

# Madame B

Explorando o capitalismo emocional

MIEKE BAL & MICHELLE WILLIAMS GAMAKER

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

25 novembro 2017 / 28 xaneiro 2018

Espazo de Proxectos

## MADAME B E O TEMPO DAS IMAXES

A obra escrita de Mieke Bal, esencial para comprender o desenvolvemento da historia da arte e da cultura visual da contemporaneidade, achegouse aos obxectos culturais a través dunha perspectiva interdisciplinar na que se dan a man a teoría literaria, a semiótica, o feminismo, a historia da arte, os estudos culturais ou a teoría poscolonial. A viaxe entre disciplinas e a comunicación e o encontro entre tempos e espazos diferentes foi unha das súas preocupacións constantes. As súas obras visuais, tanto os seus *videoensaios* sobre o migratorio como as súas *ficcións teóricas* sobre a tolemia, a intimidade e os afectos continúan esas preocupacións e lévanas directamente ao ámbito do visual, desenvolvendo e problematizando cuestións como a temporalidade, o movemento, pero tamén os encontros, o diálogo e a confrontación afectiva. *Madame B*, o proxecto colaborativo de Mieke Bal e Michelle Williams Gamaker, condensa gran parte destas reflexións e desprégaa no espazo físico do museo, convertendo a obra nun dispositivo que, por unha banda, nos enfrenta a unha sutil e complexa visión do amor na era do capitalismo e, por outra, nos fai pensar e experimentar os límites e posibilidades do propio evento expositivo. En ambos os casos, a problemática do tempo aparece como elemento central.

En “Che cos’è il contemporaneo?” (Que é o contemporáneo?) observa Giorgio Agamben que ser contemporáneo é manter unha relación particular co presente, unha especie de desfasamento ou de relación crítica con el, unha especie de afastamento ou anacronismo<sup>1</sup>. Na súa aproximación ao cinema de Pasolini, Georges Didi-Huberman vincula as ideas de Agamben sobre o contemporáneo coa montaxe, no sentido que esta ten para Warburg e para Benjamin, co entrelazamento de temporalidades e, sobre todo, coa “arte de fracturar a linguaxe, de crebar as aparencias, de desunir a unidade do tempo”<sup>2</sup>.

Sen dúbida, *Madame B* é unha posta en escena deste sentido da contemporaneidade como apertura do tempo. Unha fractura da



## MADAME B Y EL TIEMPO DE LAS IMÁGENES

La obra escrita de Mieke Bal, esencial para comprender el desarrollo de la historia del arte y la cultura visual de la contemporaneidad, se ha acercado a los objetos culturales a través de una perspectiva interdisciplinar en la que se dan la mano la teoría literaria, la semiótica, el feminismo, la historia del arte, los estudios culturales o la teoría poscolonial. El viaje entre disciplinas y la comunicación y el encuentro entre tiempos y espacios diferentes ha sido una de sus preocupaciones constantes. Sus obras visuales, tanto sus *videoensayos* sobre lo migratorio como sus *ficciones teóricas* acerca de la locura, la intimidad y los afectos continúan esas preocupaciones y las llevan directamente al ámbito de lo visual, desarrollando y problematizando cuestiones como la temporalidad o el movimiento, pero también los encuentros, el diálogo y la confrontación afectiva. *Madame B*, el proyecto colaborativo de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker, condensa gran parte de estas reflexiones y las despliega en el espacio físico del museo, convirtiendo la obra en un dispositivo que, por un lado, nos enfrenta a una sutil y compleja visión del amor en la era del capitalismo y, por otro, nos hace pensar y experimentar los límites y posibilidades del propio evento expositivo. En ambos casos, la problemática del tiempo aparece como elemento central.

En “¿Qué es lo contemporáneo?”, observa Giorgio Agamben que ser contemporáneo es mantener una relación particular con el presente, una especie de desfase o de relación crítica con él, una suerte de alejamiento o anacronismo<sup>1</sup>. En su aproximación al cine de Pasolini, Georges Didi-Huberman vincula las ideas de Agamben sobre lo contemporáneo con el montaje, en el sentido que este tiene para Warburg y para Benjamin, con el entrelazamiento de temporalidades, y sobre todo con “el arte de fracturar el lenguaje, de quebrar las apariencias, de desunir la unidad del tiempo”<sup>2</sup>.

Sin lugar a dudas, *Madame B* es una puesta en escena de este sentido de la contemporaneidad como apertura del tiempo. Una fractura



Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker: *Madame B: explorando o capitalismo emocional*, 2014. © Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker

linguaxe, e tamén unha relación de anacronismo co presente e co pasado. Anacrónica e, ao mesmo tempo, contemporánea. Unha intervención visual que, partindo de *Madame Bovary*, trae a Flaubert ao presente. Non unha *re-creación* da famosa novela, senón máis ben unha creación a partir dun diálogo entre tempos.

#### DIÁLOGO ENTRE TEMPOS

En primeiro lugar, o tempo fai a súa aparición en tanto que relación co outro. Esta é unha das ideas centrais de toda a produción artística de Mieke Bal e Michelle Williams Gamaker. O propio traballo de ambas as artistas é un diálogo, un traballo colaborativo. As súas obras anteriores, encadradas na estética migratoria, tamén se penetran no traballo sobre e desde o outro. O diálogo e a confrontación *entre dúas* sempre ten un papel central. Trátase en todo momento dun traballo caracterizado polo dialóxico, tanto na construción como nos temas, e mesmo nos modos de exposición, que adoitan requirir a presenza dun espectador capaz de presentar unha conversación coa imaxe.

*Madame B* continúa esta maneira de traballar a través do diálogo e a conversación e expándea a través do tempo. O diálogo prodúcese con *Madame Bovary* e co propio Gustave Flaubert, nunha especie de espazo intertemporal. Unha conversación que ocorre a varios niveis. De novo, non se pode dicir que se trate dunha adaptación, nin dunha versión; nin sequera é unha lectura visual —polo menos no sentido tradicional do termo—. Máis ben estamos ante unha intervención que dialoga e que activa a propia obra de arte. Trátase dun diálogo coa tradición e cos problemas que esta supón. Neste caso, traballar a través da inserción nun espazo previo, non autónomo ou orixinal, senón entrecruzado por problemas, imaxes e experiencias que xa están en *marcha* ou postos en circulación, é fundamental para as artistas. O mundo non se crea de novo, senón que o mundo xa está antes de que

del lenguaje, y también una relación de anacronismo con el presente y con el pasado. Anacrónica y, al mismo tiempo, contemporánea. Una intervención visual que, partiendo de *Madame Bovary*, trae a Flaubert al presente. No una *re-creación* de la famosa novela, sino más bien una creación a partir de un diálogo entre tiempos.

