el espacio electrónico y los procesos de globalización como herramienta mercantil al servicio de lo que con muy buena fortuna, José Luís Brea ha llamado “capitalismo de consumo” (2008). Esta construcción del espacio-tiempo está directamente vinculada a los procesos económicos que se desarrollan en el comercio sexual. David Harvey (2012) incide en la idea de la sagacidad del capitalismo en relación al espacio y al tiempo. Ya que lo instrumentaliza, redefiniéndolo permanentemente acorde a sus necesidades y requerimientos. Y, una de las estrategias que utiliza es la aceleración de los flujos del capital mediante las nuevas tecnologías. La aniquilación del espacio por el tiempo, es decir, la compresión del espacio-tiempo elimina las barreras espaciales que dificultan la acción comunicativa, para ejecutar la programática capitalista de homogeneizar el espacio y el tiempo con el fin de articular dinámicas de consumo. Biemann recupera, de nuevo, el recurso de fragmentación en su vídeo y consigue traer a la textura, a la superficie de la imagen los deseos inconscientes de sus personajes. De este modo, habilita un constructo temporal heterocrónico que está latente en la imagen documental y que el observador “descomprime” en toda su riqueza temporal y afectiva.

Remote Sensing (2003), (fig. 2), traza las topografías del comercio sexual mundial en relación con los medios de comunicación por satélite. El vídeo confronta la movilidad geográfica y la migración de las mujeres vinculadas al comercio ilegal del sexo. Biemann habilita el uso de pantallas divididas a lo largo del vídeo, mostrando simultáneamente, paisajes en movimiento, vistas aéreas de imágenes de satélite y entrevistas con distintos interlocutores. Asociando en la representación, diferentes miradas a la producción del espacio global del comercio sexual. Esta estrategia hipervisual apunta a un sentido global del lugar.

Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) nos habla del sentido global del lugar, donde lo social y lo espacial dependen el uno del otro. No se puede mantener la creencia de que el espacio es un

a model to examine the different subjectivities involved in the global movement of women’s bodies from the first world to the third world in the sex industry. These subjectivities move between romanticism and survival depending on to which world one shifts the gaze. And, they explore, electronic space and the processes of globalization as a mercantile tool in the service of what with very good fortune, José Luís Brea has called “consumer capitalism” (2008). This space-time construction is directly linked to the economic processes that are developed in sexual e-commerce. David Harvey (2012) focuses on the idea of the sagacity of capitalism in relation to space and time since it instrumentalizes it, redefining it permanently according to its needs and requirements. And, one of the strategies used is the acceleration of capital flows through new technologies. The annihilation of space by time, that is, the compression of space-time, eliminates the spatial barriers that hinder communicative action, to execute the capitalist program of homogenizing space and time in order to articulate dynamics of consumption. Biemann recovers, once again, the fragmentation resource in her video and manages to bring the unconscious desires of their characters to the surface of the image. In this way, it enables a heterochronic temporal construct that is latent in the documentary image and that the observer “decompresses” in all its temporal and affective richness.

Remote Sensing (2003), (fig. 2), traces topographies of global sex trade in relation to the satellite media. The video addresses the geographical mobility and migration of women linked to the illegal sex trade. Biemann activates the use of split screens along the video, showing simultaneously, moving landscapes, aerial views of satellite images and interviews with different interlocutors. Associating in the representation, different looks at the production of the global space of the sexual commerce. This hyper-visual strategy points to a global sense of place.

Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) speaks of the overall sense of place, where the social and the spatial depend on each other. One cannot maintain the belief that space is a simple container where social facts are developed. Space and time are not neutral categories. Therefore, what apparently can appear offline, actually obeys a plural system of relationships that constitute it and conform as “geometries of power.” These geometries do not constitute a production of merely territorial space, but as a construction of space made by a system of relations with various actors located in multiple and changing geographies. Precisely, the representational strategy in *Remote Sensing* (2003) Ursula Biemann is to show that multiplicity of actors and expose the different “voices” that make this spatiotemporal global production system of the sex trade. In her video, she analyzes the production model of the remote image in order to examine a multiplicity of temporalities that occur with a retroactive character. That is, it explores a temporal consciousness through remote visual technologies and their systems of representation that always operate with a delay. That is, dilating and expanding the time of the event operating in the perceptual systems. As Jonathan Crary (1990) has pointed out, this reprocessing produces multiple temporalities, giving rise to a “process of dreaminess”. But perhaps is Mieke Bal who more accurately expressed it about *Remote Sensing* (2002): “Biemann’s work foregrounds the anti-narrative thrust of heterochrony (...) on the basis of her video we can also see that the migratory of contemporary culture (...) is itself infused with such an avant-garde ‘politics of time’”(Bal & Hernández-Navarro, 2008: 43).

Similarly, *Europlex* (2003), (fig. 3), in collaboration with the visual anthropologist Angela Sanders, tracks transboundary movements in the Spanish-Moroccan border. Moroccan women work in North Africa to produce goods for the European market and move to Europe along the

La estrategia de Biemann en su vídeo se basa en visualizar el antagonismo como elemento contingente. El video despliega una estrepitosa banda sonora y una mezcla vertiginosa de imágenes de vídeo, gráficos digitales y texto, creando en el espectador una dislocación espacio-temporal, que está atravesada por frecuencias que se van conectando unas con otras, a medida que las visualizamos

Biemann’s strategy in her video is based on visualizing antagonism as a contingent element. The video shows an accelerated and portentous soundtrack and a vertiginous mix of video images, digital graphics and text, creating in the viewer a space-time dislocation, which is crossed by frequencies that are connected to each other, as we visualize them

simple contenedor donde se desarrollan los hechos sociales. El espacio y el tiempo no son categorías neutrales. Por tanto, aquello que aparentemente puede aparecer sin conexión, en realidad obedece a un sistema plural de relaciones que lo constituyen y conforman como “geometrías del poder”. Estas geometrías, no se constituyen en una producción del espacio meramente territorial, sino, como una construcción del espacio hecha por un sistema de relaciones con diversos actores ubicados en múltiples y cambiantes geografías. Justamente, la estrategia representacional de Ursula Biemann en *Remote Sensing* (2003) consiste en mostrar esa multiplicidad de actores y desenmascarar las diferentes “voces” que conforman este sistema global de producción espacio-temporal del comercio sexual. En su vídeo, analiza el modelo de producción de la imagen remota con el fin de examinar una multiplicidad de temporalidades que se dan con un carácter retroactivo. Es decir, explora una conciencia temporal mediante las tecnologías visuales remotas y sus sistemas de representación que siempre operan en diferido. Dilatando y expandiendo el tiempo del acontecimiento que opera en los sistemas perceptivos. Como ha indicado Jonathan Crary (2008), este reprocesamiento produce temporalidades múltiples, dando lugar a un “proceso de ensoñación”. Pero quizá sea Mieke Bal quién más certeramente lo ha expresado, a propósito de *Remote Sensing* (2002) “En la obra de Biemann destaca el impulso anti-narrativo de la heterocronía (...) Advertidos por el vídeo de Biemann podemos ver que la temporalidad migratoria de la cultura contemporánea está influida por la política del tiempo” (2016: 338-339).

Igualmente, *Europlex* (2003), (fig. 3), en colaboración con la antropóloga visual Angela Sanders rastrea los movimientos transfronterizos en la frontera española-marroquí. Las mujeres

border strip of the Strait of Gibraltar. These displacements of hundreds of women living on trade and cross-border traffic are collected in *Europlex* (2003), describing the daily journeys of three groups of Moroccan women: the smugglers, Moroccan domestic workers and those employed in textile factories. The film exposes the economic activity that takes place around the border area of Ceuta, Melilla and Tangier where smuggling is mixed with legality, and a submerged subsistence economy with the large transnational movements of goods of companies located in the area. The video reflects the process of production of space, through different paths or flows interconnected with each other, due to the social crossings and circulations.

