

AFFECTIVE ART IS THINKING ART ERNST VAN ALPHEN

EL SUSURRO DE LAS IMÁGENES
XVII JORNADAS DE ESTUDIO DE LA IMAGEN

Hablando sobre los cambios en el mundo del arte a principios de los noventa, el artista cubano-estadounidense Félix González-Torres señaló que el arte se había alejado del “sloganeering” que se había apoderado de los medios, plasmado, según él, en la obra de Barbara Kruger, para cobrar una voz más personal. Según González-Torres, esta voz más personal es necesaria porque la situación histórica reciente requiere nuevos métodos de contestación. La descripción que hace de una obra de la artista estadounidense Roni Horn es muy representativa de este nuevo tipo de arte y de su manera de relacionarse con el espectador:

The Gold Field [El campo de oro]. ¿Cómo me puedo enfrentar a El campo de oro? No lo sé muy bien. Pero allí estaba. Ross y yo entramos en el Museo de Arte Contemporáneo y, sin conocer el trabajo de Roni Horn, nos impresionó la presencia heroica, delicada y horizontal de este regalo. Allí estaba, en un espacio blanco, solo, no necesitaba compañía, no necesitaba nada. Colocado directamente sobre el suelo, tan ligero. Un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar de descanso y de belleza absoluta. Esperando al visitante adecuado, a aquel que desea y necesita que se le lleve a un lugar de imaginación. Esta pieza no es más que una fina lámina de oro. Es como un poema de Wallace Stevens: preciso y sin sobrecarga, ningún añadido. Un poema que se siente seguro y se atreve a revelarse, a desnudarse, a ser disfrutado de una manera tangible, pero también más en profundidad, a través del intelecto. Ross y yo estábamos conmovidos. Ese gesto era lo que necesitábamos para

descansar, para pensar en la posibilidad del cambio. Nos reveló la habilidad innata de un artista para proponer que se haga del mundo un lugar mejor. ¡Es tan revolucionario! [...] Un lugar para soñar, para recobrar fuerzas, atreverse. Ross y yo siempre hablábamos de esta obra y de cuánto nos afectóⁱ.

La descripción que hace González-Torres de *El campo de oro* (que se remonta a los años 1980-81) no se detiene en la significación, en el sentido de la obra, y tampoco la articula en torno a un marco discursivo. Lo que describe es cómo la obra le afecta a él, el visitante. En un principio, él y su pareja consideraron su aspecto tangible. Les conmovió. Luego, les hizo pensar en la posibilidad del cambio, por eso la califican de “revolucionaria”. Sin embargo, “cambio” y “revolución” no eran los únicos pensamientos que podía suscitar la obra. Cambio y revolución caracterizan también su respuesta ante la obra. Se sintieron tan afectados por ella que su mente recibió una especie de sacudida impulsora de pensamiento.ⁱⁱ

En otro texto, González-Torres se detiene en la reciente situación socio-histórica, que necesitaba una “voz más personal” para las obras de arte. En una sintética definición de esta situación, escribió que “ahora mismo tenemos una *explosión* de información, pero también una *implosión* de sentido” (44). Se refiere a que nos vemos sometidos a un bombardeo de información que nos atañe personalmente; sin embargo, esta información no se convierte en sentido en nuestra vida cotidiana. Cita como ejemplo la falta de un sistema sanitario en Estados Unidos. La gente dispone de información al respecto, conoce la situación, pero no significa mucho. Por ejemplo, no conlleva un posicionamiento político y tampoco implica un comportamiento específico a la hora de votar.ⁱⁱⁱ

En las décadas de 1970 y 1980, aumentar la accesibilidad a la información e intensificar la generación de sentido eran aspiraciones culturales y objetivos políticos importantes. Se veía en la información un requisito previo imprescindible para la generación de sentido. No obstante, si nos basamos en la valoración que hace Félix González-Torres de las décadas de 1980 y 1990, este proyecto cultural y político ha fracasado porque se ha vuelto contra sí mismo. La explosión de información no ha conllevado más sentido y mejor

comprensión, sino más bien una implosión de sentido. Pero es esta implosión de sentido la que ha agudizado la sensibilidad a las emociones y su transmisión.

Teresa Brennan, analista cultural y psicoanalista, también ha observado una acentuación de los afectos a finales del siglo XX. Sin embargo, su explicación y su interpretación histórica difieren bastante de las de González-Torres. Afirma que, a pesar de que se aceptaba la idea de la transmisión del afecto hasta el siglo XVII, se desvaneció a partir de entonces debido al auge del individualismo surgido a raíz de la Ilustración. Cuando la noción de individuo cobró fuerza, “se aceptó cada vez más que las emociones y las energías están limitadas naturalmente, no superan la barrera de la piel”^{iv}. Con el individualismo es ahora impensable que nuestras emociones no sean totalmente nuestras, que algunas emociones nos hayan sido transmitidas y que procedan de una fuente externa. Podía sustentarse la creencia de que las emociones son nuestras y vienen de nuestro interior porque las emociones no deseadas siempre se pueden proyectar sobre otra persona. Brennan distingue dos diferentes maneras de lidiar con estas emociones transmitidas.