#### DIÁLOGO ENTRE TIEMPOS

En primer lugar, el tiempo hace su aparición en tanto que relación con el otro. Esta es una de las ideas centrales de toda la producción artística de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker. El propio trabajo de ambas artistas es un diálogo, un trabajo colaborativo. Sus obras anteriores, encuadradas en la estética migratoria, también se adentran en el trabajo sobre y desde el otro. El diálogo y la confrontación *entre dos* siempre tiene un papel central. Se trata en todo momento de un trabajo caracterizado por lo dialógico, tanto en la construcción, como en los temas, e incluso en los modos de exposición, que suelen requerir la presencia de un espectador capaz de entablar una conversación con la imagen.

*Madame B* continúa esta manera de trabajar a través del diálogo y la conversación y la expande a través del tiempo. El diálogo se produce con *Madame Bovary* y con el propio Gustave Flaubert, en una especie de espacio intertemporal. Una conversación que ocurre a varios niveles. De nuevo, no se puede decir que se trate de una adaptación, o una versión; ni siquiera es una lectura visual —al menos en el sentido tradicional del término—. Más bien estamos ante una intervención que dialoga y que activa la propia obra de arte. Se trata de un diálogo con la tradición y con los problemas que esta conlleva. En este caso, trabajar a través de la inserción en un espacio previo, no autónomo u original, sino entrecruzado por problemas, imágenes y experiencias que ya están en *marcha* o puestos en circulación, es fundamental para las artistas. El mundo no se crea de nuevo, sino que el mundo ya está antes de que nosotros lo

nós o vexamos. Hai unha estrutura simbólica previa á que o suxeito se suxeita. É apenas nesa circulación de significado onde o artista pode intervir, introduciéndose nunha conversación previa, situándose como interlocutor daqueles que falan precisamente para que outros os escoiten e posteriormente poidan falar. *Madame B* sitúase no espazo conversacional de Flaubert. A obra é unha intervención nun espazo previo e unha actualización da conversación.

Producir unha obra que dialoga co tempo para dialogar con Flaubert ten neste caso un sentido engadido. E é que a propia *Madame Bovary* —como gran parte da obra de Flaubert— é unha novela que entende a creación neste sentido. A obra está creada a partir de clichés sobre a novela romántica, que Flaubert aos poucos desestabiliza. O escritor parte da toma de conciencia de que as emocións son construídas. Crean expectativas. A imaxinación construída crea unha natureza anticipativa. Para Flaubert a imaxinación está construída a través da lectura e “a capacidade da novela para despertar a identificación e as fantasías”<sup>3</sup>. En *Madame B* eses procesos de identificación teñen lugar por medio do cinema e a publicidade, os lugares desde os que hoxe se produce esa construción. Vemos, por exemplo, reflectida no rostro de Emma a institución da imaxinación a través da televisión. Case coma se se tratase do soado Método Ludovico de *A Clockwork Orange* (*A laranxa mecánica*), o suxeito vai aos poucos *suxeitándose na imaxe*. Deste xeito, *Madame B* actualiza o sentido de construción da imaxinación que xa estaba presente en Flaubert.

En certa maneira, poderíase dicir que este autor adianta o postestructuralismo, mostrándose en todo momento consciente de que detrás de cada texto hai un texto, de cada imaxe, unha imaxe. A propia obra traballa sobre a cita; sobre como a nosa imaxinación e emoción se constrúe a través do que lemos. Deste xeito, a novela opera coma unha estraña fisura de sentido na repetición dos clichés. É dicir, chama a atención sobre a súa artificialidade. E aí se atopa o seu posicionamento crítico. No caso de *Madame B*, a quebra faise evidente a través da ruptura da narración, pero tamén da autoconciencia. Do que se trata non é de contribuír, como farían as películas románticas, a consolidar estereotipos e a incrementar a imaxinación amorosa; senón todo o contrario, a evidenciar os seus procesos de construción e a instaurar fallas e grumos no fluxo da imaxinación.

## DA NOVELA Á INSTALACIÓN

Actualizar o sentido de *Madame Bovary* pasa por esa quebra no fluxo dos discursos. Para destruír eses clichés e romper o fluxo do significado exterior, Bal e Williams Gamaker realizan un cambio de medio: da novela á instalación. Como sinalou Boris Groys, “a instalación é para o noso tempo o que a novela para o século XIX”<sup>4</sup>. É a forma por excelencia da arte contemporánea. Porque pon as cousas en contexto a través da súa resignificación no tempo e no espazo: “A instalación é un lugar de apertura, de descubrimento, de desocultamento, precisamente porque sitúa no interior do seu espazo finito imaxes e obxectos que tamén circulan no espazo do fóra —este é o modo no que se abre ao seu exterior—”<sup>5</sup>.

A instalación *Madame B* traballa precisamente nese dobre movemento do significado. Por unha banda, toma os problemas do mundo exterior —neste caso, a capitalización do amor, os roles de

veamos. Hay una estructura simbólica previa a la que el sujeto se sujeta. Es apenas en esa circulación de significado donde el artista puede intervenir, introduciéndose en una conversación previa, situándose como interlocutor de aquellos que hablan precisamente para que otros los escuchen y posteriormente puedan hablar. *Madame B* se sitúa en el espacio conversacional de Flaubert. La obra es una intervención en un espacio previo y una actualización de la conversación.

Producir una obra que dialoga con el tiempo para dialogar con Flaubert tiene en este caso un sentido añadido. Y es que la propia *Madame Bovary* —como gran parte de la obra de Flaubert— es una novela que entiende la creación en este sentido. La obra está creada a partir de clichés acerca de la novela romántica, que Flaubert poco a poco desestabiliza. El escritor parte de la toma de conciencia de que las emociones son construidas. Crean expectativas. La imaginación construida crea una naturaleza anticipativa. Para Flaubert la imaginación está construida a través de la lectura y “la capacidad de la novela para despertar la identificación y las fantasías”<sup>3</sup>. En *Madame B* esos procesos de identificación tienen lugar por medio del cine y la publicidad, los lugares desde los que hoy se produce esa construcción. Vemos, por ejemplo, reflejada en el rostro de Emma la institución de la imaginación a través de la televisión. Casi como si se tratase del célebre Método Ludovico de *La naranja mecánica*, el sujeto va poco a poco *sujetándose en la imagen*. De este modo, *Madame B* actualiza el sentido de construción de la imaginación que ya estaba presente en Flaubert.

En cierta manera, se podría decir que este autor adelanta el postestructuralismo, mostrándose en todo momento consciente de que detrás de cada texto hay un texto; de cada imagen, una imagen. La propia obra trabaja sobre la cita; sobre cómo nuestra imaginación y emoción se construyen a través de lo que leemos. De este modo, la novela opera como una extraña fisura de sentido en la repetición de los clichés. Es decir, llama la atención sobre su artificialidad. Y ahí se encuentra su posicionamiento crítico. En el caso de *Madame B*, la quiebra se hace evidente a través de la ruptura de la narración, pero también de la autoconciencia. De lo que se trata no es de contribuir, como harían las películas románticas, a consolidar estereotipos y a incrementar la imaginación amorosa; sino todo lo contrario, a evidenciar sus procesos de construcción y a instaurar fallas y grumos en el flujo de la imaginación.