These antagonistic dynamics generate a mutable and changing space-time compression where the productivity, the retardation and the acceleration of the bodies is constantly being processed, due to the different time zone that converges in the Spanish-Moroccan border – see (Agacinski, 2003). As Biemann points out:

“When geography is understood as a spatialization of the dynamic social and economic relationships connecting local systems to the transnational, it becomes clear why border geographies are the site of extreme compression at all levels” (2010: 1).

Obviously, their arguments are reinforced by the mobility and dispersion of the economic logic inscribed in the female body of the smugglers, by loading the bales of merchandise. But also, emphasizes the insatiable greed of capitalism in its strategy of installing companies in areas where the economic and social conditions of women workers are degrading and significantly expand profit margins. Transferring that antagonism to the spatio-temporal debate to enable a certain “spatial justice” (Soja, 2014). Soja points to that chronotopic imperialism as the generator of processes of inequality and injustice that translate into exploitation and sexism. Biemann’s strategy in her video is based on visualizing antagonism as a contingent element. The video shows an accelerated and portentous soundtrack and a vertiginous mix of video images, digital graphics and text, creating in the viewer a space-

marroquíes trabajan en el norte de África para producir bienes destinados al mercado europeo y se desplazan a Europa por la franja fronteriza del Estrecho de Gibraltar. Estos desplazamientos de cientos de mujeres que viven del comercio y del tráfico transfronterizo son recogidos en *Europlex* (2003), describiendo los recorridos cotidianos de tres grupos de mujeres marroquíes: las contrabandistas, las trabajadoras domésticas marroquíes y las empleadas de las fábricas textiles. La película expone la actividad económica que se desarrolla en torno a la zona fronteriza de Ceuta, Melilla y Tánger donde se mezcla el contrabando con la legalidad y la economía sumergida de subsistencia con los grandes movimientos transnacionales de mercancías de las empresas instaladas en la zona. El vídeo refleja el proceso de producción del espacio, a través, de distintas trayectorias o flujos interconectados entre sí, debido a los cruces y circulaciones sociales.

Estas dinámicas antagónicas generan una compresión espacio-temporal mutable y cambiante donde la productividad, el retardamiento y la aceleración de los cuerpos está permanentemente procesándose, debido a la distinta franja horaria que confluye en la frontera hispano-marroquí,—véase (Agacinski, 2009). Como apunta Biemann:

Cuando la geografía se entiende como una espacialización de la dinámica social y de relaciones económicas que conectan los sistemas locales a lo transnacional, queda claro por qué las geografías de la frontera son el sitio de la compresión extrema en todos los niveles (2010: 1).

Obviamente, sus argumentos se refuerzan con la movilidad y dispersión de la lógica económica inscrita en el cuerpo femenino de las contrabandistas, al cargar con los fardos de mercancías. Pero, también pone el énfasis en la insaciable voracidad del capitalismo en su estrategia de instalar empresas en zonas donde las condiciones económicas y sociales de las trabajadoras son degradantes y amplían notablemente los márgenes de beneficio. Trasladando ese antagonismo al debate espacio-temporal para habilitar una cierta “justicia espacial” (Soja, 2014). Soja señala a ese imperialismo cronotópico como generador de procesos de desigualdad e injusticia que se traducen en explotación y sexismo. La estrategia de Biemann en su vídeo se basa en visualizar el antagonismo como elemento contingente. El video despliega una estrepitosa banda sonora y una mezcla vertiginosa de imágenes de vídeo, gráficos digitales y texto, creando en el espectador una dislocación espacio-temporal, que está atravesada por frecuencias que se van conectando unas con otras, a medida que las visualizamos. Biemann plantea el marco temporal del migrante fronterizo como acciones en proceso que irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman. Esta temporalidad móvil propone una dilatación temporal, una fractura heterocrónica que discrepa de los ritmos de producción y consumo que el capitalismo transnacional impone. En su video-ensayo, este juego de antagonismos recrea la heterocronía como agitación y denuncia.

Cuerpos liminales

Observamos constantemente a nuestro alrededor que las políticas de movilidad en la geopolítica global están creando nuevas significaciones que precisan ser analizadas bajo la perspectiva de ver la movilidad como un *sistema* de producción. El hecho migratorio está indefectiblemente vinculado al proceso de acumulación capitalista. Los “cuerpos geográficos” que transitan como flujos migratorios

time dislocation, which is crossed by frequencies that are connected to each other, as we visualize them. Biemann proposes the time frame of the border migrant as actions in process that break into the social space, and temporarily transform it. This mobile temporality proposes a temporal dilation, a heterochronic fracture that disagrees with the rhythms of production and consumption imposed by transnational capitalism. In her video-essay, this set of antagonisms recreates the heterochronic as agitation and accusation.

Liminal bodies

we constantly see around us that mobility policies in global geopolitics are creating new meanings that need to be analyzed from the perspective of seeing mobility as a production system. The migratory fact is inextricably linked to the process of capitalist accumulation. The “geographic bodies” that travel as migratory flows operate under the postcolonial logic that represents an off-center subject, unstable and in permanent process. We agree, following Spivak (1988) and Mignolo (2012) that the process of subalternity, of agents “without voice”, in the migratory fact itself and the Eurocentric position, of immovable superiority of the West are perpetuated. In the face of this, emerges the critical border thinking in today’s geopolitical and body-politics. And it does so, bearing in mind that “immigrant consciousness” is ascribed to decolonial thinking. Then, we begin to realize how within the border coexist interconnected space-time palimpsests, which fracture the absolute, linear, and monochronic spaces and times of modernity, to enable a spatio-temporal multiplicity, where heterochrony is constituted as an analytical vector of the cartography of migration policies.

However, as Mieke Bal has pointed out, “Chronology is itself Eurocentric. (...) the imposition of European chronologies can be seen as one of the techniques of colonization (...) in the same way as the typically modern phenomena of census, map and museum also act as technologies for value and power” (2003: 16, 21).

In deed, the chronological imperialism is broken by the temporal discrepancies that the immigrants develop in their exodus, but also by the temporary dysphonia that occurs in the crossing of the migrant and that reveals how the colonial representations return to the present in the symbolic unconscious of the migrant. Heterochrony is constituted not only as a standardized and capitalized time atomizer, but also as a “habitable entity” to use a term suggested by Mieke Bal (2016: 131), where the body and its performativity converse with the colonial past.

Perhaps, an extreme example is *Contained Mobility* (2004) where Biemann explores the dynamic spatiotemporal suspension generated in mobility and containment policies. Here, the term “suspended time” is used, referring to the control of transboundary

operan bajo la lógica poscolonial que presenta un sujeto descentrado, inestable y en permanente proceso. Convenimos, siguiendo a Spivak (1988) y Mignolo (2000) que el proceso de subalternidad, de agentes “sin voz”, en el propio hecho migratorio y la posición eurocentrista, de superioridad inamovible de occidente, se perpetúan . Frente a ello, emerge el pensamiento fronterizo crítico en la geopolítica y corpo-política actual. Y lo hace, teniendo muy en cuenta que “la conciencia inmigrante” se adscribe al pensamiento decolonial. Entonces comenzamos a darnos cuenta cómo 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. Sin embargo, como ha apuntado Mieke Bal: “la noción de cronología es de por sí eurocéntrica. Podemos contemplar la imposición de las cronologías europeas como una de las estrategias de la colonización, junto con el uso del mapa, el censo y el museo” (2016: 39).