La primera actitud consiste en resistirse al afecto y proyectarlo inconscientemente hacia el exterior. Llama discernimiento a la segunda reacción, que consiste en analizar conscientemente las emociones. Lo que cambió en las décadas de 1980 y 1990 es que ya no es tan fácil proyectar inconscientemente las emociones no deseadas sobre terceros:

¿Empezaron las limitaciones a cobrar importancia porque disminuyó la posibilidad de la autodefinición mediante la proyección con respecto a los últimos siglos dominados por el sexismo y el colonialismo (ahora hay muy pocos receptores dispuestos) o por una acumulación de emociones provocadas por el entorno? Sea por una u otra razón, los límites pueden tener importancia ahora porque hay demasiadas emociones de las que desprenderse, demasiados afectos que salen del yo sin ningún otro lugar al que dirigirse.^v

En los años ochenta y noventa, este interés por las limitaciones y el intento fallido de mantener esos límites a través de la proyección llevó a la conclusión, por ejemplo, de que la

depresión era la patología de más rápida extensión en el mundo occidental. Según Brennan, esta proliferación no es casual, sino el resultado de un fenómeno histórico. Los límites, como las identidades, no eran un problema cuando era más fácil el flujo de la transmisión de emociones. Los límites preocupan especialmente en aquellos periodos en que se niega la transmisión del afecto. En los años ochenta y noventa, los límites y las identidades se han convertido en cuestiones controvertidas. Este estado de contestación aumentó la transmisión de emociones y la confrontación con éstas, fuera de manera productiva o improductiva (depresión). El análisis que hace Brennan de estas décadas en las que se observó un incremento del papel de las emociones se centra en las identidades controvertidas, en la dificultad de fijar límites, de construir o mantener identidades. Cree que las políticas de identidad, originadas por el feminismo y por los cambios globales y postcoloniales, fueron los factores determinantes. Las consideraciones de González-Torres sobre esas mismas décadas difieren en que para él los cambios fundamentales de esa época ocurrieron principalmente por el papel cada vez más importante de los medios de comunicación y el crecimiento exponencial de la disponibilidad de la información.^{vi}

¿De qué sirve entender el afecto?

Estos diagnósticos culturales, por muy diferentes que sean, subrayan la urgencia de entender mejor la naturaleza y el funcionamiento de la emoción. Está claro que desde diversas disciplinas de las Humanidades se está indagando en esta dirección. El concepto de "afecto" está generando últimamente mucho debate y análisis: se utiliza este término en multitud de estudios, unos más interesantes, otros menos aclaradores y algunos incluso especialmente sugerentes. Pero, como suele pasar cuando un concepto o un aspecto teórico se pone de moda, ha perdido su significado. Se usa cada vez más sin ninguna consecuencia. A menudo se emplea de tal forma que viene a tener un significado general, algo así como "personal" o "subjetivo". Pero, como demostraré a continuación, el afecto es lo contrario de personal: es social.

La explicación de González-Torres, es decir, que las estrategias artísticas consisten cada vez más en el uso de una voz más personal, no es muy precisa. A mi parecer, se puede evitar la ambigüedad del término "personal" encontrando una fórmula más específica. Las

nuevas formas de debate se caracterizan por una comunicación más afectiva que asertiva o didáctica. El efecto cultural y social de estas formas emergentes a menudo depende de su capacidad para generar y transmitir afecto o para atrapar al observador de una forma particular y transformadora. Las políticas artísticas y literarias desde las décadas de 1980 y 1990 ya no pueden, entonces, entenderse sencillamente en relación con su sentido o su mensaje programático. Un “modelo afectivo” es necesario en los nuevos modos de controversia para entender cómo funciona hoy una obra comprometida cultural y políticamente. Estoy convencido de que la implosión de sentido, apuntada por González-Torres en un contexto socio-político más amplio, también está en juego en el ámbito artístico y literario. Sin embargo, no significa que el poder político del arte y de la literatura actuales se vea mermado. Al contrario, esta influencia se establece por medio de poderosas transacciones de afectos.

En general, uno puede afirmar que, en el ámbito de la teoría cultural, pensar a partir de las operaciones afectivas del arte puede ser muy provechoso. Como sostuvo Masumi, nuestro vocabulario teórico-político-cultural ofrece pocas posibilidades para manejar el afecto. Todo nuestro vocabulario deriva de teorías de la significación. Estas teorías y modelos “son incompletos si solo operan en el nivel semántico o semiótico, independientemente de cómo se defina ese nivel (desde la lingüística, la lógica, la narratología, la ideología o desde una perspectiva multidisciplinar) como símbolo. Lo que precisamente pierden es el *hecho* de la expresión, a favor de la estructura”^{vii}. En su libro sobre el trauma y el arte, Jill Bennett sostiene algo parecido. No todo arte es representativo; y aunque lo fuera, muchos aspectos no lo son y, al contrario, operan con estrategias no representativas. En última instancia, el arte está erróneamente formulado en un marco teórico “que privilegia el *significado* —es decir el objeto de la representación, ajeno al arte— sobre la *forma* —las cualidades inherentes o *modus operandi* del arte—.”^{viii}