## DE LA NOVELA A LA INSTALACIÓN

Actualizar el sentido de *Madame Bovary* pasa por esa quiebra en el flujo de los discursos. Para destruir esos clichés y romper el flujo del significado exterior, Bal y Williams Gamaker realizan un cambio de medio: de la novela a la instalación. Como ha señalado Boris Groys, “la instalación es para nuestro tiempo lo que la novela para el siglo XIX”<sup>4</sup>. Es la forma por excelencia del arte contemporáneo. Porque pone las cosas en contexto a través de su resignificación en el tiempo y en el espacio: “La instalación es un lugar de apertura, de descubrimento, de desocultamiento, precisamente porque sitúa en el interior de su espacio finito imágenes y objetos que también circulan en el espacio del afuera —este es el modo en el que se abre a su exterior—”<sup>5</sup>.

La instalación *Madame B* trabaja precisamente en ese doble movimiento del significado. Por un lado, toma los problemas del mundo exterior —en este caso, la capitalización del amor, los roles de



xénero ou a violencia simbólica— e, dentro do propio mundo que constitúe o espazo expositivo, fainos evidentes, mostra o seu outro, a súa sombra. Rompe a súa transparencia.

Esa ruptura prodúcese situando o espectador no centro dos problemas, fronte ás pantallas, bañado pola imaxe igual que Emma é bañada polos significados. Con todo, a diferenza dos modelos autoritarios e instituíntes do cinema, o espectador aquí pode circular dun espazo a outro, a narración non se *insire* no seu interior, senón que en todo momento se mostra na súa distancia crítica. O espectador non é construído, senón que é un construtor do discurso. Para iso é fundamental a propia estrutura da instalación, que expande no espazo e *corta* os distintos fragmentos da historia, identificando motivos, temas, ideas, que son mostradas en cada unha das seccións. Este despezamento da narración axuda o espectador a ser consciente da artificialidade do discurso e a ser consciente tamén da *citabilidade* das imaxes. O espectador é citado a un encontro no que é capaz de recoñecer aquilo que, no espazo real, non sempre é evidente.

O cambio de medio, da novela á instalación, supón tamén unha alteración na temporalidade. No seu estudo sobre *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa advertiu que na novela de Flaubert se daban cita catro modelos de tempo: singular, circular, plástico e imaxinario<sup>6</sup>. En primeiro lugar, atopamos o tempo do acontecemento: o tempo da sucesión, “un tempo singular e específico”. As cousas que pasan e que fan avanzar a novela: alguén entra, algo se move, algo ocorre... Xunto a este tempo, podemos identificar a presenza dun tempo circular: o tempo da rutina. Se o primeiro tempo se formula de modo concreto —“entrou o director...”—; o segundo é un tempo condensado, formulado a través do pretérito imperfecto, un tempo que resume unha serie de situacións: “era ás horas das comidas cando xa non podía máis (...) Charles comía moi amodo; ela amordicaba unhas abelás, ou ben, apoiada no cóbado, entreteñíase coa punta do seu coitelo en facer raias sobre o hule”.

No ámbito visual este tempo resumido e condensado só pode ser mostrado a través da repetición de acontecementos. E en *Madame B* vémolo, por exemplo, nos tempos das accións rutineiras ou no das conversacións na comida entre Charles e Emma, un tempo circular que se salienta a través da repetición. A mesma acción ou accións diferentes pero semellantes. Na novela sintetízase cun tempo imperfecto. Aquí, na imaxe, súxírese a través da sucesión de planos encadeados. Pódese dicir, pois, que neste tempo da repetición se dan cita o tempo circular e o tempo do acontecemento. O tempo abstracto conséguese, pois, a través da suma de diversos tempos concretos, tempos de rutina. Chégase á xeneralización por medio da concreción.

Vargas Llosa observa un terceiro tempo, que é o “tempo inmóbil ou a eternidade plástica”. É o tempo das descrições. O tempo dos obxectos, pero tamén nalgún momento, o tempo das persoas que son tratadas como obxectos. “Este plano temporal —di Vargas Llosa— é o da descripción, o das cousas, o do mundo exterior, o que lle dá á novela o seu espesor físico, esa materialidade coa que inevitablemente asociamos o nome de Flaubert”<sup>7</sup>. En *Madame B*, ese tempo inmóbil observámolo nas cousas, no plano, no detalle sobre os obxectos. Non é o tempo do suceso nin tampouco o tempo

género o la violencia simbólica— y, dentro del propio mundo que constituye el espacio expositivo, los hace evidentes, muestra su otro, su sombra. Rompe su transparencia.

Esa ruptura se produce situando al espectador en el centro de los problemas, frente a las pantallas, bañado por la imagen igual que Emma es bañada por los significados. Sin embargo, a diferencia de los modelos autoritarios e instituyentes del cine, el espectador aquí puede circular de un espacio a otro, la narración no se *inserta* en su interior, sino que en todo momento se muestra en su distancia crítica. El espectador no es construido, sino que es un constructor del discurso. Para eso es fundamental la propia estructura de la instalación, que expande en el espacio y *corta* los distintos fragmentos de la historia, identificando motivos, temas, ideas, que son mostradas en cada una de las secciones. Este despiece de la narración ayuda al espectador a ser consciente de la artificialidad del discurso, y a ser consciente también de la *citabilidad* de las imágenes. El espectador es citado a un encuentro en el que es capaz de reconocer aquello que, en el espacio real, no siempre es evidente.

El cambio de medio, de la novela a la instalación, supone también una alteración en la temporalidad. En su estudio sobre *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa advirtió que en la novela de Flaubert se daban cita cuatro modelos de tiempo: singular, circular, plástico e imaginario<sup>6</sup>. En primer lugar, encontramos el tiempo del acontecimiento: el tiempo de la sucesión, “un tiempo singular y específico”. Las cosas que pasan y que hacen avanzar la novela: alguien entra, algo se mueve, algo ocurre... Junto a este tiempo, podemos identificar la presencia de un tiempo circular: el tiempo de la rutina. Si el primer tiempo se formula de modo concreto —“entró el director...”—; el segundo es un tiempo condensado, formulado a través del pretérito imperfecto, un tiempo que resume una serie de situaciones: “era a las horas de las comidas cuando ya no podía más (...) Charles comía muy despacio; ella mordisqueaba unas avellanas, o bien, apoyada en el codo, se entretenía con la punta de su cuchillo en hacer rayas sobre el hule”.

En el ámbito visual este tiempo resumido y condensado solo puede ser mostrado a través de la repetición de acontecimientos. Y en *Madame B* lo vemos, por ejemplo, en los tiempos de la acciones rutinarias, o el de las conversaciones en la comida entre Charles y Emma, un tiempo circular que se enfatiza a través de la repetición. La misma acción o acciones diferentes pero semejantes. En la novela, se sintetiza con un tiempo imperfecto. Aquí, en la imagen, se sugiere a través de la sucesión de planos encadenados. Se puede decir, pues, que en este tiempo de la repetición se dan cita el tiempo circular y el tiempo del acontecimiento. El tiempo abstracto se consigue, pues, a través de la suma de diversos tiempos concretos, tiempos de rutina. Se llega a la generalización por medio de la concreción.