En efecto, el imperialismo cronológico se quiebra por las discrepancias temporales que los inmigrantes desarrollan en su éxodo, pero, también por la disfonía temporal que se produce en la travesía del migrante y que revela como las representaciones coloniales vuelven al presente en el inconsciente simbólico del migrante. La heterocronía se constituye, no sólo, como un pulverizador del tiempo estandarizado y capitalizado, sino, como una “entidad habitable” por utilizar un término sugerido por Mieke Bal (2016: 131) donde el cuerpo y su performatividad dialogan con el pasado colonial. Quizá un ejemplo extremo sea *Contained Mobility* (2004) donde Biemann explora las dinámicas espacio-temporales en suspensión que se generan en las políticas de movilidad y de contención. Aquí se habilita la acepción de “tiempo suspendido”, en referencia a el control de los movimientos transfronterizos en el tránsito de bienes y personas en estos espacios liminales. El “capitalismo antagónico” que mencionara Brea (2010) escenifica la pugna de las hegemonías dominantes frente a las subalternas y remarca las polaridades excluyentes donde, por ejemplo, la vulneración del derecho de asilo está revestido de políticas de control y acceso restrictivas que obedecen a factores de bloqueo, dominación y explotación del migrante. En su video, Biemann examina la pluralidad cultural del flujo migratorio y como los sistemas de control de acceso, en realidad, se fundamentan en sistemas de absorción económica, cultural y de estratificación social por parte de occidente, para, de este modo, proveer al capitalismo en una maniobra de “acumulación por desposesión” (Harvey, 2003) del territorio simbólico y hegemónico para la creación de una identidad occidentalizada. Y, aunque, David Harvey se refiere a la forma de actuar de un nuevo imperialismo y

movements in the transit of goods and persons in these liminal spaces. The “antagonistic capitalism” mentioned by Brea (2010) portrays the struggle of dominant hegemonies over subalterns and underlines the exclusionary polarities where, as for example, the violation of the right of asylum is covered by policies of control and restrictive access that are due to factors of blockade, domination and exploitation of the migrant. In her video, Biemann examines the cultural plurality of the migratory flow and how access control systems are actually based on systems of economic, cultural, and social stratification by the West. So in this way they provide capitalism, in a move of “accumulation by dispossession” (Harvey, 2003), of the symbolic and hegemonic territory for the creation of a Westernized identity. And although David Harvey refers to the modus operandi of a new imperialism and the current crisis as its best mentor, we must not forget that cognitive capitalism operates, above all, in the dispossession of identities.

In contrast, the “performative” fact is constituted as a new form of spatial knowledge: “emphasizing the fact that performance is, in itself, a form of knowledge, an intelligence in action” (Thrift and Dewsbury, 2000: 425). The non-representational theory formulated by Thrift (2008) considers space as a means of thinking in action. And, the material body is inscribed in that process interacting and co-evolved with space. The same Thrift (1996) relies on the reflections of Merleau-Ponty (2002) to articulate, through the kinesthetic action of the body, a constant reworking of space. Thus, portable practices, to use a term from Bourriaud (2009), are not only an act of resistance and a challenge to the cross-border control systems, but also a decolonizing strategy.

Ursula Biemann presents her video essay on a “traveling body” in its condition of “not belonging” and “non-legal existence”. In this way, it enables the antagonism of the transnational mobility of freight containers from the Siberian Gulag to Liverpool, showing the globalized transport network that regulates the movement of the container and the confinement of Anatol Kuis Zimmermann within it. On the one hand, it immerses in the systems of control of the movement of goods and

Ursula Biemann plantea su vídeo-ensayo sobre un “cuerpo itinerante” en su condición de “no pertenencia” y “no existencia jurídica”. De este modo, habilita el antagonismo que supone la movilidad transnacional del contenedor de mercancías del Gulag siberiano a Liverpool, mostrando la red de transporte globalizado que regula el movimiento del contenedor y el confinamiento de Anatol Kuis Zimmermann dentro de él

—

Ursula Biemann presents her video essay on a “traveling body” in its condition of “not belonging” and “non-legal existence”. In this way, it enables the antagonism of the transnational mobility of freight containers from the Siberian Gulag to Liverpool, showing the globalized transport network that regulates the movement of the container and the confinement of Anatol Kuis Zimmermann within it

a la crisis actual como su mejor mentor, no debemos de olvidar, que el capitalismo cognitivo opera, sobre todo, en la desposesión de las identidades.

Frente a ello, el hecho “performativo” se constituye como una nueva forma de conocimiento espacial: “poniendo énfasis en el hecho que la performance es, por sí misma, una forma de conocimiento, una inteligencia en acción”. (Thrift y Dewsbury, 2000: 425). La teoría no-representacional formulada por Thrift (2008) considera el espacio como un medio de pensamiento en acción. Y, el cuerpo material, se inscribe en ese proceso interactuando y co-evolucionado con el espacio. El mismo Thrift (1996) se apoya en las reflexiones de Merleau-Ponty (2000) para articular mediante la acción cinestésica del cuerpo una reelaboración constante del espacio. De este modo, las prácticas portátiles, por utilizar un término de Bourriaud (2009), se constituyen, no sólo como un acto de resistencia y un desafío a los sistemas de control transfronterizos, sino también como una estrategia decolonizadora.

Ursula Biemann plantea su vídeo-ensayo sobre un “cuerpo itinerante” en su condición de “no pertenencia” y “no existencia jurídica”. De este modo, habilita el antagonismo que supone la movilidad transnacional del contenedor de mercancías del Gulag siberiano a Liverpool, mostrando la red de transporte globalizado que regula el movimiento del contenedor y el confinamiento de Anatol Kuis Zimmermann dentro de él. Por un lado, realiza una inmersión en los sistemas de control del movimiento de bienes y personas y, por otro, expone las tácticas para burlar las restricciones de movilidad. El vídeo de doble pantalla, combina documentos ficticios, simulados, con hechos reales en la trayectoria migrante de Anatol. Y, recoge el conflicto constante entre la regulación y supervisión de la movilidad de Anatol confrontada a su obstinada lucha por la supervivencia, la autodeterminación de sus movimientos y el asilo político. La temporalidad heterocrónica del migrante deambula en ese tiempo suspendido que Biemann recoge en su vídeo-ensayo. Pero, es

people and, on the other, it exposes the tactics to circumvent the restrictions of mobility. The double-screen video combines fictitious, simulated, real-life documents about Anatol’s migrant trajectory. And it reflects the constant conflict between the regulation and supervision of Anatol’s mobility confronted with his obstinate struggle for survival, self-determination of his movements and political asylum. The heterochronic temporality of the migrant roams in that suspended time that Biemann reflects in the video. But it is also the temporary antagonism of movement-paralysis, productivity-unproductivity that dwells in the migrant heterochrony. On the one hand, the uprooting, confinement, lawlessness and paralyzing Anatol and, secondly, migratory flows in networks of transnational transport in which he is immersed and that enable a repressed diaspora, a “deranged time” (Bal, 2016) pointing his destination.

Finally I want to refer to *Sahara Chronicle* (2005-2009), where Ursula Biemann researches the sub-Saharan exodus towards Europe, taking as an object of analysis the different modalities, routes and networks together with the logistics system of these crossings in the geographical area made up of the Moroccan Sahara, Mauritania and Niger. The project examines the mobility policy, visibility and restraint that are in the sub-Saharan area and forming one of the hot spots of the current global geopolitics. *Sahara Chronicle* (2005-2009) consists of twelve short videos, whose discourse and documentary structure has a unique feature that reveals what T. J. Demos (2013) has called “the specters” of colonialism:

también el antagonismo temporal de movimiento-paralización, productividad-improductividad lo que habita la heterocronía del migrante. Por un lado, el desarraigo, el confinamiento, la alegalidad y la paralización de Anatol y, por otro, los flujos migratorios en las redes de transporte transnacional en los que está inmerso y que habilitan una diáspora reprimida, un “tiempo trastornado” (Bal, 2016) que señala su destino.

