



Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad¹

Rut Martín-Hernández²

Recibido: 24 de julio de 2019 / Aceptado: 2 de febrero de 2020

Resumen. Esta investigación analiza la relación de los afectos con la capacidad de agencia de las imágenes artísticas y los flujos, impregnaciones y movimientos de los afectos entre dichas imágenes, su contexto de inserción y los espectadores/participantes. El objetivo general es estudiar cómo estos flujos afectivos determinan la capacidad de agencia de los agentes/actantes implicados en los procesos artísticos analizados. Se considera fundamental, por lo tanto, comenzar por analizar la relación entre la capacidad de afectación de una imagen y su capacidad de agencia, así como estudiar si esta relación puede ser entendida en términos de agencia primaria. Se analiza el papel que los afectos tienen en la capacidad performativa de las prácticas artísticas y el movimiento (entendido como acción) que puede desprenderse de la afectación que éstas producen. Para ello se entiende que la perspectiva aportada al estudio de los afectos por parte de Suely Rolnik y Sara Ahmed permite generar un discurso relacional a partir del cual proponer una aproximación al poder de hacer de las imágenes artísticas desde su capacidad de afectación, planteando que dicha capacidad es clave para comprender los mecanismos de acción de este tipo de imágenes.

Palabras clave: Imagen; agencia; procesos artísticos; giro afectivo; actor-red.

[en] Contemporary artistic practices and movement of affections. Relationship between images, artistic experience, agency and affectivity

Abstract. This research analyses the relationship between the affections with the agency capacity of artistic images and the flows, impregnations and the moves of the affections between this images, it's insertion context and the spectators/participants. The general target is to study how this affective flux establish the agency of the agents/actants involved in artistic process analyzed. It's considered fundamental, thus, beginning by analysing the relationship between the affection capability of one image and it's capability of agency, and so, study if this relation can be primary agency. It's analyse the paper that affections has in the performance capability of the artistic practices and the move (as action) from the affection from the images that are been produce. For this it's understood that the perspective to the study of the affections by Suely Rolnick and Sara Ahmed allows to generate a relationship speech from wich propose an approximation to the power of making the artistic images from it's affection capability, arguing that this capability is key to understand the mechanism of action from this kind of images.

Keywords: Image; agency; artistic process; affective turn; actor-network theory.

¹ Esta investigación ha sido desarrollada en el marco de los proyectos “Imágenes, acción y poder. Agencia icónica y prácticas de la imagen contemporánea” (FFI2017-84944-P) e “Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia” (HAR2017-86608-P)” financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) dentro del Programa de Proyectos I+D (Excelencia).

² Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: rutmartin@pdi.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-3304-091X>

Sumario: 1. Aproximación al modelo de Sara Amhed. 2. La *vibratilidad* de las imágenes artísticas. 3. La representación de los afectos como punto de partida. 4. Imágenes afectadas. El proceso como campo de fuerzas para la circulación de los afectos. 5. Entre la imagen vulnerable y el perceptor afectado. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Martín-Hernández, R.. (2020) Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 697-714.

1. Aproximación al modelo de Sara Amhed

Los estudios del afecto y las emociones han tomado un papel relevante en el ámbito de las ciencias sociales y, consecuentemente, en el resto de disciplinas susceptibles de ser releídas en estos términos, como la estética y el arte. Las filosofías de los procesos (Deleuze, Bergson, Whitehead) influyeron de manera significativa en la introducción de los estudios del afecto tal y como plantea Alí Lara (2015), en los que Spinoza (2009) y su teoría de los afectos se sitúa como referente clave. Este giro afectivo, en el que se inscribe esta aportación, permite investigar desde otra perspectiva, teniendo en cuenta la relación entre lo social y lo subjetivo. Los afectos se convierten, así, en elementos clave que transversan las metodologías propias de estas disciplinas y los modos de investigar de los espacios académicos (Moraña, 2012), para dar cabida a unos saberes relacionados con la experiencia corporizada.

