

Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política¹

MIEKE BAL

Universiteit van Amsterdam

Independientemente de si el término de afecto se usa de modo explícito o no, la perspectiva orientada hacia los afectos no es nueva². He aquí tres ejemplos clásicos. En primer lugar, las discusiones en torno a la pornografía siempre se han enfocado en lo que las imágenes pornográficas pueden *causar* en el público. ¿La pornografía incita a la

-
- 1 Este texto ha sido traducido del inglés por Reindert Dhondt y Silvana Mandolessi. Se publicó originalmente en *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (eds. Ernst van Alphen y Tomáš Jirsa. Leiden: Brill 2019, pp. 179-199). Agradecemos a la autora y la editorial el permiso de publicar el texto en español.
 - 2 Para una discusión fundamental del afecto en arte, véase el artículo de Ernst van Alphen (2008) que sustenta mi intento aquí. En el presente artículo, también me propongo abordar las preguntas críticas que Eugenie Brinkema (2014) planteó frente al uso frecuente pero vago del concepto de afecto.

gente a actuar de acuerdo con los deseos despertados por las imágenes? La pregunta misma ya presupone que la imagen ha desempeñado su función de excitar. Es performativa. Lo que lleva a cabo es algo que se sitúa en el afecto. La excitación sexual no está en la imagen, sino que ocurre como su consecuencia. En segundo lugar, la censura responde a la imagen o el texto “acusado” de corromper a sus destinatarios. Cuando, poco después de la publicación y el éxito aplastante de su novela *Madame Bovary* (1856), Gustave Flaubert fue demandado, la persecución judicial fue motivada porque se sentía que la novela *hacía* algo a la cultura de la época —se dirigía al momento presente—. Los acusadores parecían sentir pánico por el bienestar de esta sociedad. La frase que invirtió la moralidad generalmente aceptada y se convirtió en el blanco de la persecución fue considerada como peligrosa porque se suponía que inducía a la gente, en particular a las mujeres, a consentir el adulterio.

Esta frase, “¡Ah! Si... antes de las *manchas* del matrimonio y de la *desilusión* del adulterio, ella hubiera podido...” (II, 15, énfasis mío)³, pronunciada por el narrador y claramente —aunque quizás, de forma arriesgada, no exclusivamente— focalizada por Emma, hiere el sentido de decoro del fiscal. Esta herida es la consecuencia afectiva de una frase performativa. El “peligro” lo constituye el poder performativo de la literatura. Por moralizadora que sea, esta visión aborda la pregunta del arte y su relación con la sociedad. La implicación es que combinaba una idea de decencia —el matrimonio es “asqueroso”—, incluso si el adulterio también desilusiona —con un efecto que se podría considerar *sensual*—, la gente sería incentivada a desear y, dios no lo permita, dar cumplimiento a este deseo, con el desmoronamiento de la moralidad normal como consecuencia⁴.

3 “Ah! si, ... avant les souillures du mariage et la désillusion de l’adultère, elle avait pu ...”.

4 Quisiera recordar la relevancia del concepto indispensable de la focalización. La reciente edición revisada de mi libro *Narratology* (2017) hace esta relevancia aún más evidente que las ediciones anteriores. Ahora también existe un segundo volumen, *Narratology in Practice* (2021), que incluye ejemplos de diferentes campos culturales.

En este sentido, los fiscales intuyeron que la novela fuera *performativa* y, dado el tema, que funcionaría casi como pornografía. Si Flaubert ganó el pleito y fue absuelto, se debe a su descarado argumento de que su novela era arte, no realidad. El hecho de que este argumento convenciera a los jueces demuestra que en realidad estaban equivocados. Esta defensa fue exitosa en el sentido de que los jueces se dejaron convencer por una falsa oposición binaria entre “arte” y “vida”; no porque fueran, finalmente, más liberales. En tercer lugar, pero con menos claridad, discusiones sobre el mérito estético se basan en la noción de que la obra por evaluar tiene un efecto, llamado “estético”, si tiene éxito como arte. Me centraré en este aspecto más abajo⁵.

Pero, aunque no sea nueva, la manera en la que el afecto ha sido destacado últimamente resulta útil. Se ha recurrido al concepto para ayudarnos a articular los efectos que hasta ahora han sido calificados de políticos o éticos, estéticos o sexuales, bajo una rúbrica unificadora que no depende del carácter figurativo de una obra de arte determinada, como la centralidad anterior de la representación asumiría necesariamente. En efecto, el afecto como concepto central presenta dos ventajas: ayuda a proporcionar a las disciplinas culturales un concepto *unificador* y *comparativo* que sea capaz de reunir formas artísticas tan dispares como la pintura, el cine, el vídeo, la música y las prácticas de exposición bajo una sola perspectiva, sin dejar de diferenciar tanto entre medios como entre obras artísticas. El llamamiento oportuno de Eugenie Brinkema (2014) a la analizabilidad del afecto nos devuelve a la destreza primaria de las humanidades y a su tarea principal para el mundo cultural más amplio: un análisis pormenorizado y sutil de la complejidad y los matices del arte. Brinkema intenta señalar, en textos (fílmicos), qué es lo que desencadena la intensidad afectiva entre la obra de arte y el espectador o el lector. Si bien suscribo y adopto plenamente su postura, no creo que la frase “las formas de los afectos” sea la formulación más apropiada. El afecto no es una “cosa” que po-

5 Al respecto del juicio de Flaubert, véase LaCapra (1982). Para una visión diferente del juicio, véase Haynes (2005). Este autor complejiza la interpretación de que la absolución fuera un reconocimiento liberal del estatus especial del arte.

see una forma. Es un proceso que tiene lugar entre la obra de arte y el espectador, como Ernst van Alphen (2008) ha argumentado de modo convincente. No obstante, lo que puede ser analizado y empleado para el tipo de lectura atenta (*close reading*) que Brinkema reivindica con razón, no es la forma de los afectos, sino los elementos y los aspectos en la obra que desencadenan la ocurrencia de la intensidad afectiva. Estos son performativos. Son ocasiones o desencadenantes del afecto, más que formas; pero las formas pueden funcionar como desencadenantes. En este artículo, usaré dos obras de arte, ambas instalaciones en diferentes medios y con diferentes efectos, a fin de corroborar mi argumento de que un análisis basado en afectos puede contribuir más a nuestro entendimiento del arte que un análisis meramente formalista y al mismo tiempo incluyendo la forma en el análisis.

Así, el afecto conlleva unas ventajas analíticas de las que la “representación” está privada. Como tercera ventaja, el afecto tiene el mérito adicional de facilitar el análisis de la *agencia* del arte. Por decirlo de forma sucinta: el efecto afectivo es una estancia específica del concepto más general de performatividad. Aquí, una vez más, el afecto ayuda a unir lo que conceptos anteriores mantenían separado. Puesto que, en su interés por “lo que ocurre” a los destinatarios del arte y la literatura en lo que deberíamos llamar ahora el “evento” del arte, el concepto de afecto une efectos tan dispares como la excitación sexual, la manipulación política, la edificación ética e intelectual, la compulsión a reflexionar, y, según sea el caso, la inspiración religiosa. Hasta puede explicar el afán de aprender, de tener nuevas experiencias, o de recordar con cariño las viejas, que corresponderían a la misión didáctica del arte y de los museos. En resumidas cuentas, el afecto *activa* a los espectadores. En el apartado siguiente, expondré, al detenerme en una sola obra de arte, cómo eso puede funcionar, en este caso, mediante forma y temporalidad —dos desencadenantes de afecto.