Sin embargo, este alegato a favor de una mayor atención a las operaciones afectivas del arte no implica privilegiar un acercamiento más formalista al arte. Al contrario, como señalamos con el ejemplo de González-Torres y *El campo de oro*, la transmisión de afecto le

provocó una “sacudida impulsora de pensamiento”. Esta expresión, “sacudida impulsora de pensamiento” es deleuziana y Deleuze emplea otra expresión que indica el estrecho vínculo entre afecto y pensamiento llamada “el signo encontrado”. Introduce este término en su libro *Proust y los signos*. El signo encontrado es un signo experimentado más que reconocido, o percibido a través del conocimiento o de la familiaridad con el “código”. Pero sentir el signo encontrado no es un fin en sí. Para Deleuze, esta sensación es un catalizador para el pensamiento crítico. En su opinión, un afecto logra estimular el pensamiento profundo mucho más que la investigación racional gracias a la manera en que nos alcanza, obligándonos a actuar involuntariamente: “Mucho más importante que el pensamiento es lo que nos conduce al pensamiento... impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar.”^{ix}

Deleuze cita a Proust para ilustrar la naturaleza del signo encontrado:

Las verdades que la inteligencia capta directamente sin dificultad en el mundo de la plena luz tienen algo de menos profundo, de menos *necesario* que las que la vida nos ha comunicado *a pesar nuestro* en una impresión, material porque ha entrado por nuestros sentidos.^x

De acuerdo con esta perspectiva proustiana y deleuziana, el arte y la literatura representan la personificación de la sensación que estimula el pensamiento.^{xi} El arte no ilustra o encarna una proposición, sino que personifica las sensaciones o los afectos que estimulan el pensamiento. Es el encuentro afectivo a través del cual se mueve el pensamiento hacia una verdad más profunda. Deleuze deconstruye la oposición convencional entre la filosofía y el arte, o entre el pensamiento y la sensación mediante esta visión afectiva del arte y la literatura. En su opinión, ambas son maneras de pensar; pero mientras los filósofos piensan mediante conceptos, los artistas reflexionan a través de la sensación. “La sensación se genera a través del compromiso del artista con el medio, a través del color y de la línea en el caso del pintor, de manera que no constituya un residuo de expresión personal, o un rasgo de una personalidad previa, sino que aflora en el presente, asociada a figuras en la imagen”^{xii}

El arte y la literatura, como modos de pensar, compiten con la filosofía. Deleuze parece estar de acuerdo con la crítica proustiana de la filosofía. Las verdades formuladas por o en seno del discurso filosófico son arbitrarias y abstractas ya que se basan en la buena voluntad del pensamiento. Se basan en lo convencional. La filosofía:

Ignora las zonas oscuras donde se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos *fuerzan* a pensar. [...] Los espíritus no se comunican entre ellos sino lo convencional; la mente no engendra sino lo posible. Las verdades de la filosofía carecen de la necesidad, el sello de la necesidad^{xiii}

Deleuze vuelve a citar a Proust para explicar los fallos de la filosofía: “las ideas formadas por la inteligencia pura solo tienen una verdad lógica, una verdad posible, cuya elección es arbitraria.”^{xiv}

Deleuze, en su libro sobre el pintor Francis Bacon, explica que las sensaciones son la expresión del modo de pensar del artista:

Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando *tal* sensación.^{xv}

Experimentar la sensación es lo que empuja a los espectadores a pensar y hacia una forma de pensamiento crítico dada o materializada. El pensamiento activado por el signo sensorial encontrado es profundamente crítico y creativo ya que, como alega Deleuze, éste “nos violenta: moviliza la memoria, pone en movimiento el alma; pero el alma, a su vez, despierta el pensamiento, le transmite la coacción de la sensibilidad, le fuerza a pensar la esencia como la sola cosa que debe ser pensada.”^{xvi}

Entonces, las operaciones afectivas del arte y de la literatura no se oponen o enfrentan a la producción de sentido. Al contrario, el afecto provoca *“una sacudida que nos empuja al pensamiento”*. Pero son las sensaciones las que median en los pensamientos como proposiciones. Ahora, pasaré a reflexionar acerca del arte como un modo de pensar.

El arte reflexivo

Voy a defender el poder del arte para transformar la manera en que se concibe lo cultural. El arte es un laboratorio donde se llevan a cabo experimentos que traducen el pensamiento en formas visuales e imaginativas en las que dar cabida a los elementos dolorosos de una cultura.

No se trata en absoluto de un nuevo concepto de arte. Aunque las nociones de arte predominantes siguen siendo expresivas y conceptuales, a menudo la importancia del arte se contempla en términos que asignan una función mucho más activa, es decir, una función performativa. El arte se concibe entonces como un reino donde ideas y valores, los pilares de la cultura, se crean, se constituyen y se movilizan libremente.

Pero, en general, este concepto performativo del arte no está reconocido y tampoco queda reflejado en las disciplinas que tratan las obras de arte o los textos literarios desde una perspectiva profesional: la historia del arte y los estudios literarios. En esos ámbitos, se suele estudiar el arte como un producto histórico y no como un agente histórico. Los discursos acerca del arte desplazan la cualidad de agente del arte hacia el periodo histórico o la figura de la que proviene. Es una de las paradojas más asombrosas dentro de las disciplinas culturales: los escritos de los críticos y académicos no tienen, o apenas tienen en cuenta la ampliamente aceptada estética del arte como agencia.