Sara Amhed (2015) en su libro *La política cultural de las emociones* trata de analizar cómo las emociones pueden funcionar como una forma de política cultural y estudia cómo circulan los objetos para poder determinar cómo circulan las emociones, en un acercamiento a la “socialidad de la emoción” (p.316). Lo que resulta significativo es que dicho modelo se centra en entender qué hacen las emociones, indagando cómo estas transitan entre los cuerpos y analizando tanto “la forma en la que se «pegan o adhieren» como en la que se mueven” (Ahmed, 2015, p.24). En ese adherirse a cuerpos y objetos las emociones operan como formas de acción, que influyen y determinan las orientaciones hacia *los otros*.

Su planteamiento parte de que las emociones no están en los objetos o en los sujetos sino que éstos se cargan de emociones como resultado de su circulación. En este sentido, la premisa de que las emociones no son residentes permite entender cómo las imágenes pueden ser objetos de emoción en unos términos similares a cómo éstas se adhieren en los sujetos. Esto nos daría una perspectiva de la capacidad de hacer de las imágenes. El esquema: sujeto que traslada emoción a la imagen y ésta transmite lo que el sujeto le había dado como parte de sí mismo, se transforma, en este caso, en un devenir de flujos en donde sujetos y objetos se ven tocados y moldeados por las emociones que circulan entre ellos.

Si el objeto del sentimiento moldea y es moldeado a la vez por las emociones, entonces el objeto del sentimiento no está nunca simplemente ante el sujeto. La manera en que nos impresiona el objeto puede llegar a depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones. (Ahmed, 2015, p.31)

La manera en la que operan las emociones nos da claves para comprender cómo se pueden hacer y moldear los cuerpos y objetos como formas de acción y cómo estas formas de acción determinan, por un lado, la orientación y la relación entre objetos y sujetos y, por otro, su capacidad de transformación o remodelación mutua (Ahmed, 2015, p.24). Ahmed insiste, así mismo, en que las emociones son intencionales, “tratan acerca de algo: involucran una dirección y orientación hacia un objeto” e “involucran una postura ante el mundo o una forma de aprehenderlo” (Ahmed, 2015, p.28). Las emociones también son relacionales (Ahmed, 2015, p.30), facilitando relaciones de acercamiento o alejamiento de objetos y sujetos. Son, en su relación con los objetos, contingentes, involucran el contacto. La autora describe que la circulación de dichos objetos se hace en términos de “pegajosidad, bloqueos y restricciones” (Ahmed, 2015, p.31) y es, en este sentido, como determinan acciones y establecen agencias.

Bajo esta perspectiva se considera importante abordar cómo lidian estos planteamientos con la emocionalización de la vida pública o con las economías afectivas. En base a los objetivos propuestos, la reflexión de la agencia de la imagen artística desde los afectos se plantea también como la posibilidad de articular dispositivos de resistencia. Es decir, las lógicas afectivas que se establecen a partir de la circulación de las emociones entre las imágenes, los sujetos y espacios de producción y de recepción deben ser capaces de articular otros posibles procesos de subjetivación. Pueden, así mismo, aprovechar el potencial de acción que la circulación de afectos tiene para generar unos vínculos en lo colectivo y con ello ayudar a potenciar los afectos comunes (Mouffe, 2017). En las últimas décadas estamos asistiendo a una conversión de los afectos en valores de mercado que circulan a partir de la manipulación y creación de los mismos. El reto, en este contexto, es plantear cómo los afectos tienen o pueden tener un potencial subversivo capaz de colarse también por los intersticios del sistema. Michael Hardt (2006) afirma que las potencialidades de los afectos en este sentido son claras, su influencia en la creación de comunidades, vínculos y subjetividades colectivas e individuales los convierten en un campo de reflexión y actuación oportuno capaz de generar autonomía y otras subjetividades.

Un proceso solo posible, desde luego, a partir del reconocimiento de los potenciales emancipadores inherentes a algunos de los principios que, como el afecto, la cooperación, el encuentro, la atención o el cuidado forman parte esencial de la dinámica productiva biopolítica. (Martín Prada, 2008, n.p.)