La experiencia de sentir-ver

El movimiento, del tipo más pequeño y sutil, tiembla a través de una plaza inmensa que consiste en losas largas, cada una de 4,5 metros

de longitud y 1,28 metros de anchura, de color arena, con una superficie granulada de guijarros extremadamente finos, diseñados para resistir la absorción del agua. Nombres casi borrados están escritos sobre ellos, en el mismo tamaño y letra, en un relieve poco profundo grabado en las losas. De repente, una gota brillante de agua aparece, rodando hacia el relieve; luego cada vez más, hasta que las letras de los nombres se llenen, y el agua se convierta en una superficie convexa resplandeciente, superando la planitud de las losas. Al cabo de unos minutos, las letras de agua empiezan a temblar; después desaparecen. Aparición y desaparición: los nombres siguen moviéndose. El movimiento, como inestabilidad física y como efecto emocional, produce agitación. El suelo plano sobre el que debe caminar el visitante; el material humilde; y la inestabilidad: estos son los principios básicos de la obra de arte de la artista colombiana Doris Salcedo, titulada *Palimpsesto* (2017). Los nombres de agua casi sobrescriben los nombres de arena, que, mientras que son ensombrecidos por los nombres de agua, permanecen como un palimpsesto, una huella de personas olvidadas⁶.

Esta obra se presentó en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en Madrid, del 6 de octubre de 2017 al 29 de marzo de 2018. Tuve el privilegio de experimentarla, durante horas y horas, y aún estoy conmovida por ella. Salcedo, cuyo arte se dedica a contrarrestar el olvido de la violencia y la violencia del olvido desde sus principios en los años 80, ha realizado una de las más brillantes instalaciones de arte político que he visto. El término “contra-monumento” (Andreas Huyssen), aunque sin duda apropiado, no comienza ni siquiera a describirla. Es, asimismo, una obra performativa, en el doble sentido de performance —ya que se sigue moviendo y cambiando— y performatividad —ya que surte un efecto fuerte—. Invita, hasta obliga al visitante a caminar en y sobre ella —en, porque no hay otro espacio para los espectadores; sobre, porque la obra es el suelo— e involucra al público en la performance. A cada paso uno tiene que decidir si evitará pisar los nombres

6 Para un análisis más riguroso y exhaustivo de la obra de Salcedo, véase mi monografía (2014).

o, lo que me parece ser una indiferencia despiadada, andar sobre ellos. Esta posibilidad de indiferencia toca la fibra sensible de los espectadores, ya que los nombres forman una recolección de y un homenaje a las incontables víctimas de la indiferencia europea que murieron ahogados en el Mediterráneo⁷.

Este no es un “tema”; la obra no “trata” de esta aguda cuestión política. Salcedo no representa la violencia que ella evoca, ni tampoco el olvido que subsana. Aunque su obra nunca es abstracta en el sentido tradicional, no expresa opiniones políticas en la voz alta que caracteriza al arte que se proclama a sí mismo político. Su obra “deconstruye”, de acuerdo con Derrida y luego con Deleuze, la oposición binaria entre abstracción y figuración. Los objetos de su obra anterior son “cosas” concretas —camisas apiladas, muebles—, pero su significado se sitúa a un nivel muy diferente, provocando afecto y, en sus instalaciones, conmoviendo a sus espectadores con la iluminación. Sin exponer nunca un “tema”, la obra concierne a, y está comprometida con, una causa política⁸.

En *Palimpsesto*, la cuestión en juego es la más trágica del mundo de nuestro tiempo, demasiado visible en los medios, y precisamente por esa exposición mediática, demasiado conocida como para evitar volverse invisible —olvidada, día tras día—. Demasiada arena y demasiada poca agua empujan a la gente a embarcarse en los barcos precarios de los traficantes de personas, solo para perecer en demasiada agua. Arena y agua: ambas forman parte de las condiciones básicas de supervivencia, pero sus proporciones erróneas impiden la supervivencia. Como consecuencia de tal desproporción, las personas no pueden quedarse donde nacieron y donde les gustaría haberse quedado si solo

7 Al respecto de la noción de “contra-monumentos”, véase Huyssen, en Bal, Crewe y Spitzer (1999), un volumen que contiene varias reflexiones útiles sobre la memoria cultural.

8 Sobre la deconstrucción en general, véase Derrida (1967), y, para una explicación lúcida aunque no excesivamente simplificada, Culler (1983). Sobre la teoría deleuziana de la abstracción, que se presenta de la forma más asequible en Deleuze y Guattari (2000), véase también Rajchman (1995), y, para una versión más extensa, Rajchman (1998).

tuvieran la mínima oportunidad de sobrevivir a la dialéctica negativa del demasiado (arena), del demasiado poco (agua potable), del demasiado (agua marina).

Una obra de arte difícilmente puede ser más *contemporánea*: está sucediendo en nuestro tiempo, hoy en día. Esta es una de las reflexiones que me gustaría exponer sobre el afecto: el afecto ocurre en el tiempo presente. Y está dedicado a esa tragedia de violencia continua que todos, en Europa, seguimos consintiendo. Los nombres “nos cuentan” que los ahogados no son una masa anónima, sino un grupo enorme de individuos, cuyas vidas importan —cada uno de ellos es tan humano como nosotros lo somos, o pretendemos serlo—. Después de cinco años de arduo trabajo y creatividad, con un gran gasto personal de tiempo, de pensamiento artístico y de recursos económicos, e importantemente, en colaboración con un equipo de 20 personas, *Palimpsesto* muestra la necesidad cultural de llevar luto pero al mismo tiempo la dificultad de hacerlo. Pero “mostrar” no es el verbo correcto —ni tampoco lo es “decir”, un verbo que he usado más arriba—. El único verbo que se me ocurre es “hacer”. Ese “hacer” es el desencadenante. Y esto se puede analizar.

Por medio de su forma y su temporalidad, animadas ambas por su movimiento y su escala, la obra nos invita, de hecho, nos obliga a llorar a los muertos desconocidos. En la intensidad que se da entre la obra y el espectador, *Palimpsesto* nos contamina con el deseo de protestar contra la violencia de la indiferencia y de la aceptación, e incluso con un cierto estímulo de la violencia asesina por parte de los gobiernos —no solo por el colombiano, sino por todos los gobiernos, y en este caso, especialmente, los europeos. Pero el arte de Salcedo siempre integra la negatividad de la protesta y de la crítica con un aspecto positivo. Esa combinación lo hace tan efectivo afectivamente. Se trata de una protesta que es al mismo tiempo un homenaje a cada una de esas personas, ahora llamadas por sus nombres propios, como cuando las personas se presentan por primera vez unas a otras. Ese doble efecto de solicitar indignación y dolor, belleza y dolor, es indecible. Como afirmó Ludwig Wittgenstein al final del *Tractatus*, sobre aquello que no puede ser expresado debemos guardar silencio. Pero luego Wittgenstein se retractó, o modificó esta afirmación, cuando dijo que

lo que no puede ser expresado, hay que mostrarlo. En consecuencia, el título de mi libro de 2014 sobre el arte político de Salcedo lo tomé de la primera parte del aforismo de Wittgenstein⁹.