Uno de los motivos detrás de los proyectos interdisciplinarios de estudios culturales y visuales, relativamente recientes, es desarrollar un marco y un discurso que permitan entender los objetos y las prácticas culturales, incluso en las manifestaciones superiores del arte y la literatura, como prácticas sociales más amplias, lo que no significa, como han

pretendido algunos oponentes a los estudios culturales y visuales, que se descuide o se considere superfluo una visión histórica del arte y de la literatura.¹ Al contrario, con estos nuevos enfoques se otorga más importancia a las genealogías. Sin embargo, el *tipo* de genealogía dentro de la cual se constituyen objetos y prácticas culturales representa una importante diferencia entre los enfoques interdisciplinarios y los más tradicionales. Ya no se limitan a la historia de las formas artísticas, las intenciones de los artistas, el mecenazgo o la historia social del arte. Según las palabras de Douglas Crimp: "lejos de abandonar la historia, los estudios culturales pretenden reemplazar esta historia del *arte* como ente objetivo absoluto por otras historias [...] Lo que está en peligro no es la historia per se [que, en todo caso, no deja de ser ficción], sino qué historia, la historia de quién, la historia con qué propósito". (1999: 12) Crimp formula esta afirmación en el contexto de un debate sobre el esfuerzo de los historiadores del arte por insertar el trabajo de Andy Warhol en la camisa de fuerza de las convenciones historiográficas y del discurso estético; así fue como se canonizó a Warhol. Sin embargo, esta admisión en el reino de las bellas artes se hizo a costa de obviar cuestiones centrales planteadas por el trabajo de Warhol. Su obra exige que reconsideremos el significado del consumo, el coleccionismo, la visibilidad, la celebridad, la sexualidad, la identidad y la individualidad. Estas cuestiones pueden analizarse como temas o, como hizo Warhol en su obra, a través de una actividad crítica. Pero las prácticas disciplinares de la historia del arte se sienten intimidadas cuando se enfrentan a obras que no solo tematizan estas cuestiones, sino que también intervienen o participan en ellas.

El ejemplo de la difícil inserción de Andy Warhol en el campo de la historia del arte, también evidencia que los estudios culturales y visuales no se limitan, como se ha supuesto frecuentemente, a dar prioridad a los objetos o las prácticas de la cultura popular o de masas. Es solo que estos objetos y prácticas ya no son excluidos. Pueden ser debatidos en yuxtaposición, o dentro del mismo marco que los objetos y las prácticas de la literatura o del arte culto. No porque no exista ninguna diferencia entre los objetos populares y fabricados en serie y los tradicionalmente interpretados como "Bellas Artes", sino porque pueden partir de los mismos temas y generar preguntas similares, lo que transgrede el restringido campo de la genealogía singular de ambas clases de objetos.

¹ Véase el "Cuestionario de cultura visual," *October* 77 (verano 1996), y en especial las declaraciones de Hal Foster, Thomas Crow, Martin Jay y Rosalind Krauss.

Y ahora un ejemplo: el arte piensa a través de sus cualidades afectivas

Me gustaría introducir aquí el ejemplo de una obra concreta: enfocaré su presentación de tal modo que dé cuenta de su calidad de agente en la cultura basándose en sus cualidades afectivas. Se trata de una obra audiovisual de la artista australiano-holandesa Fiona Tan. Muchas obras suyas proponen un tipo de reflexión sobre la naturaleza de la imagen y los aspectos del soporte que la definen. Mientras que en una película convencional, el sujeto de la mirada suele ser invisible, Tan enfatiza el papel y el lugar del sujeto de la mirada. Aunque a veces su práctica artística se centre explícitamente en el tema de la inmigración o de la identidad del inmigrante, la inmigración también es importante en otro aspecto. No solo explora la vida e identidad del inmigrante a través de sus imágenes, sino que también invierte la temática: explora la vida e identidad de las imágenes a través del concepto de la inmigración. De esta forma, para entender mejor su análisis de la imagen, presentaré primero mis reflexiones sobre la inmigración, ya que representa el registro discursivo en el que interviene con sus obras.

Inmigración virtual

Los grandes movimientos migratorios son una de las principales características de finales del siglo XX y principios del XXI, si bien no voy a hacer referencia solo al final del siglo pasado. Ya en la primera mitad del siglo veinte, numerosos grupos de población habían dejado su tierra natal por motivos económicos o políticos. Los flujos migratorios no siempre han salido de los mismos lugares ni se han dirigido a los mismos destinos. La inmigración ha sido un fenómeno continuo y global en ese siglo. Y en consecuencia resulta cada vez más difícil delimitar culturas en función de un espacio. En el pasado, se daba por supuesto que un estado-nación encarnaba una cultura. Y en realidad, nunca fue así, sino más bien una creencia ideológica que servía para legitimar el proyecto de construcción de una nación emprendido en el siglo XIX. Sin embargo, esta creencia conllevó la suposición todavía vigente de que al visitar los Países Bajos, uno se encuentra con una cultura homogénea, llamada la cultura neerlandesa. Y al ir a China, uno se sumerge en la cultura china.