Partiendo del modelo propuesto por Ahmed en torno a la circulación de las emociones se pretende analizar si las imágenes cargadas de afectos pueden ver intensificada su capacidad performativa. Si tal como expone Ahmed hay objetos con más afectos adheridos y otros en los que las emociones resbalan, cabría estudiar si las imágenes artísticas que se configuran como *imágenes de afeción* tienen una mayor capacidad para hacer, tienen una mayor capacidad de agencia. Cabría, entonces, evaluar si dicha capacidad de agencia tiene un vínculo directo con esa carga emocional que las imágenes adquieren en su circulación y cómo ese vínculo emocional se relaciona con sus especificidades icónicas. Agencia entendida como la capacidad de un sujeto u objeto para actuar (Latour, 2005). Se podría, así mismo,

relacionar la agencia y la performatividad³. Judith Butler (2013) plantea la relación de estos dos conceptos, establece una agencia crítica, en la que la performatividad aparece como resistencia y se vincula directamente con la relacionalidad. Así, plantea que los límites de la vulnerabilidad están asociados a la conformación de subjetividades interdependientes, insertas en un tejido social. Cabe señalar que para Sara Ahmed (2015) el concepto de performatividad va ligado a la intensidad de las emociones.

2. La *vibratilidad* de las imágenes artísticas

La noción *imagen vibrátil* se considera un punto de partida de la investigación y parte de una apropiación de lo que Suely Rolnik ha venido denominando cuerpo vibrátil. Para Rolnik (2006), el cuerpo vibrátil es una “segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto. Es nuestro cuerpo como un todo el que tiene este poder de vibración en las fuerzas del mundo” (n.p.). Esa idea de *vibratilidad* del cuerpo responde al modo en que podemos dejarnos afectar por los campos de fuerzas que nos rodean y que, de algún modo, constituyen nuestro mundo. Campos de fuerzas que transitan entre sujetos, espacios y objetos. Éstos se hacen presentes en nuestro cuerpo en forma de sensaciones. De esta manera nuestro cuerpo, nuestra relación con el *otro*, se desdibuja, creando nuevos contornos, permitiendo que dichos campos de fuerzas nos toquen, nos incidan, nos afecten. Esta *vibratilidad* del cuerpo se relaciona, así mismo, con su capacidad de percepción, con la cual tiene una relación paradójica y “es la tensión de esta paradoja la que moviliza y potencia el pensamiento y la creación”(Rolnik, 2006, n.p.). En este sentido Rolnik (2006) señala cómo mientras la percepción del otro nos lleva a su representación, la sensación nos va a aportar su presencia viva.

La *vibratilidad* del cuerpo que es capaz de afectarse puede ser pensada, así mismo, en las imágenes ya que siguiendo el pensamiento de Rolnik (2003), “aquello que en el cuerpo es susceptible de ser afectado por estas fuerzas no depende de su condición de orgánico, de sensible o de erógeno sino de carne recorrida por ondas nerviosas” (p.28). Ondas nerviosas que también recorren y pueden adherirse a los dispositivos visuales y se entretajan entre sus múltiples capas a partir de las cuales establecen sus significados. Cabría plantearse entonces, ¿resuenan las imágenes ante la presencia de otros?. Se habla, por tanto, de *vibratilidad* en la imagen desde su capacidad para captar los campos de fuerza antes citados y considerar cómo su condición vibrátil permite replantear sus contornos para establecerse como dispositivos capaces de afectar y verse afectados, como materia–fuerza más allá de sus cualidades matérico-formales (Rolnik, 2003).

Bajo esta perspectiva, la transversalidad propia de las prácticas artísticas hace de éstas un campo de actuación privilegiado para valorar este planteamiento por varias cuestiones. Según Juan Martín Prada (2011),

la intrínseca relación entre afectividad y experiencia estética (hay de hecho quien la definió como afectividad pura) hace que muchas de las manifestaciones de la creación

³ Para más información sobre estas cuestiones puede consultarse: Calvo, M. (2017), Agencia crítica y desposesión. La actualidad de la pregunta por la libertad en Judith Butler, *Isegoría*, n°56, enero-junio 2017, 263-277.

artística se presenten como privilegiados caminos para aproximarnos al estudio y comprensión de la afectividad humana en las sociedades contemporáneas. (p.35)