La superficie de esta obra, adaptada a la forma ovalada irregular y a las numerosas columnas del edificio, cubre la totalidad del edificio acristalado de *art nouveau* que es el Palacio de Cristal, que cuenta con 1.065 metros cuadrados. Cada una de las 220 losas mide 4,53 por 1,29 metros y pesa 980 kilos. Uno solo puede imaginarse la logística de transportarlo. Lo que importa aquí es que la alternancia de aparición y desaparición del agua es el detonante del afecto. Tiene un fuerte impacto. Esto se debe a muchos aspectos, uno de los cuales es la temporalidad. Esta hace que el visitante quiera quedarse, ver reaparecer el agua que se desvanece, y así presenciar el acto de testimoniar que esta obra constituye y realiza. Es en este sentido que el tiempo se convierte en una “forma”, un aspecto de la obra que desencadena la intensidad que nutre el afecto. No es posible escribir sobre agua, y la arena no permanecerá en su lugar. Estos son elementos esencialmente materiales de la naturaleza, inestables pero persistentes en su materialidad. Pero el artista demuestra que se puede escribir *con* agua y *con* arena. Los nombres escritos con arena pertenecen a víctimas de la indiferencia europea que murieron antes del año 2000, mientras que los nombres escritos con agua corresponden a los que murieron después de 2000. Solo una fracción de los individuos que fallecieron pudo encontrar un lugar en esta obra enorme. Pero está claro que cada uno de ellos cuenta. Tan claro como las gotas brillantes de agua. El nombre es lo que distingue a un ser humano de otro; es la etiqueta de su singularidad. Frente a la abyección de la muerte anónima, el brillo del agua dignifica a las personas nombradas. La transparencia y la evaporación del agua con la que los nombres están escritos constituyen una metáfora performativa sutil y “viva” de la fragilidad de la

9 Compárese con Wittgenstein (1921). Importante para nuestra discusión es que más tarde, en las *Investigaciones filosóficas* (inacabadas y póstumamente publicadas), retiró o suplementó esta visión cuando escribió que lo que no podía decirse siempre podía mostrarse.

existencia humana y, en estos casos, de las vidas cortadas demasiado pronto¹⁰.

Un mecanismo complejo debajo de las losas empuja el agua hacia arriba, gota tras gota, a la superficie. Cada gota rueda o “camina” hacia las letras esculpidas, apareciendo por el agujero más pequeño de la piedra, entre los guijarros minúsculos. Esa es su performance. Cuando las gotas se juntan y se despiden de su primera aparición donde el sol las hace parecer piedras preciosas, nos damos cuenta de que debemos resistir esa comparación porque nada permanece estable y el material es humilde. En lugar de diamantes, vemos lágrimas; la tierra está llorando.

Este llanto de la piedra sustituye a las lágrimas ausentes de todos nosotros, que nos libramos del espectáculo diario de muertes que se muestra, en medio minuto, en la pantalla. En cambio, en la instalación de Salcedo, uno está lo suficientemente cautivado como para pasar mucho tiempo *con* los muertos. Esa es la performatividad. Mientras esperamos que vuelva el agua desaparecida, atrapados en la intensidad, podemos y debemos tomarnos el tiempo para reflexionar sobre la cuestión política que se hizo tan poderosamente tangible, gracias a la ausencia de una representación distractora que la redujera. Así, como en todo el arte de Salcedo, la aflicción se une con al menos un esfuerzo mínimo para sugerir que podemos, de hecho, debemos romper el ciclo de la violencia silenciada. La herramienta: la memoria. Y los actos de la memoria suceden en el tiempo y requieren tiempo. Cuando el olvido es reemplazado por la memoria, las cosas muertas cobran vida, la intensidad emerge y esto produce el afecto que sentimos.

La memoria suele entenderse como un fenómeno cultural además de uno individual y social. Aunque el término de “memoria cultural” se ha revelado bastante popular desde hace varias décadas, mi suposición es que estos tres “tipos” de memoria no pueden dissociarse. La distinción es solo una cuestión de énfasis, de perspectiva e interés por parte del sujeto que rememora. Todos los recuerdos tienen un aspecto individual, social y cultural. Esto es lógico, ya que los sujetos que re-

10 Para un estudio pionero sobre el testimonio, véase Felman y Laub (1992).

memoran también participan en cada uno de estos tres dominios. Es cuando estos tres aspectos de la memoria unen fuerzas que el afecto fortalece y, aunque permanece individual, puede volverse colectivo. Además, los recuerdos tienen una temporalidad tripartita, una conexión entre los tres tiempos de la conciencia temporal humana: el pasado, en el que sucedieron cosas que la memoria involucra, o no; el presente, en el que tiene lugar el acto de memorizar y en el que se recupera el contenido recordado; y el futuro, que estará influenciado por lo que los sujetos del presente, juntos e insertados en su entorno cultural, recuerdan y hacen con esos recuerdos. Un enfoque en la “memoria cultural” presenta aspectos políticos y la pluralidad de los sujetos involucrados. En la instalación de Salcedo, ningún visitante está solo. El hecho de estar juntos en un espacio (social) es un aspecto importante de la experiencia; mientras se desarrollan los pensamientos que la obra provoca, uno es consciente de estar *en compañía de* estos otros, así como de los muertos.

La obra de Salcedo aborda la memoria cultural en su complaciente negatividad, su fracaso, y busca encontrar pistas de soluciones. Salcedo se centra en el *reprimir* activo, aunque no necesariamente intencionado, o, desde una perspectiva diferente, en el *disociar* —en otras palabras en el *des-memorizar*, de acuerdo con el título *Disremembered* de una serie de obras suyas (2014-2017)—. Esta es una oportunidad perdida devastadoramente desperdiciada para el presente y el futuro. Sin moralizar, Salcedo contrarresta estos fracasos. Su rechazo a la representación es una estrategia importante para lograr efectos afectivos que no repelan a los espectadores por su moralismo, sino que desencadenan en ellos el deseo de transformar su posición de sujeto en relación con las tragedias del mundo. En ninguna parte de su trabajo podemos ver figuras humanas.

La imaginación antropomórfica

Junto a la actualidad y la duración temporal, este rechazo a representar figuras humanas mientras se mantiene una imaginación absolutamente concreta es otro aspecto específico de la cualidad afectiva del

arte de Salcedo. La figura humana constituye el tema principal de la literatura y el arte figurativos, aunque de ninguna manera son los únicos temas. En la literatura, especialmente en la narrativa, la figura humana adquiere la propulsión del empuje narrativo. Como agente o paciente, lleva la acción que es el motor de la trama. Allí esta figura se llama *personaje*. Tanto la figura como el personaje pueden verse como figuraciones: *figurativos* en el sentido de que incorporan ideas moldeadas en formas, y *figuras* de apariencia antropomórfica que son, hacen y aparecen. Es la convergencia de figura y personaje en su forma de figuraciones la que proyecta los términos en los que tendemos a analizar el arte. Una de sus manifestaciones más emblemáticas es la repetición del autorretrato y de la memoria, la autobiografía o los momentos autorreflexivos en la ficción. Llamo a la convergencia entre el arte y su análisis el trabajo de la “imaginación antropomórfica”, que es una versión del antropocentrismo tan dañino para la naturaleza. Con este término recién acuñado y algo torpe, me refiero a una tendencia a abordar los artefactos culturales a través de la lente o el marco de conceptos antropomórficos frecuentemente no reconocidos. Las herramientas de análisis se vuelven así congruentes con los objetos.