Finalmente quiero referirme a *Sahara Chronicle* (2005-2009), donde Ursula Biemann desarrolla una investigación del éxodo subsahariano hacia Europa. Tomando como objeto de análisis las diferentes modalidades, rutas y redes conjuntamente con el sistema logístico de estas travesías en la zona geográfica conformada por el Sáhara Marroquí, Mauritania y Níger. El proyecto examina la política de movilidad, la visibilidad y la contención que se encuentra en la zona subsahariana y que conforma uno de los puntos calientes de la geopolítica global actual. *Sahara Chronicle* (2005-2009) está conformada por doce vídeos cortos cuya estructura discursiva y documental, tienen una característica singular que hacen emerger lo que T. J. Demos (2013) ha llamado “los espectros” del colonialismo:

utilizo este término para la dirección de los recuerdos inquietantes y presencias fantasmales que se niegan a descansar en paz y no pueden situarse firmemente dentro de la representación. De hecho, por lo general escapan a la comprensión de la identificación iconográfica de la historia del arte tanto como las tipologías positivistas del conocimiento científico (2013: 8).

Esa convivencia de lo espectral, en las imágenes de Biemann, están auspiciadas sobre la idea de contra-geografías formulada por Saskia Sassen (2003), al evidenciar los fuertes lazos creados por los imperios coloniales que todavía subsisten hoy día. Estos lazos coloniales entre los países hegemónicos y periféricos ha hecho que las migraciones en los circuitos transfronterizos generen una feminización, que arrastra ese “presente colonial” que menciona T. J. Demos.

Observando los videos de Ursula Biemann, tendremos que convenir, como ha señalado Keith Moxey (2015), que las imágenes y los objetos no pertenecen a una estructura temporal autónoma sino que por sí mismos son elementos de tiempo y por tanto poseen y engendran tiempo. Son máquinas de tiempo.

(...) a term I use to address the haunting memories and ghostly presences that refuse to rest in peace and cannot be situated firmly within the representation. Indeed they typically escape the grasp of the art history of iconographical identification as much as the positivist typologies of scientific knowledge (2013: 8).

That coexistence of “the spectral” in the images of Biemann is backed by the idea of counter-geographies made by Saskia Sassen (1999, 2000), to demonstrate the strong ties created by the colonial empires that still exist today. These colonial ties between hegemonic and peripheral countries has made cross-border migrations circuits to generate a feminization dragging the “colonial present” mentioned by T. J. Demos.

Looking at the videos of Ursula Biemann, we will have to agree, as Keith Moxey (2013) has pointed out, that images and objects do not belong to an autonomous temporal structure but are elements of time by themselves and therefore they possess and engender time. They are time machines.

Referencias / Reference

- Agacinski, S. (2003). Time passing: Modernity and nostalgia. New York: Columbia University Press.
- Albet, A., & Benach, N. (2012). Doreen Massey, un sentido global del lugar, Barcelona: Icaria Editorial.
- Bal, M. (2003). “Visual essentialism and the object of visual culture”. Journal of visual Culture, 2(1), 5-32.
- Bal, M. (2016). Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal.
- Bal, M., & Hernández-Navarro, M. Á. (Eds.). (2011). Art and visibility in migratory culture: conflict, resistance, and agency. Amsterdam: Rodopi.
- Bal, M., & Hernández, M. Á (2008). 2move: video art migration. Murcia: Cendeac.
- Bauman, Z. (2000). Liquid modernity. Cambridge, UK: Polity Press.
- Bhabha, H. K. (1994). The location of culture. London: Routledge.
- Biemann, U. (2010). “Counter-Geographies in the Sahara”. Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Volume 3 (No. 1), pp. 1-11.
- Birnbaum, D. (2005). Chronology. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2005). Postproduction: Culture as screenplay: how art reprograms the world. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2009). The radicant. New York: Lukas & Sternberg.
- Brea, J. L. (2008). El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural (No. 3). Cendeac.
- Brea, J. L. (2010). “Retóricas de la resistencia: una introducción”. Estudios Visuales, 7, pp. 8-13.
- García, Canclini, N. (2014). Art beyond itself: Anthropology for a society without a story line. Durham: Duke University Press.
- Castells, M. (2003). The Internet galaxy: Reflections on the Internet, business, and society. Oxford: Oxford University Press.
- Crary, J. (1990). Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Creswell, T. (2002). “Introduction: theorizing place”. En: Verstraet, G. y Cresswell, T. (eds.). Mobilizing Place, Placing Mobility. Amsterdam: Rodopi, 11-32.
- Demos, T. J. (2013). Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art: Sternberg Press.
- Dewsbury, J. D. (2000). “Performativity and the event: enacting a philosophy of difference”. Environment and planning D: society and space, 18(4), 473-496.
- Dewsbury, J. D. (2003). “Witnessing space: knowledge without contemplation”. Environment and Planning A, 35 (11), 1907-1932.
- Didi-Huberman, G. (2005). Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg’s history of art. Transl. H. Mendelsohn. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Fraser, N. (1990). “Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy”. Social text, (25/26), 56-80.
- Harvey, D. (1990). “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination”. Annals of the Association of American Geographers, 80(3), 418-434.
- Harvey, D., & Braun, B. (1996). Justice, nature and the geography of difference. Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1989). The condition of postmodernity. Cambridge, Mass: Blackwell.
- Harvey, D. (2003). “The right to the city”. International journal of urban and regional research, 27(4), 939-941.
- Harvey, D. (2012). Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution. New York: Verso.
- Karsten, L. (2012). Globalization and time. Londres: Routledge.
- Latham, A. (2003). “Research, performance, and doing human geography: Reflections on the diary photograph”, Environment and Planning A, 35, 1993-2017.
- Latour, B. (2008). Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.
- Lefebvre, H. (2012). The production of space. Malden, Mass: Blackwell Publishing.
- Massey, D. (1992). “Politics and space/time”. New Left Review, (196), 65.
- Massey, D. (1999). “Space/time,'science'and the relationship between physical geography and human geography”. Transactions of the Institute of British Geographers, 24(3), 261-276.
- Massey, D. (2005). For Space. London: Sage Publications.
- McCormack, D. P. (2003). An event of geographical ethics in spaces of affect. Transactions of the Institute of British Geographers, 28(4), 488-507.
- McCormack, D. P. (2005). “Diagramming power in practice and performance”. Environment and Planning D: Society and Space, 23 (1), 119-147.
- Merleau-Ponty, M. (2002). Phenomenology of perception. London: Routledge
- Mignolo, W. (2012). Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Mondloch, K. (2010). Screens: Viewing media installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moxey, K. P. F. (2013). Visual time: The image in history. Durham: Duke University Press.
- Popke, E. J. (2003). “Poststructuralist ethics: subjectivity, responsibility and the space of community”. Progress in Human Geography, 27(3), 298-316.
- Pratt, G. (2000). “Research performances”. Environment and Planning D: Society and Space, 18(5), 639-650.
- Ramírez, A. V. (2014). “La producción política del espacio: el problema de la praxis”. Utopía y Praxis Latinoamericana, 18(63), pp. 62-74.
- Ross, C. (2012). The past is the present; it’s the future too: The temporal turn in contemporary art. New York: Continuum.
- Sadowski-Smith, C. (2002). Globalization on the line: culture, capital, and citizenship at U.S. borders. New York: Palgrave.
- Santos, M. (1986). Espacio y método. Barcelona: Cátedra de Geografía Humana, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.
- Sassen, S. (1999). Globalization and its discontents: Essays on the new mobility of people and money. New York: New Press.
- Sassen, S. (2000). “Women’s burden: counter-geographies of globalization and the feminization of survival”. Journal of international affairs, 503-524.
- Segura, J. (2013). “Tiempo, narrativa y espectador en la obra de Doug Aitken”. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, Núm. 4.
- Soja, E. W. (1980). “The socio-spatial dialectic”. Annals of the Association of American Geographers, 70(2), 207-225.
- Soja, E.W. (1989). Post Modern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory: Verso.
- Soja, E. W. (1998). “Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places”. Capital & Class, 22(1), 137-139.
- Spivak, G. C. (1988). “Can the subaltern speak?”. In Marxism and the Interpretation of Culture (pp. 271-313). Macmillan Education UK.
- Thrift, N. (1999). “Steps to an ecology of place”. En: Massey, D.; Allen, J. y Sarre, P. (eds.). Human geography today. Cambridge: Polity Press, 295-322.
- Thrift, N. (1996). Spatial formations. Londres: Sage.
- Thrift, N. (1997). “The still point: resistance, expressive embodiment and dance”. En: Pile, S. y Keith, M. (eds.). Geographies of resistance. Londres: Routledge, 124-51.
- Thrift, N. (2008). Non-representational theory: Space, politics, affect. Routledge.
- Thrift, N., & Dewsbury, J. D. (2000). “Dead geographies —and how to make them live”. Environment and planning D: society and space, 18(4), 411-432.