Vargas Llosa observa un tercer tiempo, que es el “tempo inmóvil o la eternidad plástica”. Es el tiempo de las descripciones. El tiempo de los objetos, pero también en algún momento, el tiempo de las personas que son tratadas como objetos. “Este plano temporal —dice Vargas Llosa— es el de la descripción, el de las cosas, el del mundo exterior, el que da a la novela su espesor físico, esa materialidad con la que inevitablemente asociamos el nombre de Flaubert”<sup>7</sup>. En *Madame B*, ese tiempo inmóvil lo observamos en las cosas, en el plano, en el detalle sobre los objetos. No es el tiempo del suceso, ni

abstracto; é un tempo case fotográfico, plástico. É un tempo presente, case intemporal. Ese *agora* da descrición atopámolo na profunda materialidade que ten cada plano. Unha materialidade propiciada pola densidade do mostrado. Noutro lugar, Vargas Llosa refírese á constante presenza en Flaubert de cousas inertes. Unha mirada que dá vida ás cousas. Incluso un certo fetichismo, no sentido de que as cousas están cargadas de vida. Pero un fetichismo que, igual ca o frenesí descritivo, “non é un fin en si mesmo, senón un procedemento do que se vale o narrador para desfacer a realidade e refacela distinta”<sup>8</sup>. En *Madame B* é posible atopar este fetichismo como arma dunha especie de materialidade estratéxica<sup>9</sup>. No momento actual de desmaterialización e licuefacción da experiencia, as pantallas de *Madame B* ofrecen corpos densos, e tamén cores e obxectos que non son transparentes, senón que se mostran na súa opacidade. O aderezo non é pura decoración; é contexto; funciona como personaxe<sup>10</sup>. O espectador ten en todo momento a sensación de habitar nun mundo con corpo. Non se trata dunha realidade virtual na que as cousas son ilusorias e parecen reais; non é un simulacro senón que é vida densa, experiencia estética —no sentido forte do termo *aisthese*—.

Por último, xunto ao tempo do acontecemento, o tempo circular e o tempo plástico, identificamos un *tempo imaxinario*. É o tempo subxectivo dos personaxes, o tempo que non podemos ver, a pura experiencia de duración que é diferente en cada un dos suxeitos. É un tempo non histórico nin medible, o tempo da expectativa, da frustración, da espera, do desexo, da intimidade. Na novela, este tempo aparece a través do estilo indirecto libre, que encadea a

tampoco el tiempo abstracto; es un tiempo casi fotográfico, plástico. Es un tiempo presente, casi intemporal. Ese *ahora* de la descripción lo encontramos en la profunda materialidad que tiene cada plano. Una materialidad propiciada por la densidad de lo mostrado. En otro lugar, Vargas Llosa se refiere a la constante presencia en Flaubert de cosas inertes. Una mirada que da vida a las cosas. Incluso un cierto fetichismo, en el sentido de que las cosas están cargadas de vida. Pero un fetichismo que, igual que el frenesí descriptivo, “no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento del que se vale el narrador para deshacer la realidad y rehacerla distinta”<sup>8</sup>. En *Madame B* es posible encontrar este fetichismo como arma de una especie de materialidad estratégica<sup>9</sup>. En el momento actual de desmaterialización y licuefacción de la experiencia, las pantallas de *Madame B* ofrecen cuerpos densos, y también colores y objetos que no son transparentes, sino que se muestran en su opacidad. El atrezo no es pura decoración; es contexto; funciona como personaje<sup>10</sup>. El espectador tiene en todo momento la sensación de habitar en un mundo con cuerpo. No se trata de una realidad virtual en la que las cosas son ilusorias y parecen reales; no es un simulacro. Sino que es vida densa, experiencia estética —en el sentido fuerte del término *aisthesis*—.

Por último, junto al tiempo del acontecimiento, el tiempo circular y el tiempo plástico, identificamos un *tiempo imaginario*. Es el tiempo subjetivo de los personajes, el tiempo que no podemos ver, la pura experiencia de duración que es diferente en cada uno de los sujetos. Es un tiempo no histórico ni medible, el tiempo de la expectativa, de la frustración, de la espera, del deseo, de la intimidad. En la novela, este tiempo aparece a través del estilo indirecto libre, que encadena



Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker: *Madame B: explorando o capitalismo emocional*, 2014. © Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker





Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker: *Madame B: explorando o capitalismo emocional*, 2014. © Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker

narración dun tempo histórico coa cadencia do pensamento, que pasa en apenas unha frase desde o narrador á mente do personaxe. En *Madame B* ese tempo apreciámolo no rostro dos actores, que transmiten a intensidade da emoción máis aló da linguaxe. Rostros, como o de Emma, que en ocasións se volven impenetrables precisamente para dar conta da imposibilidade de mostrar aquilo que é exclusivamente individual e íntimo, por moito que fose construído desde o fóra.

Por suposto, igual que sucede na novela, na instalación os catro tempos funcionan á vez: “o fundamental non é a existencia destes catro planos que lle dan á materia narrativa distinta velocidade, certeza e natureza, senón a súa interdependencia, as mudas dun a outro, a maneira como se modifican e complementan”<sup>11</sup>. Con todo, no espazo da exposición os tempos ábreanse e o espectador é aínda máis consciente de experimentar unha multiplicidade temporal, unha heterocronía. Algo que se salienta aínda máis coa introdución dun novo tempo: o tempo da experiencia perceptiva, que vai un paso máis aló da experiencia lectora. A estrutura fragmentaria que rompe a narración introduce no espectador o tempo da construción do relato, que xa non é dado polo autor, senón que se produce na mente —e no corpo— do espectador. Aínda que é certo que hai unha liña argumental e un traxecto definido, o espectador pode optar por facer o seu propio camiño e construír a súa historia. Pero aínda que siga o percorrido prefixado, a multiplicidade de pantallas, narracións e estímulos visuais e sonoros que ten ante si produce unha ruptura na linealidade da sucesión temporal da novela. Incluso o tempo de permanencia ante cada imaxe, a posibilidade de non captar os detalles, de quedar con algúns máis ca con outros, dan unha

la narración de un tiempo histórico con la cadencia del pensamiento, que pasa en apenas una frase desde el narrador a la mente del personaje. En *Madame B* ese tiempo lo apreciamos en el rostro de los actores, que transmiten la intensidad de la emoción más allá del lenguaje. Rostros, como el de Emma, que en ocasiones se vuelven impenetrables precisamente para dar cuenta de la imposibilidad de mostrar aquello que es exclusivamente individual e íntimo, por mucho que haya sido construido desde el afuera.