Este telescopio de objeto y análisis produce una serie de tendencias, de las cuales señalo algunas de las problemáticas. Una de esas tendencias es la combinación de obras de arte y la intención del creador. Otra es la unificación de la obra de arte, para parecerse a un ser humano unificado ansioso por mantenerse unido. Una tercera tendencia es la “espiritualización”, la desmaterialización o descorporeización del arte, la creación del arte y la visualización o la lectura —saltando a conclusiones filosóficas o ideacionales—. Estas tres tendencias distraen del potencial afectivo de la obra de arte. Al contrarrestar estas tendencias, la obra de Salcedo cede a y se enfoca en las víctimas que necesitan ser recordadas. Si bien son reconocibles por su sutileza y esa intrincada combinación de belleza formal y tristeza afectiva, sus obras son imposibles de “autografiar”; su intención no se puede leer de la página. También pluralizan a los seres humanos que traen a la memoria, impidiendo así la ansiosa unificación. Y contrarrestando la espiritualización, son profundamente materiales. El material humilde pero persistente de la arena y del agua hace que cualquier tendencia espiritualizadora a des-

corporeizarlos sea inútil. Y aunque la obra es tan grande como para cubrir un espacio museístico entero, cada nombre, cada letra, cada gota y cada pequeño guijarro cuenta como recuerdo de cada ser humano destruido por la violencia. Producir el espacio de intensidad que posibilita a los espectadores darse cuenta, sentir y recordar es el *trabajo* afectivo de la obra. Así, tales obras de arte se convierten en enunciados más serios, efectivos y más fuertes que cualquier noticia o debate político —de todas maneras reducidos a tuits últimamente— puede producir.

A través de este trabajo con y para la memoria, Salcedo se suma a artistas que despliegan la sombra como el espectro de los muertos que regresan. Pienso especialmente en la artista india Nalini Malani y sus famosos juegos de sombras. La sombra como huella, como los nombres escritos en arena en *Palimpsesto*, se convierte en espectro cuando tomamos en cuenta el tiempo mismo. Y el tiempo es el motor de la memoria. Cuando pensamos en el tiempo, no podemos ignorar el pasado, y por consiguiente, la historia, pero afectivamente estoy bajo el impacto de la contemporaneidad de esta obra de arte, por ende, de la historia del presente. Allí, la pluralidad de experiencias del tiempo conduce a lo que he denominado en relación con la “estética migratoria” la “heterocronía”¹¹.

Esta es la conciencia de que el tiempo se experimenta de manera diferente según el lugar y la situación en la que se encuentre un individuo. Una de las diferencias de duración en las diversas experiencias del tiempo es la duración de la mirada. La “imagen-cristal” deleuziana, esa unidad enmarañada de una imagen real y su imagen virtual donde vemos el brote de momentos de tiempo a través de las diversas facetas del cristal, como si estuvieran desdobladas: todas estas formas temporales se activan en la imagen-cristal contemporánea de esta obra de múltiples tentáculos. Este es uno de los muchos significados y efectos de las brillantes gotas de agua, no obstaculizados por la imaginación antropomórfica¹².

11 Propuse y desarrollé el concepto de “heterocronía” en Bal y Hernández Navarro (2008).

12 Deleuze despliega la idea de la imagen-cristal en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987). Para un estudio pormenorizado de este concepto y conceptos afines, véase Sutton (2009).

En esta breve descripción de una sola obra de arte, he intentado combinar los aspectos formales, temporales, performativos y semánticos de la misma. Si el afecto es difícil de captar en análisis concretos del arte es porque estos aspectos no se pueden distinguir. Al contrario, el afecto se puede caracterizar como el lugar, el momento o el evento donde estos aspectos se unen de manera inextricable. Pero todos cuentan; como desencadenantes, participan en la interacción afectiva y, como espero haber revelado, pueden ser analizados en sus efectos colaborativos. Es entonces cuando el mirar y el sentir se vuelven uno. Después de demostrar cómo funciona el afecto después de contemplar esta obra de arte, desvelaré en la siguiente sección los entresijos teóricos del afecto como una herramienta conceptual en aras de mi preocupación constante por conceptualizar la difícil pero importante cuestión de cómo el arte puede ser políticamente eficaz. A través de la obra de Salcedo he sugerido que el afecto es una herramienta indispensable para tal efectividad¹³.

Cosas afectivas

Utilizo la palabra “afecto” en un intento de establecer una conexión tripartita que conlleva a mi consideración del arte como una fuerza cultural políticamente eficaz. A través del sentido etimológico del término *estética* como vínculo a través de los sentidos, el afecto conecta la calidad estética de las obras de arte en las exposiciones y el arte que estas exhibiciones incluyen, lo que me gusta ver como una nueva política, esencialmente contemporánea, de la mirada —para la que el cine ofrece las herramientas y la fotografía, la reflexión conceptual—. El afecto, en el sentido que propongo, no necesita recurrir a la psicología. Esta apelación, por muy comprensible que sea, fundamentaría

13 Las fotografías no pueden hacer justicia a la manera en la que esta obra de arte despliega el afecto para fines políticos. A modo de compensación escasa, se puede consultar un breve documental sobre la obra. En este vídeo habla también Huyssen. Véase <<https://vimeo.com/239840671>>.

el uso del concepto de afecto en una analogía antropomórfica entre el arte y su subjetividad, por un lado, y la psique humana, por otro. Para evitar esa antropomorfización del arte, que, según he sugerido, distrae o diluye la fuerza performativa que desencadena el afecto, necesitamos una noción de percepción que sea diferente del sentido usual del término, en el que la percepción se considera ya sea como un procesamiento somático de la realidad a la que se enfrenta la mirada, o como una construcción interpretativa de una imagen a partir de los elementos visibles.

Para entender el afecto sin recurrir a la psicología nuestro mejor recurso es una combinación de la obra de Gilles Deleuze y una de sus fuentes de inspiración, Henri Bergson. Lo que aquí está en juego es la relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento. La pintura, la fotografía y el cine producen imágenes, diferentes en muchos aspectos. Sin embargo, también comparten algo fundamental, que es una propiedad de las imágenes como objetos de percepción —la razón por la cual Bergson tuvo una influencia tan profunda en Deleuze¹⁴.

El libro de Bergson *Materia y memoria* de 1896 se inicia con una tesis sobre la percepción. Bergson sostiene que la percepción no es una *construcción*, como la hemos considerado en la era del posrealismo, sino una *selección*. El sujeto realiza esa selección entre todas las cosas perceptibles del mundo que le rodea, en función de sus propios intereses. Así es como el sujeto actúa sobre el mundo perceptible. La percepción, según Bergson, es un acto *del* cuerpo y *para* el cuerpo, ya que se encuentra en medio de las cosas de las que debe seleccionar. Por eso la textura, el color y las dimensiones importan tanto como las figuras, el espacio y la perspectiva. También hace que el espectador entre en la órbita de lo que es el arte y, por tanto, cuestiona la idea de la autonomía del arte. La percepción es un acto del presente. Pero esto podría suponer un presentismo ingenuo —una reducción del tiempo

14 Véase Deleuze sobre Bergson (1988). Para una discusión más amplia en la que se basa esta exposición de las ideas de Bergson, véase la introducción de mi libro sobre videoinstalación (2013).

al breve momento del ahora, una *selfie* temporal— si no fuera por la participación de la memoria.

Aunque ocurre en el presente, la percepción está ligada a la memoria. Sin la memoria, la porción del mundo visible no tendría suficiente sentido para ser objeto de selección. Dado que es el interés del sujeto el que motiva la selección que constituye la percepción, una imagen percibida que no esté impregnada de imágenes de memoria carecería de sentido. Tampoco tendría un impacto sensual, ya que percibimos *con* además de *para* el cuerpo. Por eso el cuerpo también recuerda. Bergson escribe al final de su libro cómo la memoria participa en la percepción y, en consecuencia, insinúa cómo el afecto puede participar en la memoria (corporal). Esta participación explica la naturaleza subjetiva de la percepción, aunque las cosas que percibimos existan fuera de nuestra conciencia. 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 (2006: 227, énfasis mío).

