

# Al margen

**MADAME B (MIEKE BAL Y MICHELLE WILLIAMS GAMAKER, 2014):**

LA DENIGRACIÓN DE LA ESTÉTICA EN LOS ESTUDIOS VISUALES

---

HORACIO MUÑOZ FERNÁNDEZ

Investigador independiente

horaciomunozfernandez@live.com

## EMOCIONES PERFORMADAS Y SENTIMENTALIDAD KITSCH

**M**adame B: *Explorando el capitalismo emocional*<sup>1</sup> de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker es una adaptación narrativa en formato instalación, en 8 escenas y 16 pantallas, de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, en la que se plasman muchos de los principios teóricos y las concepciones visuales e históricas que Mieke Bal ha ido desarrollando en su obra escrita a partir de las coordenadas (interdisciplinarias) de los estudios visuales, la narratología y la hermenéutica. *Madame B* es un ejercicio de hermenéutica sobre el clásico de Flaubert, que intenta reactualizar desde el presente la novela para que esta “se convierta en un interlocutor de nuestras preocupaciones y nos diga lo no sabido” (Hernández-Navarro, 2017: 17). A Bal y a Gamaker, *Madame Bovary* les interesa como imagen de la desaparición de la

1 El autor pudo ver la instalación en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, exhibida del 25 de noviembre de 2017 al 28 de enero de 2018.

autenticidad de las emociones por culpa de sus representaciones, y cómo estas acaban performing nuestras emociones por la mediatización de las representaciones.

La novela de Flaubert siempre fue una denuncia de la sentimentalidad *kitsch* producto de la industrialización y la sociedad de consumo (González-Fernández, 2014). Su concepción romántica idealista la acaba convirtiendo en una víctima del mundo de las mercancías que la conducirá a una situación de endeudamiento insostenible. Pero la tragedia de Bovary no es fruto de la casualidad, sino de las imágenes sentimentales que había consumido y con las que había sido educada. De ahí que la denuncia narrativa de la novela de Flaubert, encajaría con parte de los objetivos de los estudios visuales:

(...) el análisis de los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto político que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento identitario—y, por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad (Brea, 2005: 9).

En *Madame B* Mieke Bal y Gamaker adaptan y reinterpretan la novela de Flaubert como prefiguración del capitalismo emocional, en donde las barreras entre el romance y el consumo han acabado desapareciendo. Como ha explicado Eva Illouz (2010), en varias de sus obras, la confusión entre el consumo y las emociones románticas se ha producido por medio de dos procesos complementarios: romantización de los bienes de consumo y mercantilización del amor romántico. En palabras de Eloy Fernández Porta (2010), el amor se utiliza como un instrumento para multiplicar los actos de consumo, como un dispositivo de venta eficaz. El romance consigue que los productos que engloba aparezcan recubiertos con aura de intimidad. Pero al mismo tiempo, nuestra fantasía amorosa no es más que un producto mercantilizado que parece haber sido diseñado por las industrias culturales. Como Bovary, nuestra concepción amorosa está mediatizada por un imaginario procedente del cine, la televisión, la publicidad y, por supuesto, la literatura romántica. Sin embargo, a diferencia de la trágica heroína de Flaubert, nosotros somos más conscientes de que nuestro deseo amoroso es una copia que repite un guion ya escrito e interpretado cientos de veces por otros o por nosotros mismos.



Imagen 1. Sin título, de la instalación *Madame B: Explorando el capitalismo emocional*, Santiago de Compostela, España, noviembre 2017-febrero 2018.

Fuente: Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC). ©Enma Crichton.

#### LA HISTORIA COMO HERMENÉUTICA

La visión histórica de Mieke Bal es claramente hermenéutica. Con ello intenta huir de una concepción de la Historia del Arte positivista y empírica que trata de garantizar la objetividad del conocimiento gracias a la separación temporal entre pasado y presente, objeto y sujeto. El conocimiento de un texto o de una obra para Bal, igual que para Gadamer, no puede consistir en un acto a través del cual el sujeto es capaz de descubrir la objetividad de las intenciones del autor, sino que comprender equivaldría a apropiarse del mundo que contiene y que se da en él de manera lingüística. El grado de validez de la lectura de la obra ya no se mide en función de la mayor o menor adecuación entre lo que el lector comprende y lo que el autor quiso decir, sino en función de hasta qué punto la lectura ha constituido para el lector de la obra una experiencia verdadera.