* Este texto es una revisión del capítulo “Espacialidades desbordadas y temporalidades heterocrónicas en Ursula Biemann”. En *Experiencias y manifestaciones Culturales de vanguardia*, 2016, McGraw/Hill Education.

* This paper is a revision of the chapter “Espacialidades desbordadas y temporalidades heterocrónicas en Ursula Biemann”. In *Experiencias y manifestaciones Culturales de vanguardia*, 2016, McGraw/Hill Education.



GONZALO PUCH
Universidad de Cuenca
<http://www.gonzalopuch.com>

Falsos soles

Falsos Soles es una serie de imágenes de carácter anti naturalista que nos habla de la imagen como simulacro en un espacio irreal. Se trata de la ficción de un tiempo falso, un escenario falso y, una escala de objetos y personas lejos de una representación real. Una narración entrecortada que sale y entra de sus conexiones como una obsesión.

En un mundo tecnológico, la tentación del artista es la manipulación vehemente y libertaria de la posibilidad que el medio tecnológico es capaz de producir en sus manos. De esta forma, es capaz de contradecir el tiempo en la imagen, desvirtuar su sentido y crear nuevos códigos de interpretación entre espacio y tiempo, lógica e imagen. Procesos que son mezcla de recuerdos, gestos y definiciones incompletas de nuestra realidad.

La naturaleza para el ser humano era un mundo sin fin. Hoy la podemos representar, miniaturizar y convertir en algo doméstico. Un teatro para el juego...donde cada vez es más difícil discernir entre lo verdadero y lo falso.

"Falsos Soles" is a series of images of anti-naturalistic character that speaks of the image as a simulation in an unreal space. It is fiction of a false time, a false scenario and a scale of objects and people away from a real representation. A broken narrative that comes out and enters its connections as an obsession.

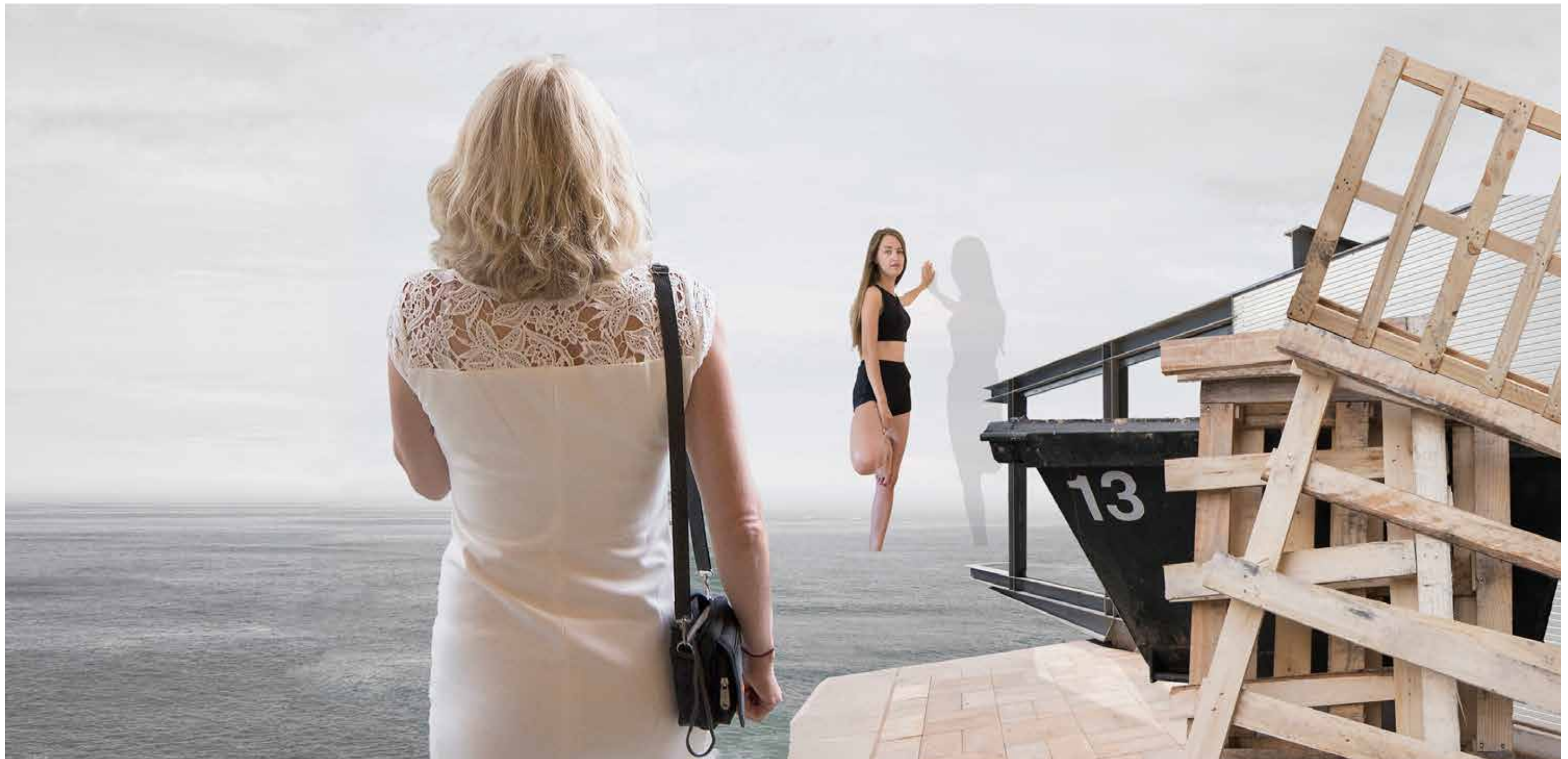
In a technological world, the temptation of the artist is the vehement and libertarian manipulation of the possibility that the technological environment is capable of producing in his hands. In this way, it is able to contradict the time in the image, to distort its meaning and to create new codes of interpretation between space and time, logic and image. Processes, that are a mixture of memories, gestures and incomplete definitions of our reality.

Nature for the human being was an endless world. Today we can represent it, miniaturize it and make it domestic. A theater for the playing, where it is increasingly difficult to discern between true and false.

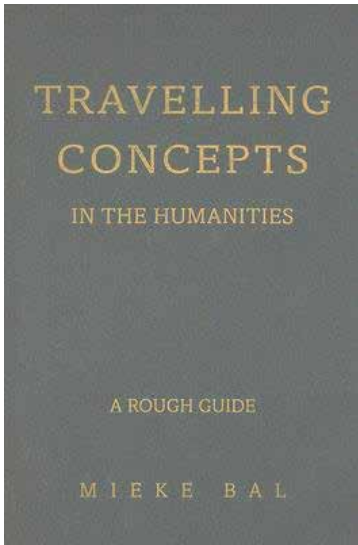












Mieke Bal (2002) *Travelling Concepts in the Humanities. A rough guide.* Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.¹

Alrededor del año 2000 terminaron las *science war* sin un ganador claro, pero con un bando más dañado que el otro². La postmodernidad, un movimiento iniciado en la década de los 70 desde la filosofía francesa postestructuralista y que había tenido gran fortuna en los Estados Unidos, empezaba a deshilacharse hasta prácticamente desaparecer. Roger Cooter proclamaba, en 2005, la llegada de la post-postmodernidad³, y la marea de la *theory* empezaba, como bien ha señalado Barbara Carnevali, su lenta retirada (o degradación)⁴.