Este énfasis en los momentos que aparecen fusionados también explica por qué Bergson insistía tanto en la duración. Como escribió Deleuze en *El bergsonismo*, “la duración bergsoniana no se define tanto por la sucesión cuanto por la *coexistencia*” (1987b: 61). Esto es más claramente visible en otro medio, la videoinstalación. En estas instalaciones la presencia simultánea —y, por tanto, el movimiento simultáneo— de múltiples pantallas, encarna la coexistencia de la duración y de momentos diferentes. Es un ejemplo visible de la pluralidad de momentos de Bergson, contraídos en “una intuición única”. El *Palimpsesto* de Salcedo logra esta intuición única en el movimiento del agua, su reducción y expansión, con el espectador de pie inmerso en la obra. Esto reúne la percepción bergsoniana y el afecto deleuziano. A continuación, presentaré una videoinstalación para aportar claridad a lo expuesto.

Hasta aquí, he considerado “afecto” en el sentido deleuziano de intensidad. Pero ¿qué es entonces la intensidad si permanece provi-

sionalmente indeterminada o incluso vacía respecto a la emoción que la haría antropomórfica? En *Diferencia y repetición* Deleuze define intensidad como una “diferencia cualitativa en lo sensible” (2002: 222). Es importante destacar que aquí hay una sutil discrepancia temporal entre la percepción y la comprensión. Deleuze añade que la intensidad solo puede ser captada ya recubierta o mediatizada por la realidad que crea (2002: 222). Esta posterioridad define al afecto y lo hace difícil de captar e imposible de localizar, dado que no es una “cosa”, y, a pesar de ello, resulta crucial para el arte político. Esta es una de las razones que vuelve a la temporalidad de *Palimpsesto* un aspecto indeleble de su labor afectiva. Esa temporalidad difícilmente puede llamarse “forma”, pero confío en que Brinkema acordaría con la temporalidad como un desencadenante analizable del afecto. La obra de arte requiere la mediación de la imagen que se desplaza a través de la duración, movilizándolo así al espectador que, a su vez, debe desplazarse de su posición fija. Del mismo modo, el afecto como una intensidad semánticamente vacía solo puede experimentarse y reconocerse una vez que ha sido seguida, completada, especificada, por el sentimiento y la comprensión emocional y cognitiva.

Es crucial reconocer que el afecto, si bien requiere la participación de un sujeto humano sensible, no puede limitarse solo a los actores humanos. Dicho afecto puede emanar tanto de las cosas como de las personas. Por ello, el afecto es social por definición, al igual que la obra de arte que lo desencadena, aunque su efecto e interpretación puedan ser individuales. Vinculado como está a la percepción, el afecto también está relacionado con algo tan banal como el “uso”. La percepción, en el sentido bergsonianodeleuziano, es una selección de lo que, del universo de la visualidad, es “utilizable” en nuestras vidas. La percepción hace visible la “cara” utilizable de las cosas. Es por esto que la percepción está ligada al encuadre: tanto el cine como las exposiciones hacen esa selección por nosotros, proponiendo una percepción particular. Esta percepción selectiva predispone la posibilidad de acción. Las “imágenes-acción”, como Deleuze las llama, nos muestran las posibilidades de actuar sobre lo que percibimos. Deleuze utiliza el verbo “incurver”: *incurvar* el universo visible es medir una virtual relación de acción entre nosotros

y las cosas que vemos. La reciprocidad es aquí clave: las imágenes pueden actuar sobre nosotros tanto como nosotros sobre ellas. La intensidad producida en la interacción entre la obra de arte y el espectador es relacional.

El modo en que el afecto puede producir eficacia política se entiende mejor a través de la clasificación de imágenes de Deleuze. En algunos casos, las imágenes nos perturban. Deseamos actuar sobre ellas, hacer algo sobre el estado del mundo que presenciamos. Entre una percepción que nos inquieta y una acción sobre la que dudamos, surge el *afecto*. El afecto es una relación temporalmente congelada pero turbulenta, entre la percepción y la acción que coincide con la agencia subjetiva. En otras palabras, el espectador ve (lo que se encuentra dentro del marco) y duda sobre qué hacer: permanece atrapado en el afecto. Esto es aún más factible en *Palimpsesto* donde la obra ni siquiera puede verse si no se está inmerso en ella. No hay otro marco más que las paredes de cristal del propio edificio¹⁵.

Las imágenes-afecto son importantes porque, al igual que los primeros planos que suele adoptar a menudo en el cine, detienen el tiempo lineal sin permanecer fijas. La receptividad específica que conllevan estas imágenes las relaciona con el efecto estético. “El arte preserva”, escribieron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1993). Deleuze y Guattari describen los objetos de preservación como “bloque[s] de sensaciones”, es decir, un compuesto de perceptos y afectos. Estos bloques existen independientemente de los sujetos que los experimentan. Las imágenes que nos impactan siguen existiendo como bloques de sensaciones, perceptos y afectos, y, como sintaxis: una sintaxis que “sube irresistiblemente en su obra [del escritor] y pasa a la sensación” (1993: 169).

15 En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Deleuze distingue entre imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción. La formulación más sucinta de estos tres tipos de “imágenes-movimiento” se encuentra en Deleuze (1984: 101-107). Para eliminar los malentendidos de una interpretación sentimental, no usaré el término de Deleuze “imagen-afección”, sino que lo reemplazaré por “imagen-afecto”.

La obra de Salcedo es tan eficaz porque, al contrarrestar el efecto erosionador de la repetida representación fotográfica del ahogo de los refugiados —cotidiana en la televisión y los diarios—, la propia repetición de la obra de llenar y vaciar las letras grabadas se asimila a la relación de contraste complementario entre la fotografía y la memoria. Kaja Silverman formuló esta relación con las siguientes palabras:

Mientras que la fotografía cumple su función memorativa sacando un objeto del tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, toda la memoria tiene que ver con la temporalidad y el cambio (2009: 166).

Como resultado —y esto es, aquí, lo que “el arte preserva”—, el visitante es capaz de dejar a la instalación “introducir el ‘no yo’ en [su] reserva de recuerdos” (2009: 194)¹⁶.

Palimpsesto demuestra la utilidad del afecto como un concepto englobante. Esto no significa que el afecto unifique todo bajo el signo de lo mismo; al contrario. Este concepto abre muchas posibilidades de análisis. Sin duda, muchos artefactos que llamamos artísticos pueden calificarse de imágenes-afecto. Pero, por poner un ejemplo del potencial no unificador de este concepto, este término deleuziano no tiene por qué asociarse, como a menudo se hace, al rostro humano —o digital, “posthumano”—. Más bien se refiere a las imágenes que no actúan como mediadoras (Deleuze utiliza el verbo significativo “traducir”) entre el espectador y la imagen, ni conducen a la acción, sino que provocan una fusión del sujeto y el objeto.

Como es sabido, el rostro es un elemento fundamental de la historia del arte, precisamente por su valor humanista. Sin embargo, como argumenta Mark Hansen en un contexto diferente pero que guarda relación, Deleuze identifica la *imagen-afecto* que observó en los pri-

16 En consonancia con su argumento, Silverman alega un tipo específico de fotografía. Para un estudio de prácticas fotográficas muy diferentes, que denomina “contra-prácticas” porque “desobedecen” enfáticamente los estándares de la fotografía “seria”, véase van Alphen (2018).

meros planos del cine clásico no solo *con* el rostro, sino *como* rostro. Deleuze escribió:

No hay primer plano del rostro. El primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [...] el primer plano hace del rostro un fantasma [...] el rostro es el vampiro (1984: 147).