El concepto de Historia Trastornada (*Preposterous History*) de Mieke Bal guarda muchas similitudes con el concepto de Historia Efectual (*Wirkungsgeschichte*) de Gadamer (1997). Para ambos, nuestra relación con las obras del pasado está mediado por el presente y por el futuro. La historia no es la sucesión de acontecimientos pasados que puedan tener un significado objetivo. Por lo tanto, entre el historiador y el pasado, que trata de conocer, no existe un vacío que separe y sea la mejor garantía de la objetividad de su conocimiento, sino la mediación de las continuas interpretaciones y reinterpretaciones del pasado dentro del cual también se inserta el sujeto de la historia. Al proyectar la condición de pertenencia del individuo a su mundo lingüístico sobre la perspectiva de la temporalidad histórica, la historia aparece como un proceso de constitución y disolución de los horizontes lingüísticos. El objeto de la comprensión ya no es ningún significado objetivado, sino el lenguaje en el que el pasado nos habla directamente. Para Bal y para Gadamer reinterpretamos continuamente el pasado proyectando sobre él nuestro horizonte histórico. Esta concepción histórica tiene dos consecuencias. La primera es que la estética debe subsumirse en la hermenéutica en cuanto a integración de los horizontes culturales. La segunda tiene que ver con el propio estatuto de la historia (ahora como una ciencia del espíritu en lugar de como una ciencia de la naturaleza). Lo que implica que el historiador no tiene que olvidarse de sí mismo para tratar de lograr la máxima objetividad en el conocimiento, sino desarrollar un proceso de interacción entre el sujeto y el objeto.

El cambio de la Historia del arte al análisis visual, que defiende Mieke Bal, no es más que el paso de la objetividad científica a la interpretación hermenéutica, que consiste en una apropiación y una lectura anacrónicas de las obras donde el espectador “sea consciente de su propia contribución a la producción de significado. Por tanto requiere la aceptación de que el acto de mirar, social e históricamente específico, es parte integrante de lo que ha venido llamándose cultura visual” (Bal, 2017: 22). En la cultura visual, señala Bal, el significado es dialógico porque sucede más que existe *a priori* de la interpretación. Igual que en Gadamer, el diálogo funciona como la actualización de los textos y obras del pasado, que tiene su existencia en la apropiación. Apropiarse del sentido mediante la lectura significa hacer que algo que era extraño se convierta en algo propio.

La Historia trastornada de Bal también se basa en un tipo de análisis visual que trata de atender “a lo no visto y a lo menos evidente para conectar las obras con nuestro presente”. Estamos por lo tanto ante una concepción del análisis que hace de la sospecha su metodología. Un tipo de lectura claramente sintomática que se centra en los elementos marginales que pasan desapercibidos o que han sido producidos de manera inconsciente por el propio autor, por eso para Bal la intencionalidad del autor no tiene importancia. La autora intenta huir de una concepción histórica cientificista y acaba cayendo en un modelo lingüístico, que trata de acceder al verdadero espíritu de la obra, pero a costa de olvidar la superficies. Con la excusa de resucitar y reactualizar las obras del pasado, la hermenéutica, como ha explicado Menke, retoma un modelo de dominación de lo textual por encima de lo estético. Pero la imagen estética olvida siempre su significación para incorporar el lenguaje mismo a la imagen. Mediante la experiencia estética, nos dice Menke (1997: 163): “el material se libera de su función portadora de significado y logra una plenitud inalcanzable a toda comprensión”. Y es precisamente este exceso lo que buscaba Flaubert con su reescritura obsesiva, con ese intento de punto de vista objetivo e impersonal, con su gusto por personajes corrientes. Como es conocido, no era lo real lo que trataba de captar con su novela, sino escribir una novela sobre nada, un libro que se sostuviese únicamente por el estilo y que evitase metáforas, clichés y repeticiones. La fuerza artística de Flaubert

(...) consistió, en transformar lo que él ha concebido como un mundo sórdido habitado por impostores, filisteos, mediocridades, brutos y damas descarriadas en una de las piezas más perfectas de ficción poética que se conocen y lo consigue armonizando todas las partes mediante la fuerza interior del estilo, mediante formas como el contrapunto creado por transición de un tema otro, por las prefiguraciones y los ecos (Nabokov, 1995: 222).