Esta caída en desgracia tuvo, sin embargo, un efecto colateral: el desprestigio de la postmodernidad se extendió al conjunto de disciplinas (*critical studies*, *literary studies*, la llamada filosofía continental, ciertas formas de hacer historia,

Around the year 2000 the *science wars* ended without a clear winner, but with one side more damaged than the other¹. Postmodernism, a movement which began in the 1970s from the post-structuralist French philosophy and which had had great fortune in the United States, began to fray until it practically disappeared. Roger Cooter proclaimed the arrival of the post-postmodernity² in 2005 and the tide of the *theory* began, as pointed out by Barbara Carnevali its slow retreat (or degradation)³.

However, this fall from grace had a side effect: the discrediting of postmodernism extended to all disciplines (*critical studies*, *literary studies*, the so-called continental philosophy, certain forms of making history, etc.) that had been their main supporters. In what we may be tempted to see as the repetition of the controversy of the two cultures,

etc.) que habían sido sus principales valedoras. En lo que podemos estar tentados de ver como la repetición de la polémica de las dos culturas, ya señalada por Snow en 1959⁵, ocurre esta vez que una de las partes se atrevía, por fin, a considerarse ganadora por abandono del rival, y pretendía despojar a las humanidades (entendidas como el conjunto de disciplinas que nos permiten entender y registrar nuestra experiencia del mundo, lo que incluye por supuesto al arte) de su capacidad explicativa. Se iniciaba así lo que, para muchos autores, ha sido (está siendo) un largo asedio.

Asedio que se desarrolla, por un lado, en el ámbito de la teoría, con propuestas como la *neurohistory*, de la que participa la conocida historiadora Lynn Hunt⁶, o la *neuroaesthetics*⁷. Y por otro lado en el ámbito institucional, donde un sistema universitario que reparte sus fondos a través de políticas de incentivos (basadas muchas veces en la capacidad para “atraer” financiación externa), empieza a asfixiar económicamente a los departamentos “de letras”, incapaces de “competir”. Cuando no se *incentiva* directamente el cierre de departamentos y facultades, o se expurga de los currículos de primaria, secundaria y bachillerato aquellas asignaturas que, en palabras del exministro de educación Wert, “distraen”⁸.

En este contexto surge, de forma casi inmediata, un movimiento de defensa de las humanidades cuya cabeza más visible (o, al menos, una de las de mayor prestigio) será la de la filósofa Martha C. Nussbaum —a la que nadie podrá acusar nunca de “postmoderna”. En su libro *Not for Profit, Why Democracy Needs the Humanities*⁹, la estadounidense escribe una ardiente defensa del papel de las *artes liberales* en la construcción de sociedad libres, iguales y democráticas, relacionando la crisis de las humanidades con otra crisis “más profunda”, que vendría a ser la de la educación, y de forma concreta la educación superior. La relación entre ambas crisis será una constante explotada por varios autores, desde Fareed Zakaria a Stefan Collini¹⁰. El asedio hace que algunos, muchos, se planteen la necesidad de cavar trincheras, de convertir la torre de marfil en fortaleza y reclamar el valor de las humanidades, siempre que estas se hagan *como deben hacerse*, esto es: olvidando la postmodernidad como el que deja atrás un catarro (molesto durante un tiempo, pero insignificante en el largo plazo), volviendo a los valores tradicionales de las disciplinas y abandonando, según algunos, toda veleidad de “género” o “postcolonialidad”.

Frente a esta tendencia al *cierre*, que no al encierro, otro autores plantean la necesidad de pasar al contraataque, para lo cual, y esto es inevitable, necesitaremos armas nuevas y sí, tal vez, desembarazarnos de alguna de las antiguas¹¹, hasta el punto de

as indicated by Snow in 1959⁴, this time one of the parties finally dared to consider itself the winner when the rival dropped out, and intended to deprive the humanities (understood as the set of disciplines that allow us to understand and record our experience of the world, including of course, art) of its explanatory capacity. Thus began, for many authors, what has been (is being) a long siege.

This seige is developing, on the one hand, in the realm of theory, with proposals such as *neurohistory*, in which the known historian Lynn Hunt⁵ participates, or *neuroaesthetics*⁶. On the other hand, the development is taking place in the institutional sphere, where a university system that distributes its funds through incentive policies (often based on the capacity to “attract” external financing), begins to financially suffocate the departments of “arts and social sciences”, unable to “compete”, without directly *encouraging* the closure of departments and faculties, or the expulsion from the primary, secondary and high school curricula of those subjects that, in the words of former education minister Wert, “distract”⁷.

In this context, a movement of defense of the humanities emerges almost immediately, whose most visible head (or at least one of the most prestigious) will be that of the philosopher Martha C. Nussbaum —who nobody can ever accuse of being “postmodern”. In her book *Not for Profit, Why Democracy Needs the Humanities*⁸, the American writes a fiery defense of the role of the *liberal arts* in building a free, equal and democratic society, relating the crisis of the humanities to another “deeper” crisis, which would be that of education, and more specifically, higher education. The relationship between the two crises will be a constant, exploited by several authors, from Fareed Zakaria to Stefan Collini⁹. The siege causes some, many, to think about the need to dig trenches, to convert the ivory tower into a fortress and reclaim the value of the humanities, provided that these actions are done *as they should be*, ie forgetting postmodernism like leaving a cold behind (annoying for a while, but insignificant in the long run), returning to traditional

⁴ C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture, 1959*. (Cambridge: University Press, 1959).

⁵ See the website of the neurohistory research group at the University of California, Los Angeles, of which she is a member: <http://www.neurohistory.ucla.edu/neurohistory-web-about>.

⁶ Anjan Chatterjee, “Neuroaesthetics. Researchers Unravel the Biology of Beauty and Art.,” *The Scientist*, May 1, 2014, <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/39802/title/Neuroaesthetics/>. An excellent review in Philip Ball, “Neuroaesthetics is Killing Your Soul,” *Nature News*, accessed March 15, 2017, doi:10.1038/nature.2013.12640.

⁷ Héctor G. Barnés, “El gobierno japonés propone eliminar las carreras de humanidades de la universidad. Noticias de alma, corazón, vida,” *El Confidencial*, accessed March 15, 2017, http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2015-09-22/gobierno-japones-universidades-eliminar-humanidades_1029705/; J. J. Aunión, “Artes y filosofía pasan a segundo plano,” *El País*, November 28, 2013.

⁸ Martha C. C. Nussbaum, *Not For Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2010).

⁹ Fareed Zakaria, *In Defense of a Liberal Education* (WW Norton & Co, 2016); Stefan Collini, *What are Universities For?* (London; New York: Penguin, 2012).

que posiblemente necesitemos unas nuevas humanidades¹².

Recortado contra este paisaje, el libro de Bal puede (y debe) entenderse como una respuesta temprana a esta crisis: una forma de evitar los “excesos” postmodernos pero sin tirar al niño con el agua sucia. Una respuesta que la autora identifica con lo que ella llama *análisis cultural multidisciplinar* (“multidisciplinary cultural analysis”). Una especie de *refugio* con vocación de disciplina, eso sí, bastante indisciplinada (“The *field* of cultural analysis is not delimited (...) Nor are its *methods* sitting in a toolbox waiting to be applied”, 4), y que presenta como sustituta de los (en su opinión fallidos) *cultural studies*.