El punto de vista de la imagen en primer plano *como* rostro, reemplazando el rostro humano, es relevante para el análisis del arte contemporáneo “post-humanista” afectivamente eficaz. Las imágenes y otros fenómenos, como por ejemplo esa versión temporal del primer plano que es la ralentización extrema, pueden ser un “rostro” de este tipo, sin ser siquiera un primer plano del objeto representado; es un primer plano *de y para* el espectador que colapsa sujeto y objeto en el espacio de intensidad entre ambos¹⁷.

Para Hansen, esta visión deleuziana aleja al afecto del cuerpo del espectador. Por el contrario, en lo que Hansen denomina Imágenes Faciales Digitales (IFD), el cuerpo del espectador es abordado directamente y, por tanto, movilizado, no movido a la acción sino a la respuesta afectiva. Creo que Hansen sugiere de forma algo engañosa una oposición teórica, mientras que la distinción en realidad se refiere a los ejemplos que cada autor alega y a sus posiciones históricas. Los ejemplos de Deleuze —Griffith y Eisenstein— son ajenos a las imágenes digitales de las que habla Hansen. Pero independientemente de la relevancia del razonamiento oposicional aquí, el cuerpo del espectador, aunque no es forzado a moverse como en el vídeo interactivo, es arrastrado en el movimiento que la obra de arte genera, un movimiento que es observado y dentro del cual la obra de arte había posicionado el cuerpo¹⁸.

17 Gran parte del debate se ha centrado en el rostro, como el primer plano más característico. Antes del ensayo de Hansen, Mary Ann Doane ha discutido en varios artículos la relación entre afecto, primer plano y rostro, de acuerdo con la temporalidad. Véase especialmente Doane (2003).

18 Véase Hansen (2003). Para una excelente explicación de las imágenes-afección, Pisters (2003: 66-71), y Marrati (2008: 46-52).

Afecto, medio y estado de ánimo

Dada la relacionalidad de la intensidad que genera el afecto, estoy tentada de llamar al afecto un medio, en un doble sentido específico: en tanto medio “técnico” y en tanto mediación. El estatuto del afecto, como medio en sí mismo y por sí mismo, requiere que especifiquemos, de acuerdo con la intensidad afectiva, la propia obra que lo desencadena, así como nuestra libertad fundamental para responder a ella. El arte no puede dictar los sentimientos. Por eso me resisto, tanto al plural de la frase “los afectos” del título de Brinkema, como a la clasificación de la teoría de los afectos de Silvan Tomkins. Además, esa condición de medio suspende la relevancia, aunque no la presencia, de la heterogeneidad de los medios de la imagen visual y la literatura, respectivamente. En su lugar, algo como el “estado de ánimo” se convierte en el “lenguaje” a través del cual habla la obra¹⁹.

El hecho de que Salcedo sitúe al espectador en el interior de la obra radicaliza una característica que las videoinstalaciones suelen desplegar. En aras de la brevedad, permítanme presentar una obra de videoinstalación muy conocida. La obra *The House* (2002), de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, consta de tres pantallas gigantes en las que se reproduce una representación tripartita y heterogénea de una mujer joven mientras el espectador, idealmente, se sitúa en el espacio entre las pantallas, rodeado por ellas. En un momento dado, vemos a la mujer volar por las copas de los árboles, en una suerte de representación del sueño infantil de volar. La mayor parte del tiempo la mujer está sentada, caminando o conduciendo mientras cuenta cómo el mundo que la rodea parece desmoronarse, como si estuviera

19 Hay una afinidad con el libro de ensayos sobre literatura de Hans-Ulrich Gumbrecht de 2011 en términos cercanos a lo que argumento aquí. Gumbrecht también subraya la importancia del detalle textual cuando escribe: “Leer para Stimmung significa siempre prestar atención a la dimensión textual de las formas que nos envuelven y a nuestros cuerpos como realidad física —algo que puede catalizar sentimientos internos sin que las cuestiones de representación estén necesariamente implicadas” (2011: 5). Agradezco a Tomás Jirsa por haberme llamado la atención sobre este texto.

atrapada en un delirio psicótico. Entre los recuerdos de la infancia invocados a través de los elementos de los cuentos de hadas y la angustia que define la experiencia de la psicosis, una incómoda mezcla de dos estados de ánimo opuestos llena de afecto la interacción —basada en la intensidad— entre la obra y el espectador. El estado de ánimo es clave para establecer y especificar la conexión de la intensidad deleuziana en la temporalidad posterior mencionada más arriba. El afecto como medio, por tanto, seguirá siendo efectivo a lo largo de la instalación, “produciendo” o sugiriendo el estado de ánimo. Pero, de muchas maneras diferentes, el afecto se puede invocar para trazar los efectos visuales y lingüísticos, auditivos, cinematográficos y pictóricos de la instalación, a medida que se desarrolla en la corta duración durante la cual la figura de la mujer experimenta, y luego confirma, su posición de sujeto; lo que Heidegger llamó la condición del ser arrojado al mundo. El “estado de ánimo” es una poderosa herramienta conceptual para tal análisis. Silverman, hablando de la noción de “cuidado” de Heidegger, lo formula como una paradoja: “[...] solo estamos realmente en el mundo cuando él está en nosotros”²⁰. Esta formulación presenta adecuadamente el efecto fundamentalmente afectivo de estar en *Palimpsesto*, y nos ayuda a comprender qué es lo que el afecto nos obliga a “sentir”²¹.

Estas obras de arte, como experimentos del pensamiento, filosofan. Estos experimentos de pensamiento cargados de afectividad ejemplifican la misión de la obra de arte como lo que Hubert Damisch ha denominado “objeto teórico”. Para que nos afecte nuestra presencia *con* los muertos a través de la aparición y desaparición del agua o, en la obra de Ahtila, del contundente “ser arrojada al mundo” de la joven, debemos captar de algún modo la diversidad de perspectivas que conforman el “Ser” de los otros que están allí. El comportamiento psicótico es una metáfora eficaz de este compromiso con el mundo.

20 “[...] we are only really in the world when it is in us” (Silverman 2000: 29).

21 Para un análisis más amplio de *The House* y otras videoinstalaciones de Ahtila, véase mi libro sobre las videoinstalaciones de la artista (2013, especialmente el capítulo 2).

Como ya se ha mencionado, la palabra que Heidegger utiliza para este compromiso es *cuidado*. Él también rehúye la identificación en cualquier sentido fácil; es decir, cualquier sentido en el que, o bien el otro se reduce a un clon de nosotros mismos, o bien nos fundimos en el sentimiento y perdemos nuestra agencia²².

La lucha contra la indiferencia —a la que llamo una ética de la no indiferencia— como única alternativa que resulta de esta política antiidentificatoria mantiene hoy toda su actualidad, como demuestra agudamente la obra de Salcedo. Silverman formula la paradoja resultante de la siguiente manera:

[...] solo abrazando a otras personas y cosas podemos liberarlas para que sean ellas mismas: solo envolviéndolas en nuestro recinto psíquico podemos crear el espacio en el que pueden emerger de la ocultación²³.

Esta paradoja, escribe, “se resiste a todo gesto racionalizador”. Quizás el arte pueda hacer lo que el pensamiento y su escritura en la crítica, la teoría y la filosofía no pueden. Sostengo que la obra de Salcedo y también la videoinstalación de Ahtila dan forma a esta lucha. La palabra “forma” sugiere una figura que puede ser analizada. Colocarnos en una relación espacial de permeabilidad afectiva con una serie de nombres en movimiento de personas injustamente muertas o con una mujer que habla como un paciente delirante, que actúa a veces como un niño omnipotente y que nos muestra un rostro en blanco sobre el que se nos invita a proyectar afecto, son las propuestas creadoras de estas obras de arte hacia una solución de la paradoja heideggeriana.