La verdadera novedad de Flaubert vino al suponer “que la ruptura en la novela viene dada por un *modo de escritura*; ya no el tema, la moral, las costumbres, la historia, sino lo que él llama *estilo*” (Tabarovsky, 2010: 136). El escritor francés es el inicio y el fin de la inocencia de la literatura. Bajo su legado, explica Tabarovksy (2010: 139): “la literatura se escribe contra la narración; se escribe en la precariedad de un más allá (de la voluntad, del lenguaje); de un afuera (del tiempo, del logo), en el después de una irreparable fractura”. De manera que queriendo reactualizar el espíritu de la novela, Bal se olvida de la letra, que es lo que ha hecho de *Madame Bovary* un clásico.

Una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir y que es capaz de sacudir todo ese incesante polvillo de discursos críticos y hermenéuticos que provoca (Calvino, 1995: 16). Y es que la metodología hermenéutica de Bal quiere huir de los males de la concepción histórica como ciencia de la naturaleza que separa el objeto de estudio del sujeto para preservar la objetividad, acaba cayendo en esa compulsión narrativa del analista que precisamente trata de imponer su interpretación a la obra con la excusa de resucitar la obra del pasado y en los peores vicios del hermeneuta que intenta reducir la estética a lo textual.

#### ESTUDIOS VISUALES VERSUS ESTÉTICA

Como señalábamos al inicio, con su adaptación narrativa, Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker tratan de mostrar la capacidad performativa de lo visual al producir efectos en la subjetivación y la socialización de las personas. Pero también cómo la visualidad tiene un carácter cultural que no solo está relacionado con el mirar, sino con “el ver y el ser visto, el mirar y ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarla o el contemplarlas y percibirlas... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control...que todo ello conlleva” (Brea, 2005: 9). Hay en la obra teórica de Bal (2004), un intento de cuestionamiento del esencialismo visual con ecos de la teoría del género como performatividad de Judith Butler. Con ello trataría de demostrar que la cultura visual no consiste solo en la imagen y que lo visual es una construcción social y cultural, y no una propiedad de las cosas, por eso sería necesario realizar un cuestionamiento de los modos de visión.

La instalación de *Madame B* pone de manifiesto la discrepancia de criterios y valores que existe entre la estética y los estudios visuales. La dimensión estética y presencial se resiste a quedar agotada “en operaciones textuales y lingüísticas de translación y equivalencia” (Martínez-Luna, 2018: 288). Esto no tiene nada que ver con una concepción sublime de lo icónico que escondiese un sentimiento antvisualista, como señala Bal, sino que la dimensión estética de lo icónico no depende del paradigma de la representación, de la narración o de la información. El pensamiento estético no “es siempre un querer decir que se hace efectivo mediante un dar-que-ver”, sino que consiste en la expresión de un contenido “emotivo o conceptual que aún siendo decible resulta irrepresentable” (Salabert, 2017: 11). Unos estudios visuales centrados en la visualidad, la hermenéutica y la narrativa pasan por alto que los objetos visuales no



Imagen 2. Sin título, de la instalación *Madame B: Explorando el capitalismo emocional*, Santiago de Compostela, España, noviembre 2017-febrero 2018.

Fuente: Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC). ©Enma Crichton.

siempre pueden “ser reducidos a códigos o sistemas significantes” (Martínez-Luna, 2017: 266); la dimensión presencial y estética de lo icónico va más allá de lo lingüístico y textual. Esta irreductibilidad de la expresión estética reside, por un lado, en la no “discursividad” (Jiménez, 2017), (es decir, no debemos reducir la experiencia estética a su dimensión comunicativa); y por otro, en reconocer que la irreductibilidad revela que la realidad posee siempre un aspecto refractario a nuestros esquemas conceptuales (Ferraris, 2012).