No es esta su primera incursión en este terreno. Previamente, en 1999, había editado un libro, publicado en Stanford University Press, que bajo el título *The Practice of Cultural Analysis*¹³, reunía una colección de ensayos acerca de elementos metodológicos de esta nueva forma de análisis: la relación con las imágenes, la importancia de la *close reading*, la interdisciplinariedad, etc. Temas todos ellos que volvemos a encontrar presentes en este *Travelling Concepts*, objeto de mi reseña. Pero sobre todo había fundado, en 1992, la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), una institución que es, según se señala en su página web, “una comunidad de investigación dedicada al estudio comparado e interdisciplinar de la cultura (en todas sus formas y expresiones) desde una amplia perspectiva humanística”¹⁴. Nuevamente el refugio, el lugar donde se produce ese *encuentro entre metodologías* (“You don’t apply one method; you conduct a meeting between several, a meeting in which the object participates, so that, together, object and methods can become a new, not firmly delineated, field” p. 4).

Es de este espacio de encuentro, del que el ASCA es sólo una de sus posibles formas, del que Bal quiere hablarnos. No entra discutir la necesidad de la aproximación transdisciplinar (esa confluencia de diversos métodos), que se da por hecha, sino que quiere saber cómo podemos entendernos en medio de este babel. Una pregunta que, como siempre ante terreno incierto, se contesta con una suposición:

values of the disciplines and abandoning, according to some, all fickleness of “gender” or “postcoloniality”.

Faced with this tendency to *close*, not to confine, other authors suggest the need to move to counterattack, for which, and this is inevitable, we need new weapons and yes, maybe to get rid of some of the old¹⁰, to the point that we may need a new humanities¹¹.

Cut out against this landscape, Bal’s book can (and should) be understood as an early response to this crisis: a way to avoid postmodern “excesses” but without throwing away the child with the dirty water. It is an answer that the author identifies with what she calls *multidisciplinary cultural analysis*, a *refuge-minded* discipline, yes, quite undisciplined (“The *field* of cultural analysis is not delimited (...) Nor are its *methods* sitting in a toolbox waiting to be applied”, p. 4), and presented as replacement of the (failed in her opinion) *cultural studies*.

This is not her first foray into this field. Previously, in 1999, she had edited a book, published by Stanford University Press, under the title *The Practice of Cultural Analysis*¹², which gathered a collection of essays about methodological elements of this new form of analysis: the relationship with the images, the importance of *close reading*, interdisciplinarity, etc. All these topics can be found present in this *Travelling Concepts*, the object of my review. But above all she had founded, in 1992, the Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), an institution that is, as noted on their website, “a research community dedicated to comparative and interdisciplinary culture (in all its forms and expressions) from a broad humanistic perspective”¹³. Once again the refuge, the place where the *meeting* takes place *between methodologies*, (“You don’t apply one method; you conduct a meeting between several, a meeting in which the object participates, so that, together, object and methods can become a new, not firmly delineated, field”, p. 4).

It is from this space of encounter, of which ASCA is only one of its possible forms, from which Bal wants to speak to us. She does not begin to discuss the necessity of the transdisciplinary approach (that confluence of diverse methods) that is taken for granted, but wants to know how we can understand each other in the middle of this babel. A question that, as always in uncertain terrain, is answered with an assumption:

The thesis on which this book is based, and of which it is both an elaboration and a defence, is extremely simple: namely, interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in *concepts* rather than *methods* (p. 5).

This is not an abandonment of the method or a relaxation in its use (something of what Bal has been accused¹⁴), but an awareness that

The thesis on which this book is based, and of which it is both an elaboration and a defence, is extremely simple: namely, interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in *concepts* rather than *methods* (p. 5).

No se trata de un abandono del método ni una relajación en su uso (algo de lo que se ha acusado a Bal¹⁵), sino de ser consciente de que en un espacio en el que convergen distintas disciplinas (distintos métodos) el punto de encuentro debe ser *otro*: esos conceptos *que viajan* entre ellas y que son capaces de generar, a su alrededor, entornos de investigación transdisciplinares. Un hilo rojo que recorre las disciplinas y nos permite tejer redes de intereses, saberes y aprecios. Si el método, como señala Fernando Broncano, es un criterio de demarcación de los campos disciplinares¹⁶, el intento de traspasar esas fronteras (de *devenir* transdisciplinar) debe traducirse en un *descentramiento* del método, que se pone a un lado para centrarse en el *concepto* que nos convoca o, por utilizar las palabras de Javier Moscoso, en el *problema* que buscamos resolver¹⁷.

Qué sea y qué no sea un concepto, qué conceptos son más productivos en nuestro proceso de análisis, de qué forma podemos usarlos, o la importancia y capacidad creativa del *misreading* son ideas que conforman el eje de este libro y de la propuesta de Bal para esa nueva (in)disciplina del *cultural analysis*. Quisiera, sin embargo, terminar esta reseña hablando de algo que la mayor parte de críticos dejan de lado: la vindicación de la enseñanza que se recoge en el último capítulo del libro, “Critical intimacy”.

“Critical intimacy” es un concepto que Bal toma de Gayatri Chakravorti Spivak, y esto tampoco es casual, ya que este capítulo es una respuesta (explícita y directa) a la reseña que Terry Eagleton publicó en *The London Review of Books* sobre el libro de Spivak *A Critique of Post-colonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*¹⁸. Bal hace lo que ella señala como una “mala lectura” (*misreading*) del texto de Spivak (291), a través de la cual busca responder a las acusaciones de “ilegilibilidad” de Eagleton (313). Mediante esta discusión sobre qué es legible y qué no lo es (¿no es Kant, señala Bal, también complejo de leer?) llegamos a la propuesta de la docencia como elemento fundamental de las nuevas humanidades, fundada en una relación profesor/alumno caracterizada como “intimidad crítica”:

Critical intimacy points to a relationship blatantly opposed to (classical academic and pedagogical) ‘distance’. It points to a pedagogy and practice whose intimacy has been under fire yet remains crucial: the practice of teaching.

¹⁵ J. Früchtli, “What Is Cultural Analysis? And What Is the Role of Philosophy?,” *Krisis* 9 (2008), http://dare.uva.nl/search?identifier=4099ac07-436e-4337-96d7-d53d2049812f.

¹⁶ Fernando Broncano, *La estrategia del simbiote. Cultura material para nuevas humanidades* (Salamanca: Editorial Delirio, 2012).

¹⁷ Juan Manuel Zaragoza, Gabri Rodenas, y Javier Moscoso, *#1: Los retos de las nuevas humanidades*, consulta 20 marzo, 2017, http://www.ivoox.com/1-los-retos-nuevas-humanidades-audios-mp3_rf_10807969_1.html.

¹⁸ Terry Eagleton, “In the Gaudy Supermarket,” *London Review of Books*, 13 Mayo, 1999; Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999).

in a space where different disciplines converge (different methods) the meeting point must be *another*: those concepts *that travel* between them and that are able to generate transdisciplinary research environments around them. It is a red thread that crosses the disciplines and allows us to weave networks of interests, knowledge and appreciations. If the method, as Fernando Broncano says, is a criterion of demarcation of the disciplinary fields¹⁵, the attempt to pass those borders (*becoming* transdisciplinary) should translate into a decentering of the method, which is set aside to focus on the *concept* that summons us or, to use the words of Javier Moscoso, on the *problem* we seek to solve¹⁶.

What is and what is not a concept, which concepts are more productive in our analysis process, how we can use them, or the importance and creative capacity of *misreading*, are ideas that form the core of this book and of the Bal proposal for this new (in) discipline of *cultural analysis*. I would like, however, to end this review by speaking of something that most critics leave aside: the vindication of the teaching that is collected in the last chapter of the book, «Critical intimacy».