Por supuesto, igual que sucede en la novela, en la instalación los cuatro tiempos funcionan a la vez: “lo fundamental no es la existencia de estos cuatro planos que dan a la materia narrativa distinta velocidad, certidumbre y naturaleza, sino su interdependencia, las mudas de uno a otro, la manera como se modifican y complementan”<sup>11</sup>. Sin embargo, en el espacio de la exposición los tiempos se abren y el espectador es aún más consciente de experimentar una multiplicidad temporal, una heterocronía. Algo que se enfatiza aún más con la introducción de un nuevo tiempo: el tiempo de la experiencia perceptiva, que va un paso más allá de la experiencia lectora. La estructura fragmentaria que rompe la narración introduce en el espectador el tiempo de la construcción del relato, que ya no es dado por el autor, sino que se produce en la mente —y en el cuerpo— del espectador. Si bien es cierto que hay una línea argumental y un trayecto definido, el espectador puede optar por hacer su propio camino y construir su historia. Pero, aunque siga el recorrido prefixado, la multiplicidad de pantallas, narraciones y estímulos visuales y sonoros que tiene ante sí produce una ruptura en la linealidad de la sucesión temporal de la novela. Incluso el tiempo de permanencia ante cada imagen, la posibilidad de no captar los detalles, de quedarse con algunos más que con otros, dan una soberanía a la percepción del

soberanía á percepción do espectador, que acaba converténdose nun narrador, polo menos para si, da historia.

Bal e Williams Gamaker, pois, máis que contar unha historia, desprégana, ábrenla para facela funcionar. Rompen a estrutura de Flaubert e ao mesmo tempo danlle sentido. Porque, no fondo, do que se trata é de facer poñer en contacto a Flaubert co presente. Porque a historia de Emma Bovary é o principio da nosa historia. Alí están latentes moitas das cousas que somos. Dialogar con ela é activalas, traelas ao presente. O que fai a obra é presentarse case como unha imaxe dialéctica, explosiva, unha intervención no tempo.

Aí reside a súa contemporaneidade, na apertura do tempo. Volvendo ao texto de Agamben co que comezabamos este ensaio, o contemporáneo “é quen, dividindo e interpolando o tempo, está en condicións de transformalo e poñelo en relación cos outros tempos, de ler nel de maneira inédita a historia, de ‘citala’ segundo unha necesidade que non provén de ningún xeito do seu arbitrio senón dunha esixencia á que el non pode responder”<sup>12</sup>. O contemporáneo trae o pasado ao presente para que poida dicir aquilo que no seu momento non puido dicir ou, como suxería Walter Benjamin, “ler o que nunca foi escrito”<sup>13</sup>. Ver o que se intuía pero non puido ser visto do todo. Actualizar a Flaubert é, deste xeito, conectalo co presente, pero tamén crear un espazo-tempo composto dun pasado que non puido dicir e dun presente que só pode ser visto grazas a esa latencia do pasado. Un contratempo. Por dicilo con Agamben, “ser contemporáneos significa, nese sentido, volver a un presente no que nunca estivemos (...), ser puntuais nunha cita á que só é posible faltar”<sup>14</sup>.

Miguel Ángel Hernández Navarro

espectador, que acaba convirtiéndose en un narrador, al menos para sí, de la historia.

Bal y Williams Gamaker, pues, más que contar una historia, la despliegan, la abren para hacerla funcionar. Rompen la estructura de Flaubert y al mismo tiempo le dan sentido. Porque en el fondo, de lo que se trata es de poner en contacto a Flaubert con el presente. Porque la historia de Emma Bovary es el principio de nuestra historia. Allí están latentes muchas de las cosas que somos. Dialogar con ella es activarlas, traerlas al presente. Lo que hace la obra es presentarse casi como una imagen dialéctica, explosiva, una intervención en el tiempo.

Aquí reside su contemporaneidad, en la apertura del tiempo. Volviendo al texto de Agamben con el que comenzábamos este ensayo, el contemporáneo “es quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de ‘citarla’ según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede responder”<sup>12</sup>. El contemporáneo trae el pasado al presente para que pueda decir aquello que en su momento no pudo decir, o, como sugería Walter Benjamin, “leer lo que nunca fue escrito”<sup>13</sup>. Ver lo que se intuía pero no pudo ser visto del todo. Actualizar a Flaubert es, de este modo, conectarlo con el presente, pero también crear un espacio-tiempo compuesto de un pasado que no pudo decir y de un presente que solo puede ser visto gracias a esa latencia del pasado. Un contratiempo. Por decirlo con Agamben, “ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos (...), ser puntuales en una cita a la que solo es posible faltar”<sup>14</sup>.

Miguel Ángel Hernández Navarro

- 1 Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 21.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2012, p. 53.
- 3 Eva Illouz, *¿Por qué duele el amor? Una explicación sociológica*, Katz / Clave Intelectual, Bos Aires / Madrid, 2012, p. 265.
- 4 Boris Groys, “The Topology of Contemporary Art”, en T. Smith, O. Enwezor e N. Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, p. 77. Esa é a mesma idea que defenden comisarios como Okwui Enwezor: “as exposicións convertéronse en medios léxítimos para a arte como a novela o foi para a ficción” (Conversación con Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 57).
- 5 *Ibid.*, p. 80.
- 6 Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Punto de Lectura, Madrid, 2011, pp. 166-181.
- 7 *Ibid.*, p. 176.
- 8 *Ibid.*, p. 128.
- 9 Tratei con máis detenemento o sentido do *fetichismo estratéxico* en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2013.
- 10 V. Remo Bodei, *La vida de las cosas*, Amorrortu, Bos Aires, 2013.
- 11 Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 180.
- 12 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 27.
- 13 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echevarría, UACM, México, 2008, p. 84.
- 14 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 22.

- 1 Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 21.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2012, p. 53.
- 3 Eva Illouz, *¿Por qué duele el amor? Una explicación sociológica*, Katz / Clave Intelectual, Buenos Aires / Madrid, 2012, p. 265.
- 4 Boris Groys, “The Topology of Contemporary Art”, en T. Smith, O. Enwezor y N. Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, p. 77. Esa es la misma idea que defienden comisarios como Okwui Enwezor: “las exposiciones se han convertido en medios legítimos para el arte como la novela lo ha sido para la ficción” (Conversación con Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 57).
- 5 *Ibid.*, p. 80.
- 6 Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Punto de Lectura, Madrid, 2011, pp. 166-181.
- 7 *Ibid.*, p. 176.
- 8 *Ibid.*, p. 128.
- 9 He tratado con más detenimiento el sentido del *fetichismo estratégico* en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2013.
- 10 V. Remo Bodei, *La vida de las cosas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2013.
- 11 Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 180.
- 12 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 27.
- 13 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echevarría, UACM, México, 2008, p. 84.
- 14 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 22.



