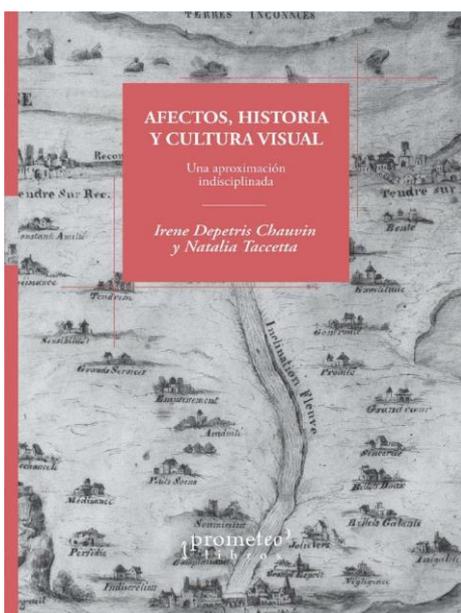


Sobre Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta (comps.). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019, 260 pp., ISBN 978-987-574-969-6.

Por Valentina Yona*



Las compiladoras Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta —investigadoras adjuntas del CONICET e integrantes del Seminario de Género Afectos y Política (SEGAP)— ofrecen en el presente libro un conjunto de artículos dedicados a indagar interdisciplinariamente el modo en que el arte, pero especialmente la cultura visual, permite “entrar en contacto” con el pasado (9). Tal metáfora nos lleva directamente al marco general que acoge a estas reflexiones: el “giro afectivo”. Las grandes corrientes y autores principales de

esta perspectiva de análisis —que surge como respuesta y desafío a las aproximaciones deconstruccionistas y semióticas que predominaban como formas de análisis en los 90’ en las humanidades— son presentados en la Apertura que da inicio al compendio. Allí las compiladoras proporcionarán algunas herramientas conceptuales básicas que permitirán orientar a quien lee a lo largo del viaje propuesto por el libro trazando el camino que siguió el giro afectivo al interior de los Estudios Visuales.

El volumen está compuesto por once artículos. Incluye trabajos de autores argentinos y traducciones al español inéditas, realizadas, en su mayoría, por las compiladoras. El primero de ellos se titula “Silvan Tomkins, arte y afecto” y fue escrito por Susan Best. Es un artículo de 1999 que se presenta como una

de las primeras publicaciones que trabajan la dimensión afectiva del arte visual. En este sentido, este trabajo trata de justificar por qué es necesario reintroducir los afectos en el estudio de la estética a la vez que explica los motivos por los cuales los afectos fueron marginales en los estudios de la historia del arte propios de su época (22). Así, Best alegará, por un lado, que el estudio de los afectos no hace de la disciplina estética una disciplina irracional (26) y, por el otro, propondrá una manera alternativa de comprender la estructura de la experiencia estética analizando las respuestas afectivas provocadas por la interacción con los objetos de arte contemporáneos, por ejemplo, el placer y el espanto. Para ello se sirve de la teoría de los afectos de Silvan Tomkins, más específicamente, de su abordaje del afecto del interés-emoción al que concebirá como la condición previa de la experiencia estética de ser conmovido o afectado (27).

El segundo artículo, "Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte", de Jill Bennett, se preocupará también por pensar al espectador y la experiencia afectiva generada a partir de la obra de arte, pero trabajará más concretamente los modos en que se experimenta la memoria del trauma. Así pues, primero analizará el concepto de memoria y sentará un esquema que distingue memoria narrativa o común de la memoria de la sensación que luego aplicará en el resto del estudio. Se preguntará qué trabajo es operado por algunas obras de arte para provocar en los espectadores no la representación de un trauma vivido por otro, ni un "trauma secundario" (44), ni una respuesta moral unívoca, sino "la experiencia de la memoria postraumática" (49). Enseñará, entonces, cómo las obras de arte pueden generar nuevos lenguajes del trauma, que apuntan a *tocar* al espectador contagiándole el afecto (45), generando un nuevo tipo de empatía que expone cómo la memoria no es simple representación de un evento pasado, sino un encuentro que colisiona con el presente (55).

“Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”, de Ernst van Alphen, se apoyará en las cuestiones y autores tratados en los dos trabajos anteriores, especialmente en lo referente a la necesidad de una aproximación a las obras de arte que no se base solamente en una teoría de la significación, en una hermenéutica, sino que tenga en cuenta cómo los objetos de cultura no son pasivos. Por el contrario, van Alphen argumentará que tales objetos son agentes activos que operan sobre los espectadores transmitiendo afectos. El autor parte del diagnóstico de que en los años noventa ha habido un incremento de la afectividad a partir de una explosión de la información y una implosión del significado (71). En este sentido, explorará diferentes autores —como Félix González-Torres y Teresa Brennan— que tratan de explicar aquel fenómeno para finalmente dar cuenta del mismo en el ejemplo del éxito de la *webcam* en los noventa.

Seguidamente, “Un archivo de imágenes emotivas”, de Giuliana Bruno, se propone la construcción de tal archivo a través de la noción psicogeográfica de mapeo emocional. En este trabajo, profundamente interdisciplinario, se procuran generar nexos entre la cultura visual, la historia y los afectos por la vía del concepto de lo háptico (73). Bruno acuña la idea del *site-seeing* a fin de dar cuenta de la naturaleza háptica del cine y de la percepción moderna poniendo en jaque las teorías de la mirada que sostienen la primacía de lo óptico. La autora especificará la relación entre la arquitectura, el montaje cinematográfico y las prácticas de viaje para explicar el modo en que el cine le suministró al sujeto moderno una táctica para orientarse en el espacio y realizar una cartografía emocional, dándole la posibilidad de realizar un mapa de la *bios*, abriendo así la dimensión de la bio-historia (76).

En “Cómo seduce un *cyborg*. Mito, ironía y grotesco”, Cecilia Macón se propone estudiar lo que denomina un “diálogo tensionado” entre el *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway y dos obras artísticas —una de Lynn Hershmann y otra de Nicanor Aráoz— inspiradas en los desafíos lanzados por la filósofa

norteamericana. El trabajo se abocará a mostrar cómo la dimensión afectiva implicada en la disruptiva lógica de la hibridez —conceptualizada por Haraway y representada en las mencionadas obras— funciona como una lente crítica que permite configurar mitos políticos cuya eficacia contrafáctica habilita la imaginación y creación de otros mundos, no necesariamente utópicos ni tampoco distópicos.

El siguiente artículo, “Las imágenes de Evita y la soberbia en la política argentina reciente (2007-2015): Una revisita de la ‘estetización de la política’ desde una perspectiva de género”, de Daniela Losiggio, sostendrá la tesis de que el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (CFK) reintrodujo durante sus dos mandatos estrategias de reificación de imágenes clásicas del peronismo. Sin embargo, dará cuenta de la distancia entre las estrategias cincuentistas —en las cuales Juan Domingo Perón era investido míticamente como la figura que expresaba la totalidad— y las del gobierno de CFK donde la imagen que es reificada es la de Eva Duarte de Perón, la figura mediadora entre el pueblo y el líder. Losiggio advertirá el modo específico en que CFK se identifica a sí misma con Evita: dejará a un lado la Evita milagrosa, que se sacrifica por amor al pueblo y a su esposo, para identificarse con la Evita enojada. En este punto, la autora marcará las diferencias entre aquella Evita enojada, que renuncia a las investiduras institucionales, y la ex presidenta argentina quien, por no renunciar a las mismas, pagará el precio de ser tildada de soberbia por los medios de comunicación e incluso por sus pares políticos. En este camino se expondrá el rol que ocupan los afectos en la vida pública y en la refiguración de la noción de agencia.