Desde luego, existen muchos ejemplos históricos de culturas que no siguen esta sencilla regla que delimita una cultura en función de un lugar, a saber los estados-nación. Las

fronteras de esos estados suelen ser arbitrarias, y algunas culturas pueden extenderse por dos o tres naciones diferentes. Los kurdos y armenios ilustran claramente esta idea. De forma general, tales situaciones (culturas que no se pueden asignar a una nación concreta) han provocado conflictos políticos violentos y duraderos. Y son precisamente estos conflictos los que confirman la idea de que las culturas “quieren” adscribirse a una nación: si no se verifica en la realidad, su consecución se convierte en un objetivo político.

Sin embargo, la situación actual parece haber cambiado radicalmente. Es cada vez más difícil que la gente o las culturas se identifiquen con un lugar del mapa. A lo largo del siglo pasado, la inmigración ha sido continua y multidireccional, con lo cual ya no queda casi ningún lugar del planeta que no tenga una cultura híbrida. Este mestizaje cultural no solo es el fruto de una inmigración literal, física, de personas, sino también un estado cultural general, un fenómeno al que se ha llamado “inmigración virtual”.²

Aun cuando un pueblo no haya emigrado nunca y haya vivido en el mismo lugar durante siglos en la misma comunidad homogénea, ya no vive como antes, en la misma cultura “local” como consecuencia de las interferencias causadas por la radio, la televisión, el cine e Internet. El capitalismo, a través de los medios de comunicación, ha alcanzado casi cualquier comunidad en el mundo; incluso en los lugares más alejados, se pueden encontrar televisores y ordenadores. Así describe James Clifford este resultado para las personas que nunca han viajado y siguen viviendo en su comunidad tradicional:

Sí que ven televisión; tienen un sentido de lo local/global; contradicen las clasificaciones de los antropólogos; y no representan sencillamente una cultura.
(1997: 28)

El resultado de esta inmigración virtual no es, por supuesto, el mismo que el de la inmigración “real”. Ese tipo de inmigración aporta más complejidad a la cultura de una persona. Crea culturas internas que, en definitiva, también llevan a un mestizaje de la cultura en general. Y es este paso de una cultura, que antaño se percibía como estable y homogénea, a una

² Véase, por ejemplo, Edwin Juriëns, *Cultural Travel and Migrancy*, 2001.

cultura de inmigración cultural, lo que cambia la relación con el lugar. En palabras de Gupta y Ferguson:

En este sentido, el desplazado no es el único que experimenta el desplazamiento. Pues incluso aquellos que permanecen en sitios familiares y ancestrales sienten que se ha resquebrajado su relación con el lugar y la cultura. (1992: 10)

A este respecto, los efectos de la inmigración, virtual o no, implican una desconexión radical entre lugar y cultura.³

La relación entre lugar y cultura se caracteriza ahora por la desconexión, el desplazamiento y la inconmensurabilidad. Pero uno puede preguntarse si esta desconexión da como resultado la pérdida de la noción de identidad cultural. ¿Significa el estado cultural de inmigración que el lugar se ha convertido en una categoría irrelevante en la constitución de la identidad (virtual) del inmigrante porque el único lugar que existe actualmente es el mundo global? En otras palabras, ¿los inmigrantes perciben su identidad como la de un “ciudadano del mundo”? Sería una conclusión de una ingenuidad idealista o, incluso, pesimista. James Clifford, entre otros, ha afirmado de manera convincente que la erosión de esas conexiones supuestamente naturales entre las agrupaciones humanas y los lugares no ha conducido a la moderna homogeneización cultural a escala global o “ciudadanía” del mundo.”⁴

Se podría incluso sostener que, como consecuencia de la inmigración (virtual), la relación entre la identidad cultural y el lugar no es menos esencial, sino todo lo contrario. La

³ El “lugar” del que hablo es el que se ha dejado atrás y que evoca un escenario con claros vínculos y raíces y dotado de un profundo sentido de autenticidad que se desprende del arraigamiento. Sin embargo, se puede concebir el “lugar” de otras formas, por ejemplo en términos de un “sentido global del lugar” que se puede entender como una intersección entre flujos que se diferencia de cualquier otra. Véase Doreen Massey, *Power-Geometry and Progressive Sense of Place*, 1993; y Doreen Massey, *A Global Sense of Place*”, 1997.

⁴ Véase en especial: James Clifford, *The Predicament of Culture*, 1988, y otro artículo sobre la inmigración, más reciente y especializado (1999).

diferencia es que el “lugar” ya no tiene el mismo sentido. Ya no nos referimos a un lugar geográfico, sino más bien a un *lugar imaginado*. Como dicen Gupta y Ferguson:

Pero la ironía de estos tiempos es que a medida que los lugares y las localidades actuales se vuelven cada vez más opacos e indeterminados, las *ideas* de los lugares culturalmente y étnicamente distintos se vuelven tal vez aún más prominentes. (1992: 10)

Lo que se hace más evidente en la situación actual es que las ideas de los lugares culturalmente y étnicamente distintos no se pueden confundir con un lugar geográfico: es *imaginado* más que real.