**MIEKE BAL** (Heemstede, Países Baixos, 1946)

É teórica cultural, crítica, artista de vídeo e curadora ocasional. Traballa en cuestións de xénero, cultura migratoria, psicoanálise e crítica do capitalismo. Os seus 38 libros inclúen unha triloxía sobre arte política: *Endless Andness* (sobre abstracción), *Thinking in Film* (sobre videoinstalación), ambos os dous do 2013, *Of What One Cannot Speak* (sobre escultura, 2010). Entre as súas publicacións, cabe destacar *A Mieke Bal Reader* (2006), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) e *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1997). En 2016 publicou *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays* (Hatje Cantz) e, en español, *Tiempos trastornados*, sobre las políticas de la visualidad (Akal, 2016). A videoinstalación *Madame B*, realizada en colaboración coa artista Michelle Williams Gamaker, exhibiuse en 2017 no Museo Aboa Vetus & Ars Nova en Turku e, combinada con pinturas de Munch, no Museo Munch de Oslo. O seu filme máis recente é *Reasonable Doubt*, sobre René Descartes e a raíña Kristina de Suecia (2016).

**MICHELLE WILLIAMS GAMAKER** (Londres, Reino Unido, 1979)

Traballa coa *performance* e o vídeo a través de formatos documentais e de ficción co obxecto de estudar os efectos interxeracionais do colonialismo; concretamente, como se manifestan, nas circunstancias poscoloniais do exilio, a alienación e as cuestións relacionadas coa saúde mental e física. A obra de Williams Gamaker tamén explora as posibilidades da *performance* como investigación do físico; desde o ano 2009, en colaboración con Julia Kouneski, revisita o traballo da artista brasileira Lygia Clark sobre a análise psicoterapéutica tomándoo como fonte de inspiración para intervencións co corpo, a arquitectura e a paisaxe. Realizou varios vídeos e instalacións que afondan na estética da migración, a saúde mental e as complexidades emocionais do capitalismo e a ideoloxía de xénero. Leva máis de trece anos colaborando con Mieke Bal.

O proxecto filmico no que se atopa embarcada Michelle na actualidade é o terceiro dunha triloxía titulada *The Eternal Return*. Este proxecto pivota ao redor do actor internacional Sabu e ten como tema as desigualdades da representación no caso dos actores e actrices de cor dos anos cincuenta. Dirixiu así mesmo dúas películas: *The Imperial* e *Violet Culbo*, producidas por Film London (FLAMIN) e o Cross Channel Film Lab.

Michelle é profesora de Belas Artes no Goldsmiths College da Universidade de Londres.

**MIEKE BAL** (Heemstede, Países Baixos, 1946)

Es teórica cultural, crítica, artista de vídeo y comisaria ocasional. Trabaja en cuestiones de género, cultura migratoria, psicoanálisis y crítica del capitalismo. Sus 38 libros incluyen una trilogía sobre arte político: *Endless Andness* (sobre abstracción), *Thinking in Film* (sobre videoinstalación), ambos del 2013, *Of What One Cannot Speak* (sobre escultura, 2010). Entre sus publicaciones, cabe destacar *A Mieke Bal Reader* (2006), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) y *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1997). En 2016 publicó *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays* (Hatje Cantz), y, en español, *Tiempos trastornados*, sobre las políticas de la visualidad (Akal, 2016). La videoinstalación *Madame B*, realizada en colaboración con la artista Michelle Williams Gamaker, se mostró en 2017 en el Museo Aboa Vetus & Ars Nova en Turku y, combinada con pinturas de Munch, en el Museo Munch de Oslo. Su film más reciente es *Reasonable Doubt*, sobre René Descartes y la reina Kristina de Suecia (2016).

**MICHELLE WILLIAMS GAMAKER** (Londres, Reino Unido, 1979)

Trabaja con la *performance* y el vídeo a través de formatos documentales y de ficción con el objeto de estudiar los efectos intergeneracionales del colonialismo; concretamente, cómo se manifiestan, en las circunstancias poscoloniales del exilio, la alienación y la cuestiones relacionadas con la salud mental y física. La obra de Williams Gamaker también explora las posibilidades de la *performance* como investigación de lo físico; desde el año 2009, en colaboración con Julia Kouneski, revisita el trabajo de la artista brasileña Lygia Clark sobre el análisis psicoterapéutico tomándolo como fuente de inspiración para intervenciones con el cuerpo, la arquitectura y el paisaje. Ha realizado varios vídeos e instalacións que ahondan en la estética de la migración, la salud mental y las complejidades emocionales del capitalismo y la ideología de género. Lleva más de trece años colaborando con Mieke Bal.

El proyecto filmico el que se encuentra embarcada Michelle en la actualidad es el tercero de una trilogía titulada *The Eternal Return*. Este proyecto pivota alrededor del actor internacional Sabu y tiene como tema las desigualdades de la representación en el caso de los actores y actrices de color de los años cincuenta. Ha dirigido asimismo dos películas: *The Imperial* y *Violet Culbo*, producidas por Film London (FLAMIN) y el Cross Channel Film Lab.

Michelle es profesora de Bellas Artes en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres.



# Madame B

Explorations in Emotional Capitalism

MIEKE BAL & MICHELLE WILLIAMS GAMAKER

## MADAME B AND THE TIME OF IMAGES

The written oeuvre of Mieke Bal, essential for understanding the development of contemporary History of Art and Visual Culture, has approached cultural objects through an inter-disciplinary perspective which brings together literary theory, semiotics, feminism, the history of art, cultural studies and post-colonial theory. The journey between disciplines and communication and the encounter between different times and spaces has been of one of her constant concerns. Her visual works—both her ‘video essays’ on the migratory and her ‘theoretical fictions’ on madness, intimacy and affection—continue with these concerns and take them directly to the setting of the visual, developing and problematising issues such as temporality and movement, but also encounters, dialogue and affective confrontation. *Madame B*, the collaborative project from Mieke Bal and Michelle Williams Gamaker, condenses a large part of these reflections and deploys them in the physical space of the museum, transforming the work into a device which, on one hand, displays a subtle, complex vision of love in the era of capitalism and, on the other, leads us to think of and experience the limits and possibilities of the exhibition event itself. In both cases, the problematic issue of time appears as a core element.

In ‘Che cos’è il contemporaneo?’, Giorgio Agamben observes that being contemporaneous entails maintaining a particular relationship with the present, as sort of divergence or critical relationship with it, a kind of distancing or anachronism<sup>1</sup>. In his approach to Pasolini’s cinema, Georges Didi-Huberman links Agamben’s ideas on the contemporary with the montage, in the sense that this has for Warburg and for Benjamin, with the interweaving of temporalities, and above all, with the ‘the art of fracturing language, of shattering appearance, of separating the unit from time’<sup>2</sup>.

*Madame B* is undoubtedly a staging of this sense of contemporaneity as the opening up of time. A fracture in language, and also a relationship of anachronism with the present and the past. Anachronistic and, at the same time, contemporaneous. A visual intervention which, based on *Madame Bovary*, brings Flaubert into the present. Not a ‘re-creation’ of the famous novel, rather a creation on the basis of a dialogue between different times.

## DIALOGUE BETWEEN TIMES

Initially, time makes its appearance in terms of a relationship with the other. This is one of the core themes of Mieke Bal and Michelle Williams Gamaker’s artistic production as a whole. The two artists’ work itself constitutes a dialogue, a collaborative work. Their previous output, framed within the migratory aesthetics, also strays into work on and from the other. Dialogue and confrontation ‘between two’ always plays a central role. This is a work characterised at all times by the dialogical,

in both construction and theme, and even in the manners of exhibition, which habitually require the presence of a spectator capable of entering into a conversation with the image.