“Critical intimacy” is a concept that Bal takes from Gayatri Chakravorti Spivak, and this is not coincidental, as this chapter is a (explicit and direct) response to the review that Terry Eagleton published in *The London Review of Books* on the Book of Spivak *a Critique of postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*¹⁷. Bal does what she describes as a “misreading” of Spivak’s Text (291), through which she seeks to respond to allegations of “illegibility” of Eagleton (313). Through this discussion about what is readable and what is not (is not Kant, says Bal, also a complex reading?) we come to the proposal of teaching as a fundamental element of the new humanities, founded on a teacher/student relationship characterized as “critical intimacy”:

Critical intimacy points to a relationship blatantly opposed to (classical academic and pedagogical) ‘distance’. It points to a pedagogy and practice whose intimacy has been under fire yet remains crucial: the practice of teaching (p. 289).

¹² Rosi Braidotti and Paul Gilroy, *Conflicting Humanities* (London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2016). La propuesta de Bal, en este tema, es también clara y manifiesta: su *cultural analysis* no sustituye a la *vieja* historia del arte (por ejemplo), sino que la tensión existente entre ambas genera un caudal de posibilidades creativas. No se trata, por tanto, de abandonar las viejas *disciplinas*, sino de introducir las nuevas aproximaciones y crear espacios de debate *dentro* de las instituciones. Véase capítulo 7.

¹³ Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, 1 edition (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999).1 edition (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999

¹⁴ “Home - ASCA - University of Amsterdam,” consulta 20 marzo, 2017, http://asca.uva.nl/.

¹⁰ Cesar Rendueles, “Como se lee a Platón,” *El País*, July 7, 2016, http://elpais.com/elpais/2016/07/07/opinion/1467909206_684929.html.

¹¹ Rosi Braidotti and Paul Gilroy, *Conflicting Humanities* (London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2016).The proposal of Bal, on this issue, it is also clear and manifest: her *cultural analysis* does not replace the *old* history art (for example), but the tension between the two generates a wealth of creative possibilities. It is not, therefore, abandon the old *disciplines* but to introduce new approaches and create debate *within* the institutions. See chapter 7.

¹² Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, 1 edition (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999).1 edition (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999

¹³ “Home - ASCA - University of Amsterdam,” accessed March 20, 2017, http://asca.uva.nl/.

¹⁴ J. Früchtli, “What Is Cultural Analysis? And What Is the Role of Philosophy?,” *Krisis* 9 (2008), http://dare.uva.nl/search?identifier=4099ac07-436e-4337-96d7-d53d2049812f.

Pero ¿crucial para qué?, podríamos preguntar. Nuevamente la respuesta está en Spivak: para ir, como señala el subtítulo de su libro, hacia una historia de nuestro presente que se desvanece. Para ser, en otras palabras, histórica y políticamente relevantes.

El regreso del analista (del humanista) a “casa”, por usar la expresión de Bal, no es un regreso al mismo lugar (como ya sabemos por toda una tradición de literatura de viajes), sino que volvemos transformados por lo acontecido en nuestros viajes, por el compromiso con (la comprensión de) nuestro presente que se encuentra en la raíz de la propuesta Bal y de Spivak. Un compromiso (activista) que debe trasladarse *inevitablemente* a la docencia, ya que es también compromiso con el futuro. Una docencia que, como señala Spivak en *The Aesthetic Education in the Era of Globalization*¹⁹, debe ser pensada como un *estar entre* o *estar con*, como la posibilidad de transformar y de ser transformado. Un espacio, por tanto, esencialmente próximo y democrático.

La propuesta de Mieke Bal es, con sus limitaciones y errores, una de las más potentes para pensar las nuevas humanidades. La impecable detección de los problemas de fondo y su apuesta sin fisuras por una transdisciplinareidad capaz de disolver las fronteras heredades para buscar respuestas creativas a problemas nuevos, (avisando, al mismo tiempo, de cómo puede ser usada en nuestra contra), son sus principales bazas. Pero también su apuesta por una forma de educar que abandone una autoridad mal entendida (“learning not to master”, 315) y se base en un ideal de fraternidad (crítica) que haga a profesores y estudiantes emprender procesos de aprendizaje en común, anticipando así, en su misma configuración, el futuro que se pretende construir.

But, “crucial for what?” we might ask. Again the answer lies in Spivak: to go, as the subtitle of his book points out, to a fading story of our present, to be, in other words, historically and politically relevant.

The return “home” of the analyst (of the humanist) to use Bal’s expression, is not a return to the same place (as we know from a whole tradition of travel literature), but we are transformed by what happened on our travels, by the commitment to (our understanding of) our present that lies at the root of the proposed by Bal and Spivak. A (activist) commitment that must *inevitably* move to teaching, as it is also a commitment to the future. A teaching that, as Spivak says in *The Aesthetic Education in the Era of Globalization*¹⁸, should be thought of as *being among* or *be with*, as the possibility of transforming and being transformed. A space, therefore, that is essentially close and democratic.

The proposal of Mieke Bal is, with its limitations and errors, one of the most powerful to think about the new humanities. The impeccable detection of the underlying problems and her seamless bet for a transdisciplinarity which is able to dissolve the inherited frontiers in order to look for creative answers to new problems, (warning at the same time, how it can be used against us), are her main assets. But also her commitment to a form of educating that leaves behind a misunderstood authority (“learning not to master”, 315) and is based on an ideal of (critical) fraternity that makes teachers and students undertake common learning processes, thus anticipating, in its very configuration, the future that is intended to be built.

¹⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Edición: Reimpresión (Cambridge, Mass. u.a.: Harvard University Press, 2013).Mass. u.a.,"number-of-pages":"624","edition":"Edición: Reprint","source":"Amazon","event-place":"Cambridge, Mass. u.a.,"abstract":"During the past twenty years, the world's most renowned critical theorist--the scholar who defined the field of postcolonial studies--has experienced a radical reorientation in her thinking. Finding the neat polarities of tradition and modernity, colonial and postcolonial, no longer sufficient for interpreting the globalized present, she turns elsewhere to make her central argument: that aesthetic education is the last available instrument for implementing global justice and democracy. Spivak's unwillingness to sacrifice the ethical in the name of the aesthetic, or to sacrifice the aesthetic in grappling with the political, makes her task formidable. As she wrestles with these fraught relationships, she rewrites Friedrich Schiller's concept of play as double bind, reading Gregory Bateson with Gramsci as she negotiates Immanuel Kant, while in dialogue with her teacher Paul de Man. Among the concerns Spivak addresses is this: Are we ready to forfeit the wealth of the world's languages in the name of global communication? \"Even a good globalization (the failed dream of socialism

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Edition: Reprint (Cambridge, Mass. u.a.: Harvard University Press, 2013).Mass. u.a.,"number-of-pages":"624","edition":"Edición: Reprint","source":"Amazon","event-place":"Cambridge, Mass. u.a.,"abstract":"During the past twenty years, the world's most renowned critical theorist--the scholar who defined the field of postcolonial studies--has experienced a radical reorientation in her thinking. Finding the neat polarities of tradition and modernity, colonial and postcolonial, no longer sufficient for interpreting the globalized present, she turns elsewhere to make her central argument: that aesthetic education is the last available instrument for implementing global justice and democracy. Spivak's unwillingness to sacrifice the ethical in the name of the aesthetic, or to sacrifice the aesthetic in grappling with the political, makes her task formidable. As she wrestles with these fraught relationships, she rewrites Friedrich Schiller's concept of play as double bind, reading Gregory Bateson with Gramsci as she negotiates Immanuel Kant, while in dialogue with her teacher Paul de Man. Among the concerns Spivak addresses is this: Are we ready to forfeit the wealth of the world's languages in the name of global communication? \"Even a good globalization (the failed dream of socialism

MAYO-
DICIEMBRE
2017



FULL FRAME

CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE
FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

LEAFHOPPER PROJECT . JULIO GALEOTE
DANIEL MAYRIT . UNDERPHOTO
MIREN PASTOR . BEGO ANTÓN



CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

underphoto