A continuación, en “Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años noventa en Buenos Aires”, Francisco Lemus recapitula la irrupción del VIH en Argentina para luego examinar un conjunto de imágenes que él denomina *seropositivas*. Estas imágenes fueron producidas por artistas en cuyas vidas el virus constituyó un punto de inflexión y cuyas obras

configuraron estrategias de resistencia y supervivencia en una época en la que la prensa promovía de manera generalizada la reclusión y estigmatización de los cuerpos infectados. En su lugar, las imágenes seropositivas plantean, a través de políticas del deseo, una reformulación de la vida, de las formas de vida y un desajuste de aquella moral disciplinante e inmunitaria, haciendo estallar los asépticos límites entre lo propio y lo ajeno.

Seguidamente, en “De la historia a la *hacceidad*: reformulaciones espaciales del pasado en el cine post-patrimonial”, Elise Wortel explora comparativamente las películas del cine patrimonial y el cine post-patrimonial a través del método rizomático de encuentros deleuziano. La autora considera que el cine pospatrimonial transforma la historia en *hacceidad* posibilitando una “sensación cinematográfica no lineal del pasado puro” que produce una contrahistoria de “entre-tiempos” (193).

Luego, “Travelogue afectivo y trabajo del duelo en un documental sobre Malvinas” por Irene Depetris Chauvin, examina el film *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, 2012), donde encuentra una producción que elude el discurso hegemónico de “la causa justa” y la narrativa del “gran relato.” El artículo analizará los recursos desplegados por el documental para explicitar el modo en que desde un discurso melancólico impregnado de subjetividad se logra vincular y disolver los fijos límites entre el duelo personal y la herida colectiva, el presente y el pasado, la memoria privada y la colectiva, lo íntimo y lo público dando cuenta de “una experiencia subjetiva y afectiva de la geografía y de la historia” (199).

¿Qué deseo motiva el “furor de archivar” que signa nuestra época? “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante” de Natalia Taccetta abordará esta pregunta a través de la lente benjaminiana y una lectura del film *El (im)posible olvido* (Andrés Habegger, 2016). La melancolía entendida como verbo será el *pathos* de un archivo que constituye un régimen escópico (237). Tal archivo

melancólico permite un acceso afectivo al pasado, un acercamiento guiado por la lógica del montaje que posibilita la conformación de sentidos históricos distintos del cronológico, siempre frágiles y nunca completos (230).

El artículo que cierra este libro —“Una historia femenina en el film *Retratos de Identificação*: Dora y los afectos contra el fascismo”—, de Roberta Veiga, continúa con el impulso benjaminiano del trabajo anterior leyendo a contrapelo la historia de la violenta dictadura militar de Brasil (1964-1985) en la película de Anita Leandro. En su estudio del trabajo del film, Veiga expondrá la “posibilidad de sobrevivencia de aquellos silenciados por la dictadura militar” (257), en particular, de aquellos cuerpos que son producidos beauvoireanamente como mujeres en su enfrentamiento con la violencia policial. En este sentido, la autora efectuará un análisis feminista en el cual la atención a la dimensión afectiva le permitirá mostrar el umbral que suspende el orden discursivo patriarcal y fascista abriendo a un nuevo punto de partida para la historia.

Para concluir, *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* da cuenta de lo amplio y rico que resulta la perspectiva de análisis propuesta por el giro afectivo reuniendo trabajos que retoman a sus grandes autores: de Gilles Deleuze y Felix Guattari a Brian Massumi, Sara Ahmed y Lauren Berlant. Resulta así un libro ineludible para aquellos investigadores que dedicándose al campo de los Estudios Visuales se encuentran interesados en aplicar dicha perspectiva.

* Valentina Yona es Profesora de Enseñanza Media y Superior por la Universidad de Buenos Aires (UBA), miembro del grupo de investigación UBACyT “Deshacer los afectos” con sede en el Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA e integrante del Seminario de Género, Afectos y Política (SEGAP). Sus temas de investigación giran en torno a la relación entre biopolítica, soberanía y la posibilidad de la resistencia. Email: valenyona@gmail.com