*Madame B* continues along the lines of working through dialogue and conversation, expanding it through time. The dialogue comes about with *Madame Bovary* and with Gustave Flaubert himself, in a sort of inter-temporal space. A conversation which occurs on various levels. Once again, it is difficult to say whether this is an adaptation, or a version, or even a visual reading (at least in the traditional sense of the term). Rather, we are faced with an intervention which enters into dialogue with and activates the work of art itself. It is a dialogue with tradition and with the problems that this entails. In this case, working through insertion into a previous space—one that is not autonomous or original, rather criss-crossed by problems, images and experiences which are already ‘under way’ or placed in circulation—is fundamental for the artists. The world is not created again, rather it is already there before we see it. There is a symbolic structure prior to that which the subject is subject to. It is in this circulation of meaning in the unique where the artist can intervene, introducing himself into a prior conversation, placing himself as an intermediary of those who speak precisely so that others listen to them and can then speak. *Madame B* is situated in the conversational space of Flaubert. The work is an intervention in a prior space and an updating of the conversation.

Producing a work which converses with time in order to engage in dialogue with Flaubert has, in this case, an added meaning. And this is that *Madame Bovary* itself—as a large part of Flaubert’s work—is a novel which perceives creation in this sense. The work is created on the basis of clichés around the romantic novel, which Flaubert gradually destabilises. The writer starts from the realisation that emotions are constructed. They create expectations. The constructed imagination creates an anticipatory nature. For Flaubert, the imagination is constructed through reading and ‘the novel’s capacity to awaken identification and fantasies.’<sup>3</sup> In *Madame B* these processes of identification take place through the cinema and advertising, the places from which this construction is produced today. For example, reflected in Emma’s face, we see the institution of imagination through the television. Almost along the lines of the notorious Ludovico Technique from *A Clockwork Orange*, little by little the subject ‘is held in the image.’ Thus, *Madame B* updates the meaning of constructing the imagination that was already there in Flaubert.

In a certain way, one could say that the author anticipates post-structuralism, showing himself to be constantly aware at all times that behind each text there is a text, behind each image, an image. The work itself works on the quote; on how our imagination and emotion is constructed through what we read. Thus, the novel operates as a strange rift in meaning in the repetition of clichés. That is, it draws attention to its own artificiality. And that is where its critical positioning lies.

In the case of *Madame B*, the breakdown becomes clear through the rupture in the narrative, but also in self-awareness. It is not about contributing to consolidating stereotypes and enhancing the amorous imagination, as romantic films would do; rather, the contrary, to show their processes of construction and to establish faults and blockages in the flow of the imagination.

## FROM NOVEL TO INSTALLATION

Updating the meaning of *Madame Bovary* passes through that rupture in the flow of discourses. To destroy those clichés and break the flow of external meaning, Bal and Williams Gamaker invoke a change in medium: from the novel to the installation. As Boris Groys has pointed out, 'the installation is for our time what the novel was for the nineteenth century.'<sup>4</sup> It is the quintessential form of contemporary art, as it places things in context through a re-signification of things in time and in space: 'The installation is a place of openness, of disclosure, of unconcealment precisely because inside its finite space it situates images and objects that also circulate in the outside space—in this way it opens itself to its outside—.'<sup>5</sup>

The installation *Madame B* works precisely on that double movement of meaning. On one hand, it takes the problems of the outside world—in this case, the capitalisation of love, gender roles and symbolic violence—and, within the world constituted by the exhibition space itself, makes them evident, shows their other, their shadow. It shatters their transparency.

This rupture arises from placing the spectator at the centre of problems, in front of the screens, bathed by the images in the same way that Emma is bathed by the meanings. Nonetheless, unlike the original, authoritarian models of the cinema, here the spectator can move from one space to another; the narrative is not 'inserted' into his interior, rather it is shown at all times in its critical distance. The spectator is not constructed, rather he is a constructor of the discourse. Essential for this purpose is the very structure of the installation, which expands in space and cuts up the different fragments of the story, identifying motifs, themes, ideas, which are displayed in each of the sections. This cutting up of the narrative helps the spectator to be aware of the artificiality of the discourse, and also to be aware of the citability of the images. The spectator is summoned to a meeting in which he is capable of recognising that which, in the real space, is not always evident.

The change of medium, from novel to installation, also entails an alteration in temporality. In his study on *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa noted that in Flaubert's novel there are four models of time: singular, circular, plastic and imaginary.<sup>6</sup> Firstly, we find the time of the event: the time of the sequence 'a singular and specific time.' The things that happen and make the novel move forward: someone enters, something moves, something occurs... Along with this time, we can identify a circular time: the time of routine. If the initial time is developed in a specific way—'the director came in...'<sup>7</sup>—, the second is a condensed time, developed through the imperfect tense, a tense which summarises a series of situations: 'But it was most of all at mealtimes that she could not bear it any longer (...) Charles took a long time eating; she would nibble a few nuts, or, leaning on her elbow, amuse herself drawing lines on the oilcloth with the tip of her knife.'

In the visual setting, this summarised and condensed time can only be depicted through the repetition of events. And in *Madame B* we see it, for example, in the times of the routine actions, or in the conversations in the meal between Charles and Emma, a circular time which is highlighted through repetition. The same action or actions which are different but similar. In the novel, it is synthesised with an imperfect tense. Here, in the image, it is suggested through the series of interrelated shots. Thus, one could say that in this time of repetition, circular time and the time of the event come together. Thus, abstract time is achieved through the sum of the different specific times, times of routine. Generalisation is attained through concretion.

Vargas Llosa observes a third time, which is 'motionless time or plastic eternity.' This is the time of descriptions. The time of objects, but at some movement, the time of the individuals who are treated as objects. 'This temporal plane—says Vargas Llosa—is that of the description, that of things, that of the outside world, that which gives the novel its physical density, that materiality with which we inevitably associate the name of Flaubert.'<sup>7</sup> In *Madame B*, we can see this



stationary time in things, in the shot, in the detail on objects. It is not the time of the event, nor abstract time; it is a time that virtually photographic, plastic. It is a present, almost timeless, time. We find that 'now' of the description in the deep materiality possessed by each shot. A materiality propitiated by the density of that which is shown. In another text, Vargas Llosa refers to the constant presence of inert things in Flaubert. A perspective which endows things with life. Even a certain fetishism, in the sense that things are charged with life. But a fetishism which, like descriptive frenzy, 'is not an end in itself, but a procedure of which the narrator avails himself to unravel the reality and to recreate it in a different way.'<sup>8</sup> In *Madame B* this fetishism can be found as a weapon of a sort of strategic materiality.<sup>9</sup> At the current moment of the de-materialisation and liquefaction of experience, the screens in *Madame B* offer dense bodies, as well as colours and objects which are not transparent, but which demonstrate their opacity. The props are not merely decoration; they offer context; they operate as a character.<sup>10</sup> The spectator has, at all times, the sensation of inhabiting a world of substance. This is not a case of virtual reality in which things are illusory and seem real: it is not a simulation. Rather it is a dense life, aesthetic experience—in the strong sense of the term *aesthesis*—.