Pero queda por determinar lo que significa “imaginado”. “Imaginado” no es igual a “imaginario”. Los lugares imaginados no tienen nada que ver con los cuentos de hadas. No son solo productos de lo fantástico. Los lugares imaginados tienen cierta conexión con lugares que existen realmente. Sin embargo, la manera de *experimentar* este lugar geográfico es ontológicamente diferente. El lugar geográfico no se experimenta a través de una interacción real sino a través de la imaginación, lo que no excluye la existencia de interacciones políticas y económicas concretas, aunque sí da prominencia a los aspectos particulares de la inmigración con lo que ésta pasa a representar un objeto de análisis urgente e importante para las humanidades.

Un lugar está “allí fuera”, en algún lugar del mundo, mientras que un lugar imaginado es el resultado de un acto de la imaginación llevado a cabo por un sujeto que relaciona este acto y este lugar. El sujeto, situado en el presente, es quien “se encarga” de imaginar. Hay que tenerlo presente porque tiene consecuencias para el estatus de la identidad cultural. Si la identidad cultural del inmigrante está definida en términos de lugares imaginados significa que el viajero no se lleva consigo esta identidad de manera absoluta desde el lugar de origen hasta el destino. Al contrario, la crea y vuelve a crearla en un acto de identificación con su tierra natal.

En *Facing Forward*, el vídeo de Tan, la conclusión de que el inmigrante y, por ende, toda la identidad cultural, es *imaginada* se nos presenta como ineluctable. A primera vista, *Facing Forward* [mirar hacia adelante] solo mira hacia atrás. El vídeo, haciendo uso de diferentes recursos fílmicos, se compone íntegramente de metraje de archivo de naturaleza colonial y etnográfico. Al unir fragmentos de diferentes géneros, el vídeo revela la heterogeneidad de la historia que cada uno de estos géneros afirma registrar. La obra empieza con una secuencia de un retrato colonial colectivo. Vemos a militares y civiles rodeados por sus subordinados “nativos”. Todos posan delante de la cámara para que les capture visualmente. La siguiente imagen de archivo es de otro género. Se trata de una película etnográfica. Una única fila de hombres tribales posa para la cámara. El vídeo muestra varios extractos de películas de este género en los que se ve a “nativos” procedentes de una amplia variedad de culturas “exóticas”: culturas indonesias, japonesas, chinas y africanas. El pretexto científico para este tipo de película queda de manifiesto de manera explícita y cruel cuando los “nativos” se giran a petición de los realizadores para mostrarse por delante, por detrás y de lado. Tan añade un tercer género, más turístico, a su vídeo. Las secuencias de archivo muestran imágenes de una ciudad de Indonesia con peatones, ciclistas y coches, es decir la vida colonial en la calle. Nadie posa para la cámara, los sujetos se eligen al azar.

Hasta ahora, estos tres géneros yuxtapuestos nos muestran lugares y culturas lejanos a Europa. Además son imágenes de archivo, es decir, son lugares del pasado, fragmentos de la historia. Sin embargo, el vídeo también contiene secuencias muy diferentes. En dos ocasiones, aparece de repente una secuencia de archivo de un cámara filmando. Esta secuencia tiene la función de contraplano respecto a la anterior, actúa como una *sutura*⁵ pero a la vez se trata de una secuencia histórica. Como espectadores de las películas de Tan, nos sentimos llevados a identificarnos con el cámara, pero solo en parte. Nosotros también estamos observando pero no necesariamente de la forma en que lo hicieron hace *mucho tiempo* ya que el contexto en el que nos encontramos es diferente.

Podemos considerar *Facing Forward* como una especie de archivo visual. Las imágenes son antiguas y las secuencias entre las escenas son arbitrarias. El conjunto no conforma una narrativa. Tan se introduce en la tradición del archivo visual que constituye la subjetividad humanista a través del análisis del mundo como si fuera una imagen o un objeto

⁵ Véase Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, 1983.

visual. Reduce el impacto de esta tradición incluyendo las particularidades culturales humanas y observando al sujeto dentro de la imagen. El otro cultural está sometido a la observación pero ésta incluye al yo que observa. La secuencia del cámara que graba imágenes del otro cultural es el punto de inflexión del vídeo. Con estas imágenes, Tan desvela el inconsciente visual de la epistemología humanista, ya que el sujeto ha de permanecer en el centro para someter el mundo a la observación, y por tanto ser invisible.

La idea de un inconsciente visual destaca especialmente como un elemento emotivo, si bien cómico, con las plumas “indias” que el cámara blanco se ha colocado detrás de la cabeza. Jugando —como en un juego de niños— con la empatía, no puede evitar “dar imagen” al impulso infantil que reside en el deseo de jugar a indios, de *parecerse* al otro, que fascina al hombre occidental.