Estos dos ejemplos deben bastar para sugerir la productividad del afecto, la herramienta conceptual que unifica las diferentes respuestas

22 Lo primero coincidiría con lo que Silverman teoriza en otro lugar como “idiotopathic identification”, una forma de canibalismo psíquico (1996). Lo segundo es el objeto de rechazo de Brecht (1964). Para una discusión crítica de Brecht, véase Adorno (2003: 240-258).

23 [...] it is only by embracing other people and things that we can free them to be themselves— only by enfolding them within our psychic enclosure that we can create the space where they can emerge from concealment (2000: 55).

emocionales posibles a las obras de arte. Pero debe quedar claro que el afecto es tan poderoso porque, lejos de convocar una interpretación sentimental, posee un fuerte componente político, debido a su compulsión por movilizar el estado de ánimo. El estado de ánimo es esencial para nuestro ser en el mundo, para nuestro potencial de envolver a los demás en el cuidado sin devorarlos despojándolos de su alteridad. Al final de una explicación del estado de ánimo en *Ser y tiempo* (1927), Heidegger escribe categóricamente:

Esencialmente, un estado de ánimo implica una sumisión reveladora al mundo, a partir de la cual podemos encontrar algo que nos importe. Heidegger (1962: 177, énfasis en el original)²⁴.

Es porque el estado de ánimo, el estado de ánimo del espectador, es tan esencial que la figura de Ahtila se encarga, no de sufrir la psicosis y provocar nuestra compasión, sino de desplegar la percepción psicótica como un medio (imaginativo) para desencadenar nuestra aprobación sentida de la intensa confusión como una posible salida a la paradoja del “cuidado”. La propia instalación —su recinto de tres pantallas, la gran escala de las mismas, la calidad del sonido y las imágenes— es el conducto o el medio en el sentido material, a través del cual el afecto resultante puede transferirse al espectador, que puede desarrollar y modular su estado de ánimo específico para él²⁵.

Uniendo los trabajos de Salcedo y Ahtila, debo ahora especificar que, al estar ligado al afecto, el estado de ánimo es aquí el medio adicional, no el objeto de la representación, porque, de la gama de

24 Citado en Silverman (2000: 60): “*Essentially, a state-of-mind implies a disclosive submission to the world, out of which we can encounter something that matters to us*”. En la más reciente traducción al español, Jorge Eduardo Rivera C. ha traducido la frase de la siguiente manera: “*En la disposición afectiva se da existencialmente un aperiente estar-consignado al mundo desde el cual puede comparecer lo que nos concierne*” (1997: 62).

25 Sobre la psicosis y su manifestación de sabiduría, véase Davoine (2014), así como la película que Michelle Williams y yo hemos realizado a partir de ese libro, *A Long History of Madness* (2012).

fases subsiguientes del afecto, es la más abierta y, sin embargo, la más penetrante e invasiva. Si debemos comprometernos con el arte en el modo afectivo más que en el tipo de taxonomías en las que se basan las divisiones de las humanidades, me veo obligada a explicar lo que implica este imperativo y por qué se debe, por definición, trascender, así como trabajar a través de los diferentes dominios disciplinarios a los que apela la obra. Para ello, debo citar una concepción del afecto muy diferente del que propongo aquí.

Afecto, escribe Charles Altieri en una definición notablemente negativa,

[...] comprende la gama de estados mentales en los que la actividad de un agente no puede manejarse adecuadamente en términos de sensaciones o creencias, sino que requiere atender a cómo él o ella ofrece expresiones de esos estados²⁶.

Los afectos, continúa, “son formas de conmoverse que complementan la sensación con un grado mínimo de proyección imaginativa”²⁷. El autor procede luego a especificar los afectos según una gama jerárquica que abarca desde la sensación hasta la pasión:

Los sentimientos son estados afectivos elementales caracterizados por un compromiso imaginativo en los procesos inmediatos de la sensación. Los estados de ánimo son modos de sentir en los que el sentido de la subjetividad se vuelve difuso y la sensación se funde en algo cercano a la atmósfera, algo que parece impregnar toda una escena o situación. Las emociones son afectos que implican la construcción de actitudes que suelen establecer una causa particular y así situar el agente dentro

26 “[...] comprises the range of mental states where an agent’s activity cannot be adequately handled in terms of either sensations or beliefs but requires attending to how he or she offers expressions of those states” (2003: 47). La definición es notable por su negatividad porque el libro en el que aparece está dedicado en su totalidad a promover los afectos como elementos estéticos. Sostengo que su compulsión por clasificar y antropomorfizar reduce la eficacia del libro.

27 “Affects are ways of being moved that supplement sensation with at least a minimal degree of imaginative projection” (2003: 47).

de una narrativa. [...] Por último, las pasiones son emociones en las cuales proyectamos cuestiones significativas por la identidad que hacen posible²⁸.

A partir de esta breve y reticente propuesta de taxonomía, queda claro que el estado de ánimo es realmente el ámbito afectivo en el que la obra de arte y el espectador o lector pueden compartir más fácilmente el difuso sentido de la subjetividad que se basa en la intensidad relacional entre ambos. Esto no equivale a la identificación.

La especificidad del estado de ánimo requiere algo más de reflexión. En una brillante meditación sobre la guerra y la confrontación con la mortalidad, Kaja Silverman, apoyándose en Heidegger, escribe que podemos asumir (o dejar de asumir) nuestra finitud afectivamente más que racionalmente, “por medio de un estado de ánimo más que por un conocimiento abstracto”²⁹. Pero ¿qué es lo que hace que aquí el estado de ánimo sea más adecuado que los otros afectos? En relación con su propio enfoque, enfrentarse a la muerte en la guerra, Silverman ofrece una distinción iluminadora entre el miedo y la angustia, de nuevo derivada de su lectura de, principalmente, *Ser y tiempo*. Esta distinción puede ayudarnos a entender dos cosas. En primer lugar, explica por qué el estado de ánimo es más eficaz que los otros afectos tal y como los distingue Altieri, especialmente la emoción; y aclara por qué el agua en *Palimpsesto* se basa en el rechazo constante de la estabilidad y por qué *The House* despliega el discurso de la psicosis y se abstiene de representar el estado de ánimo que le pertenece. Silverman escribe:

28 “Feelings are elemental affective states characterized by an imaginative engagement in the immediate processes of sensation. Moods are modes of feeling where the sense of subjectivity becomes diffuse and sensation merges into something close to atmosphere, something that seems to pervade an entire scene or situation. Emotions are affects that involve the construction of attitudes that typically establish a particular cause and so situate the agent within a narrative. [...] Finally, passions are emotions within which we project significant stakes for the identity that they make possible” (2003: 48).

29 “[...] by way of a mood rather than abstract knowledge” (2003: 325).

El miedo es el afecto a través del cual aprehendemos la “nada” en el modo de apartarnos de ella. La angustia es el afecto a través del cual la aprehendemos en el modo de un volvernos hacia ella. El miedo no nos reconcilia con la nada, porque siempre *representa* el intento de especificar o concretar la nada. La angustia, en cambio, nos “sintoniza” con ella porque es el afecto por excelencia de lo *indeterminado*³⁰.