Lastly, along with the time of the event, the circular time and the plastic time, we can identify an 'imaginary time.' This is the subjective time of the characters, the time we cannot see, the pure experience of duration which is different in each of the subjects. It is a time which is neither historic or measurable, the time of expectation, of waiting, of desire, of intimacy. In the novel, this time appears through a free indirect style, which links the narration of a historical time with the cadence of thought, which, in barely one phrase, passes from the narrator to the character's mind. In *Madame B* we can appreciate this time in the faces of the actors, which transmit the intensity of emotion beyond the sphere of language. Faces, such as that of Emma, which at times become impenetrable precisely to give account of the impossibility of showing that which is exclusively individual and intimate, however much it may have been constructed from outside.

Of course, as occurs in the novel, in the installation the four times function at once: 'the fundamental thing is not the existence of those four planes which give the narrative material different velocities, certainty and nature, rather their interdependence, the changes from one to another, the way in which they are modified and complement each other.'<sup>11</sup> In the exhibition space, however, the times open up and the spectator is even more aware of experiencing a temporal multiplicity, a heterochrony. This is emphasised even further with the introduction of a new time: that of perceptive experience, which takes us a step beyond the reading experience. The fragmentary structure which breaks up the narrative imbues the spectator with the time of the construction of the narrative, which now is not given by the author, rather it is produced in the mind (and in the body) of the spectator. Even though it is true that there is a linear argument and defined trajectory, the spectator may opt to take his own path and construct his own history. But even if he adheres to a pre-set pathway, the multiplicity of screens, narrations and visual and auditory stimuli before him give rise to a rupture in the linearity of the novel's temporal sequence. Even the time of standing before each image, the possibility of not capturing the details, of retaining some more than other, result in an autonomy of the perception

of the spectator, who ends up being transformed into a narrator, at least for himself, of the story.

Thus, more than telling a story, Bal and Williams Gamaker unfurl it, they open it up to make it work. They break down Flaubert's structure and at the same time endow it with meaning. Because, ultimately, it is all about placing Flaubert in contact with the present. Because the story of Emma Bovary is the start of our story. There, lying latent, are many of the things that we are. Entering into dialogue with her is to activate them, to bring them to the present. What the work does is to present it as an explosive, dialectic image, an intervention in time.

Therein lies its contemporaneity, in the opening up of time. Returning to the text by Agamben with which we started this essay, the contemporaneous 'is whoever, dividing and interpolating time, is in a position to transform it and place it in relation with other times, of reading the story in it in a completely new way, of "quoting it" according to a need which in no way comes from its arbitrariness, but from a demand to which it cannot respond.'<sup>12</sup> The contemporaneous brings the past to the present so that it can say now that which back then it could not; or, as Walter Benjamin suggested 'to read that which was never written.'<sup>13</sup> Seeing what was intuited but could not be seen entirely. Updating Flaubert is, thus, to connect him with the present, but also to create a space-time comprising a past which could not be stated and a present which can only be seen through that latency of the past. A countertime. In the words of Agamben 'to be contemporaneous means, in this sense, to return to a present in which we never were (...), to punctual in an appointment which can only be missed.'<sup>14</sup>

Miguel Ángel Hernández Navarro

- 1 Giorgio Agamben, '¿Qué es lo contemporáneo?', in *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 21.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2012, p. 53.
- 3 Eva Illouz, *¿Por qué duele el amor? Una explicación sociológica*, Katz / Clave Intelectual, Buenos Aires / Madrid, 2012, p. 265.
- 4 Boris Groys, 'The Topology of Contemporary Art,' in T. Smith, O. Enwezor and N. Condee (eds), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, p. 77. This is the same notion defended by curators such as Okwui Enwezor: 'exhibitions have become legitimate mediums for art as the novel has been for fiction.' (Conversation with Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, p. 57).
- 5 *Ibidem*, p. 80.
- 6 Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Punto de Lectura, Madrid, 2011, pp. 166-181.
- 7 *Ibidem*, p. 176.
- 8 *Ibidem*, p. 128.
- 9 I have addressed the meaning of 'strategic fetishism,' in *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2013.
- 10 See Remo Bodei, *La vida de las cosas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2013.
- 11 Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 180.
- 12 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 27.
- 13 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introduction and translation by Bolívar Echevarría, UACM, Mexico, 2008, p. 84.
- 14 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 22.



**MIEKE BAL** (Heemstede, Netherlands, 1946)

Is a cultural theorist, critic, video artist and occasional curator. Her works deal with gender issues, migratory culture, psychoanalysis and the critique of capitalism. Her 38 books include a trilogy on political art: *Endless Andness* (on abstraction); *Thinking in Film* (on video installations), both from 2013; and *Of What One Cannot Speak* (on sculpture, 2010). Worthy of mention are her published works *A Mieke Bal Reader* (2006), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) and *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1997). In 2016 she published *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays* (Hatje Cantz), and in Spanish, *Tiempos trastornados*, on the politics of visuality (Akal, 2016). The video installation *Madame B*, created in collaboration with the artist Michelle Williams Gamaker, was shown in 2017 at the Museum of History and Contemporary Art (Aboa Vetus & Ars Nova) in Turku and shown simultaneously with paintings by Munch, at the Munch Museum in Oslo. Her latest film is *Reasonable Doubt*, about René Descartes and the Swedish Queen Kristina (2016).

**MICHELLE WILLIAMS GAMAKER** (London, United Kingdom, 1979)

Works with performance and video through fiction and documentary modes to consider the intergenerational effects of colonialism, in particular how these appear in post-colonial conditions of exile, alienation and physical and mental health issues. Williams Gamaker's work also explores performance as physical research; since 2009 she has collaborated with Julia Kouneski, revisiting the work of Brazilian artist Lygia Clark's psychotherapeutic research as inspiration for interventions with the body, architecture and landscape. She has completed several videos and installations exploring migratory aesthetics, mental health, and the emotional complexities of capitalism and gender ideology, collaborating for over 13 years with Mieke Bal.

Michelle's current moving image projects are the third in a trilogy *The Eternal Return*, focusing on international actor Sabu, which explores the inequalities of representation for actors of colour in the 1950s. She also has two feature films: *The Imperial* and *Violet Culbo*, in development with Film London (FLAMIN) and the Cross Channel Film Lab.

Michelle is a lecturer in BA Fine Art at Goldsmiths College, University of London.

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria  
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico  
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director  
Santiago Olmo

Xerente  
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Coordinación  
Cruz Provecho

Rexistro  
Lourdes P. Seoane

Traducións  
Dina Moreira, David M. Smith, Interlingua Traduccións

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño  
Cecilia Labella



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2  
15703 Santiago de Compostela  
cgac@xunta.gal / www.xunta.cgac.gal  
aberto de martes a domingo  
de 11 a 20 h [luns pechado]