La autonomía del mundo y de los objetos visuales, y artísticos, ha sido continuamente rechazada por el pensamiento hermenéutico y posmoderno a lo largo del Siglo xx, que ha negado la existencia de un mundo externo independiente de nuestros marcos lingüísticos y conceptuales. En los estudios visuales de Mieke Bal encontramos esa misma desobjetivación de la realidad, como una reacción crítica contra el positivismo, la verdad y la hegemonía, en su idea de que la visualidad no es una cualidad

de las cosas ni un fenómeno fisiológico, sino un hecho social y cultural que exigiría el cuestionamiento de los modos de visión. Al privilegiar el concepto de visualidad, como construcción en lugar de la estética, y la representación, por encima de la percepción artística (Marchán-Fiz, 2005), *Madame B* no provocaría ese efecto de presencia inasimilable por medio del lenguaje ni esa experiencia presencial de las imágenes estéticas,<sup>2</sup> que no está dirigida a narrar ni a representar algo, sino a “presentárnoslo como ejecutándose” (Harman, 2015: 111).

Con la videoinstalación, Bal intenta crear una espacialización narrativa donde el tiempo invertido ya no viene predeterminado tanto por el autor como por el espectador. La teórica señala que a diferencia del cine y el teatro, las instalaciones ponen al visitante al mando en la creación de relatos. Especialmente cuando no hay itinerario. Este mito de la movilidad del visitante vinculado a una mayor actividad o involucración con la obra esconde un deseo contradictorio. La mayor libertad de movimiento del formato instalación se ve constreñida claramente por un fortalecimiento narrativo, que dirige y marca claramente el camino del espectador a través de una trama clásica. La narrativa de *Madame B* es tan convencional como la de cualquier serie o película aunque se presente fragmentada en 16 pantallas. Al reducir *Madame Bovary* a su dimensión representativa y narrativa, la instalación no suscita esa dimensión política de la estética, que no consiste en transmitir mensajes o enseñar a descifrar las representaciones. Esta, como ha explicado Jacques Rancière (2009), no tiene que ver tanto con lo ideológico ni con lo representativo, sino con la reconfiguración de lo sensible que es capaz de introducir una separación en el orden del consenso. O dicho de otra manera, para el filósofo francés la estética es el espacio de lo político en el que se crean disensos a través de nuevas formas de exposición de lo visible.

- 2 Elena del Río (2009), dentro de las coordenadas de la filosofía de Gilles Deleuze, ha entendido la dimensión presencial de las imágenes en el cine desde la *performance*, ya que serían inasimilables al lenguaje porque se desarrollaría en el ámbito afectivo. Aunque su división entre representación y *performance* peca de cierto sensualismo, la apelación a la presencia estética no supondría renunciar a su capacidad política, ni ocultar las determinaciones sociales, culturales e históricas de las imágenes.

## REFERENCIAS

- Bal, M. (2017). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Fernández-Porta, E. (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- González-Fernández, F. (n.d.) “Emma Bovary y la atrayente fastasmagoría de las realidades sentimentales”. En Cubert-Soler, J. Coord. *Figuras del deseo femenino: 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Cátedra, pp. 397-447.
- Jiménez, J. (2017). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Marchán-Fiz, S. (2005). “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”. En Brea, J. L. Ed. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 75-91.
- Brea, J. L. (2005). “Los estudios visuales: por un epistemología política de la visualidad”. En Brea, J. L. Ed. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-17.
- Bal, M. (2004). “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 2, pp. 11-50.
- Harman, G. (2015). “La estética como cosmología”. En *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 105-125.
- Hernández-Navarro, M. A. (2017). “Mover la Frontera: Actuar aquí y ahora”. En Bal, M. *Tiempos Trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.
- Italo, C. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Chile: Ariadna Ediciones.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Martínez-Luna, S. (2017). “Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen”. En *Laoconte: Revista de estética y de teoría de las artes*, nº 4, pp. 257-271.
- Nabokov, V. (1995). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B.
- Del Río, E. (2009). *Deleuze and the Cinema of Performance: Powers of Affection*. Edimburgo: Edimburgh U. P.
- Tabarovsky, D. (2010). *Literatura de izquierda*. Cáceres: Ediciones Periférica.
- Salabert, P. (2017). *El pensamiento visible: ensayo sobre el estilo y la expresión*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.