El uso que hace Tan de las imágenes de archivo de naturaleza etnográfica y colonial es efectivo en cuanto a su exposición de la historia del sujeto humanista. Este tipo de metraje es paradigmático para la noción de imagen que la artista desea confrontar y complicar. No es coincidencia que la implicación de Tan la artista con el discurso visual etnográfico tenga su reflejo en el reciente interés de la antropología por el arte visual. De hecho, después de la exploración de la identidad cultural realizada por los artistas en las dos últimas décadas, los antropólogos acaban de comenzar a buscar modelos en los artistas. Han comenzado a sufrir “envidia del artista”. “Cuando la antropología se detuvo a reflexionar sobre sí misma, el artista se erigió en parangón de reflexividad formal, en un lector, consciente de sí mismo, de la cultura entendida como texto”. (Foster, 1996: 180)

James Clifford es uno de los principales promotores de esta envidia. La introducción del modelo textual en la antropología cambió de manera fundamental las formas en que los antropólogos piensan sobre lo que hacen cuando “hacen” observación. Debido a esta reflexión sobre la textualidad, el texto etnográfico ya no pudo seguir escribiéndose en tercera persona, con un narrador externo. La observación ya no se vio como un proceso neutral, sino como un proceso interactivo que determinaba el producto o el resultado de la observación. En palabras de Clifford:

Las "culturas" ya no posan quietas para que se les tome su retrato. Los intentos en este sentido siempre dan como resultado simplificación y exclusión, la selección de un centro de atención temporal, la construcción de una relación particular entre el yo y el otro y la imposición o la negación de una relación de poder. (1986: 10)

Esta clase de antropología autorreflexiva ha transformado el papel de autoridad del observador etnógrafo en el de una persona que construye representaciones de culturas. Pero, si bien anteriormente el proyecto etnográfico había consistido en la observación y visualización del otro, la antropología ha comenzado a distanciarse de este visualismo implícito y de su confianza y dependencia de la observación. El discurso de la observación y el visualismo fue reemplazado primero por un discurso de diálogo y, algo después, por un discurso performativo.⁶

En relación con el trabajo de Tan, todo ello plantea una paradoja: cuando los etnógrafos comenzaron a sufrir de envidia del artista, su envidia no se alimentaba de la visualidad del arte. Por el contrario, esa visualidad debía ser puesta en cuestión o descartada. Era más bien la fascinación por la capacidad constructiva del arte lo que inspiraba esa envidia. Y no ha llevado al afianzamiento del visualismo implícito de la antropología, sino a un desafío radical a la tradición participante-observador. En su utilización crítica del material etnográfico, Tan, por contra, no abjura de la imagen. Su trabajo "analiza" los fundamentos de la antropología a través de una reflexión visual sobre la visión. No descarta la visualidad, sino que utiliza la imagen de forma que el espectador y el contexto de la artista dejen de ser invisibles. Una mirada más detenida en *Facing Forward* revelará la forma sutil y afectiva en que Tan lo lleva a cabo.

En *Facing Forward* Tan utiliza dos estrategias para complicar un uso ingenuo del metraje de archivo en el que se muestra al otro cultural. Antes ya comenté la inserción de los llamados contraplanos, es decir, lo filmado por un cámara. Se presenta ahora un segundo nivel de

⁶ Véase, por ejemplo, *Power and Performance* de Fabian para un análisis extenso de las ventajas del modelo de actuación sobre el modelo de diálogo.

reflexión con una voz en off que va citando pasajes del libro de Italo Calvino *Ciudades invisibles*.⁷ La voz narra conversaciones hipotéticas entre el viajero Marco Polo y el emperador Kublai Kan. El emperador pregunta a su invitado si el conocimiento de sí mismo, del mundo y de su lugar dentro del mundo se encuentra intrínsecamente condicionado a su propia historia. Las preguntas dirigidas a Marco Polo son emblemáticas de la forma en que, como un rompecabezas, el inmigrante se relaciona con las imágenes o las historias del país de origen en el pasado:

Marco Polo imaginaba que, en una conversación con Kublai Kan, le respondía que cuanto más se perdía en barrios desconocidos de ciudades lejanas, más entendía a las otras ciudades que había atravesado para llegar hasta allí. En ese punto, Kublai Kan le interrumpiría para preguntar: —¿Avanzas siempre con la cabeza vuelta hacia atrás? ¿Lo que ves está siempre a tus espaldas? ¿Acaso tu viaje se desarrolla únicamente en el pasado?—. Todo para que Marco Polo pudiese explicar que aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, aunque se tratara del pasado. Al llegar a cada nueva ciudad, el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos.

De acuerdo con esta figura histórica doblemente reciclada, pasado, presente y futuro ya no forman una continuidad lineal. El pasado es algo que solo se puede alcanzar en el presente o en el futuro. De este modo, Tan nos indica que el estado de los lugares visitados en el pasado ya no es real, sino, por definición, *imaginado*.

Los lugares del pasado son recuperados en los lugares a los que llega Marco Polo en el presente. Pero no solo ha cambiado el estado de los lugares en el pasado; el presente y el futuro se transforman también en pantallas en las que se proyectan los lugares imaginados del pasado. De ahí que, incluso el presente recibe una cualidad construida, imaginada. Marco

⁷ Italo Calvino, *Invisible Cities*, 1974, Harcourt. Todas las citas de este texto están extraídas del vídeo de Tan.

Polo no solo queda excluido del pasado, sino también del presente. Así se hace evidente cuando la voz en off cita por segunda vez la novela de Calvino:

En adelante, de aquel pasado suyo verdadero o hipotético, Marco Polo está excluido; no puede detenerse; debe continuar hasta otra ciudad donde le espera otro pasado suyo. [...] —¿Viajas para revivir tu pasado?— era en ese momento la pregunta del Kan, que podría también formularse así: —¿Viajas para encontrar tu futuro?