Para crear un estado de ánimo adecuado para asumir los desastres que el mundo está escenificando, diferente de las representaciones que proveen medios como la televisión, y, a través de esas representaciones, hay que despojarlos de afecto; en otras palabras, para crear un estado de ánimo que active, y por lo tanto nos ayude a determinar cómo responder a ellos, sostengo que las representaciones de estos artistas necesitan tanto una reticencia representativa como una puesta en escena exuberante y contundente del estado de ánimo. Pero la puesta en escena adopta aquí una forma teatral particular, en la que la discrepancia entre el estado de ánimo y los acontecimientos, y no la representación de estos últimos, produce el efecto de invadir la capacidad afectiva del espectador. El espectador co-actúa en ese escenario.

En la videoinstalación de Ahtila, el *estado de ánimo*, que no se muestra en el rostro del personaje sino que se evoca en sus expresiones, es uno en el que una curiosa neutralidad de tono deja espacio,

30 “Fear is the affect through which we apprehend the ‘nothing’ in the mode of a turning away. Anxiety is the affect through which we apprehend it in the mode of a turning toward. Fear fails to reconcile us to the nothing, because it always *represents* the attempt to specify or concretize the nothing. Anxiety, on the other hand, ‘attunes’ us to it, because it is the affect par excellence of the *indeterminate*” (2003: 235, énfasis mío). La primera parte de esta cita parafrasea la “filosofía de la mortalidad” de Heidegger (frase de Silverman 2003: 341) en *Being and Time* (1962: 228-235). Silverman añade una nota explicando las múltiples connotaciones de la palabra alemana *Stimmung*, la palabra clave en Gumbrecht, que significa tanto “estado de ánimo” como “sintonía”, incluso en el sentido musical. Es importante destacar que para la filosofía heideggeriana de ser en el mundo, Heidegger caracteriza el estado de ánimo como la sintonía del *Dasein* con otra cosa. En sus respectivas instalaciones, Salcedo y Ahtila desencadenan el estado de ánimo, presentan su posibilidad e incitan a los espectadores a adoptarlo; no lo representan.

literal y figurativamente, para una invasión del cuerpo que cede a un sentido de subjetividad difusamente afectado que, según dice el personaje al final, es “bueno, realmente bueno”. Y cuando, después de estas palabras finales, seguimos inmersos en el exuberante paisaje del vídeo, predominantemente verde, vemos ricos campos, casas de campo y mucho, mucho espacio. Suficiente espacio para que los refugiados encontraran refugio, si no se hubieran ahogado. En efecto, estas imágenes, acompañadas del sonido de los árboles agitados por el viento, recuerdan el sonido de la escena del vuelo que he leído en términos del sueño del niño o del cuento de hadas. En este final se invoca el sueño de la omnipotencia, más que el desaliento que produce el torrente cotidiano de imágenes del desastre.

Epílogo

Tengo un gran interés en explorar el potencial analítico del afecto como concepto para el análisis cultural, y agradezco a Van Alphen por su desarrollo teórico del concepto, y a Brinkema por instarnos a analizar verdaderamente el afecto. El concepto ayuda a abordar este potencial de forma crítica en una serie de medios, períodos y estilos diferentes, en relación con objetos individuales o grupos de objetos. Esta diversidad de objetos no pretende sugerir, sin embargo, que todos los gatos son grises en la oscuridad y, por tanto, que bajo la bandera del afecto, todo el arte es igual. Al contrario. El afecto, mucho más que la representación, permite tantos matices, distinciones y acentos a los que requiere seamos sensibles como ese objeto por excelencia capaz de generar matices, a saber, la obra de arte. Sensible: no solo con habilidades cognitivas, sino con una disposición a dejarse llevar por el mundo. Permitir que eso ocurra es la misión del espectador ética y políticamente alerta; disfrutar del vértigo de ese movimiento es, en última instancia, su gratificación. Tal es la labor de la estética: no separar los dominios del mundo del compromiso sensible con él. El afecto, por tanto, no solo es un concepto más adecuado que el de representación —aunque este último pueda englobarse en el primero—, sino que es el único que hace justicia al modo en que

el arte es, debe ser y no puede evitar ejercer su extraordinaria agencia cultural.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2003): *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Rodney Livingstone et al. Stanford: Stanford University.
- ALPHEN, Ernst van (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 53/54, n.º 1, pp. 20-30.
- (2022, en prensa): *Imágenes fallidas*. Trad. Manuel Castro Córdoba. Murcia: Cendeac.
- ALTIERI, Charles (2003): *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca: Cornell University.
- BAL, Mieke (2013): *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: Bloomsbury.
- (2014): *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Trad. Marcelo Cohen. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- (2016): “Afekt jako siła kulturowa”, en Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, y Ryszard Nycz (eds.), *Historie afektywne I polityki pamięci*. Trad. Anna Turczyn. Warsaw: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, pp. 33-46.
- (2023, en prensa): *Narratología*. Trad. María J. Sánchez Montes. Madrid: Akal.
- (2023, en prensa): *Narratología en la práctica*. Trad. María J. Sánchez Montes. Madrid: Akal.
- BAL, Mieke y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel (2008): *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia: Cendeac.
- BAL, Mieke, CREWE, Jonathan y SPITZER, Leo (eds.) (1999): *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University of New England.
- BERGSON, Henri (1983 [1907]): *Creative Evolution*. Trad. Arthur Mitchell. Landham: University Press of America.

- (1991 [1896]): *Matter and Memory*. Trad. Nancy Margaret Paul y W. Scott Palmer. New York: Zone Books.
- (2006 [1896]): *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- BRECHT, Bertolt (1964): “A Short Organum for the Theatre”, en John Willett (ed. y trad.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, pp. 179-205.
- BRINKEMA, Eugenie (2014): *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University.
- CULLER, Jonathan (1983): *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell University.
- DAVOINE, Françoise (2014 [1998]): *Mother Folly: A Tale*. Trad. Judith E. Miller. Stanford: Stanford University Press.
- DELEUZE, Gilles (1984 [1983]): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- (1987a [1985]): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- (1987b [1966]): *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra.
- (2002 [1968]): *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1993 [1991]): *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- y GUATTARI, Félix (2000 [1980]): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (2012 [1967]): *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo XXI.
- DOANE, Mary Ann (2003): “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, en *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n.º 3, pp. 89-111.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Trad. Erik Butler. Stanford: Stanford University.

- HANSEN, Mark B. N. (2003): "Affect as Medium, or the Digital-facial-image", en *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n.º 2, pp. 205-228.
- HAYNES, Christine (2005): "The Politics of Publishing During the Second Empire: The Trial of Madame Bovary Revisited", en *French Politics, Culture & Society*, vol. 23, n.º 2, pp. 1-27.
- HEIDEGGER, Martin (1962 [1927]): *Being and Time*. Trad. John Macquarrie y Edward Robinson. New York: Harper and Row.
- (1997 [1927]): *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HUYSEN, Andreas (1999): "Monumental Seduction", en Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University of New England, pp. 191-207.
- LACAPRA, Dominick (1982): *Madame Bovary on Trial*. Ithaca: Cornell University.
- MARRATI, Paola (2008 [2003]): *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Trad. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University.
- PISTERS, Patricia (2003): *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- RAJCHMAN, John (1995): "Another View of Abstraction", en *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, vol. 5, pp. 16-25.
- (1998): *Constructions*. Cambridge: MIT Press.
- SILVERMAN, Kaja (2000): *World Spectators*. Stanford: Stanford University.
- (2003): "All Things Shining", en David L. Eng y David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California, pp. 232-242.
- (2009 [1996]): *El umbral del mundo visible*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- SUTTON, Damian (2009): *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis: University of Minnesota.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2000 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza.
- (2017 [1953]). *Investigaciones filosóficas*: Trad. Jesús Padilla Gálvez. Madrid: Trotta.