Pasado y futuro entrelazados inexorablemente dentro del sujeto, que se relaciona con el presente imaginando ciudades pasadas y futuras. Pero, para imaginar ciudades pasadas o futuras, Marco Polo se hace dependiente de la ciudad a la que llega o en la que habita en el presente. Es dentro de la cualidad de la ciudad presente donde la ciudad pasada “es revivida” o “recuperada”.

Esta conclusión se hace muy concreta al final del vídeo de Tan, cuando los créditos declaran que todo el metraje de archivo procede de la Filмотeca de Ámsterdam. ¿Cómo debemos interpretar esos créditos? A pesar de que *Facing Forward* debería verse como un texto de ficción y no como un relato autobiográfico en el que Tan plasma sus lugares imaginados del pasado, nos están indicando que los lugares y las culturas del pasado que nos está mostrando dependen totalmente de la historia del lugar en el que vive Tan *ahora*, en el presente, es decir, Ámsterdam. No podría haber realizado esta obra en ningún otro lugar. El material recogido por la Filмотeca holandesa es principalmente holandés, vinculado a la historia holandesa y a la producción cinematográfica holandesa. Así pues, es la historia colonial holandesa y las relaciones especiales mantenidas por los Países Bajos en el pasado con Japón lo que determina de manera decisiva la naturaleza de los lugares del pasado que pueden imaginarse en este vídeo.

Por tanto, si vemos la identidad del inmigrante como una relación imaginada, identificativa con un lugar de origen, la llamada patria, podemos concluir que las dimensiones históricas del lugar en el que el acto de imaginar tiene lugar configuran de forma radical el acto de imaginar la identidad de la patria. El espacio que tiene una influencia fundamental en

la forma en que el inmigrante revive lugares del pasado, es el espacio en el que reside en el presente. Cuando veo *Facing Forward* estoy mirando hacia atrás, a través de las políticas presentes y futuras de recopilación de material de la Filmoteca holandesa de Ámsterdam. Al final, solo veo a Ámsterdam. Y es en la visión de Ámsterdam donde me esperan lugares pasados y remotos.

ⁱ Félix González-Torres, 1990: L.A., "The Gold Field", en Julie Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres*. (Nueva York, Steidl/Penguin Publishers, 2006), p.150. Inicialmente publicado en *Earths Grow Thick: Works after Emily Dickenson by Roni Horn*. (Columbus, Wexner Center for the Arts, 1996).

ⁱⁱ La expresión "sacudida impulsora de pensamiento" (*shocked to thought*) hace referencia al título de un libro sobre expresión y afecto en la obra de Deleuze y Guattari, editado por Brian Massumi y titulado *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (Londres, Routledge, 2002).

ⁱⁱⁱ Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World", en Julie Ault (ed.), *íbid.*, pp. 39-51.

^{iv} Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*. (Ithaca NY, Cornell U.P., 2004) p. 2.

^v Brennan, *íbid.*, p. 15.

^{vi} También en el campo de la economía y de la economía política, se ha debatido la creciente importancia del afecto en la década de 1990. Se afirma que el proceso de modernización ha finalizado y que la economía global está hoy experimentando un proceso de posmodernización hacia una economía informacional. En esta economía informacional, es crucial el papel del "trabajo afectivo". Es productor directamente de capital, pero también funciona en la misma cima de la jerarquía de las formas laborales. En la economía informacional, la producción se ha hecho comunicativa, afectiva, desinstrumentalizada y elevada al nivel de las relaciones humanas, aunque a un nivel de relaciones humanas totalmente dominadas por el capital e integradas en el capital. Aunque el trabajo afectivo es inmaterial, es ahora productor directamente de capital y ha sido generalizado a través de amplios sectores de la economía. Como un componente del trabajo inmaterial, el trabajo afectivo ha conseguido una posición dominante del más alto valor en la economía informacional contemporánea. Véase Michael Hardt, "Affective Labor", *Boundary 2*, vol. 26, nº 2 (Verano, 1999), pp. 89-100.

^{vii} Brian Massumi, "The Autonomy of Affect", en *Deleuze: A Critical Reader*. Editado por Paul Patton. (Oxford, Blackwell Publishers, 1996; 217-39). p. 220.

^{viii} Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. (Stanford, Stanford University Press, 2005), p. 4.

^{ix} Gilles Deleuze, *Proust and Signs*. Traducido al inglés por Richard Howard (Nueva York, Braziller, 1964), p. 161; citado por Bennett, 2005, p. 7.

^x Proust, citado por Deleuze, *íbid.*, p. 161.

^{xi} Bennett, *íbid.*, p. 8.

^{xii} Bennett, *íbid.*, p. 37.

^{xiii} Deleuze, *Proust and Signs*, *íbid.*, p. 160; cursiva en el original.

^{xiv} Deleuze, *Proust and Signs*, *íbid.*, 162.

^{xv} Deleuze, citado en Bennett, *íbid.*, 37.

^{xvi} Deleuze, *Proust and Signs*, *íbid.*, 166.