Se entiende que existen una serie de características en las imágenes artísticas que las hace propicias para ser planteadas en los términos que propone la investigación. En primer lugar, se parte del hecho de que las imágenes artísticas tienen un carácter más permeable que no ve agotada su fuerza en sus características formales, representacionales, sino que permiten una entrada a lo sensible, aportando una presencia viva, que active lo que Rolnik (2006) cita como capacidad subcortical de los sentidos⁴. Se podría representar la imagen artística como una sucesión de capas que tras la superficie de la misma, en la que conviven los elementos puramente icónicos, aparecen o se reflejan distintos “espacios de sentido” (Boehm, 2011, p.105-106) capaces de representar, pero también de afectar y presentar “lo invisible o indecible (el plano de los flujos, las intensidades y los devenires)” (Rolnik, 2009, p.10). La estratificación propia de este tipo de imágenes permite así una mayor *adherencia* de los afectos que quedan entretejidos en sus múltiples capas y la convierten en una imagen afectada y vibrátil.

Otro de los aspectos que sirven para valorar la adecuación de este tipo de imágenes a esta investigación es que la apertura propia de las imágenes artísticas se construye desde un ámbito dialógico. Tal y como apunta Josu Larrañaga (2008),

se conforman como estructuras capaces de representar, enunciar y transmitir; y por otro, donde el sujeto encuentra espacio, es decir, donde el «asunto de cada quien» puede ensayar formas de emergencia, puede aspirar a hacerse presente, a imaginarse, a reflejarse en el verso del otro. (p.127)

En ese representar dejando aperturas al otro, bien objeto, bien sujeto, es donde el que se ve afectado por las imágenes es capaz de entrar en la producción de otros posibles imaginarios. El espectador es llamado a la acción a partir del movimiento de su propia subjetividad entrando, *pegándose* en la misma.

Se considera que, dentro de la diversidad de las prácticas artísticas, probablemente sean aquellas que presenten una apertura a los procesos las más adecuadas para configurarse como imágenes vibrátiles, ya que dan lugar a entrever los modos y las poéticas a través de los cuales han devenido en imagen, intuyendo los campos de fuerzas que han intervenido en su construcción. Podría decirse que esa mención a los procesos se produce a partir de la traducción de elementos inmateriales en elementos materiales, desvelando o induciendo los procesos de producción propios. Por otra parte, el posicionamiento respecto a la acción y la agencia debe ser encuadrado dentro de la teoría del actor-red (Latour, 2008) en el que los objetos, en este caso las imágenes, pueden actuar de mediadores, traduciendo agencias, redefiniendo relaciones y desplegando otros posibles modos de acción no previstos inicialmente (Tirado & Domènech, 2005). Los procesos se establecen, por tanto, como “concatenaciones de mediadores en el que se puede decir que cada punta actúa plenamente” (Latour, 2005, p. 91).

⁴ Suely Rolnik expone que, tal y como han planteado los recientes estudios en neurociencia, los órganos de los sentidos tienen una doble capacidad. En primer lugar, cita la capacidad cortical, que se corresponde con la percepción y, en segundo lugar, la capacidad subcortical conformada por sensaciones y determina la noción de *cuerpo vibrátil*. Para profundizar sobre estas cuestiones se puede consultar: Rolnik, S. (2006). Geopolítica del chuleo, *eipcp.net*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

3. La representación de los afectos como punto de partida

Es probable que el primer acercamiento a la imagen y los afectos sea el de aquellas que los hacen explícitos, que los representan, que los visibilizan. Se considera que estas imágenes probablemente supongan la posición más débil o presenten, siguiendo los términos de Amhed (2015), una menor capacidad de adherencia de los mismos. En cualquier caso, no puede obviarse que estas imágenes tienen una larga tradición en el arte.

La representación de las pasiones o las imágenes del terror a menudo se sirven de una afectación explícita en los cuerpos como recurso o estrategia para fijar las emociones que posteriormente se deslizan hacia los receptores. Si “las emociones pueden no tener un referente, pero nombrar una emoción tiene efectos que podemos describir como referenciales” (Amhed, 2015, p.42) puede comprenderse cómo el visibilizar la transformación del cuerpo al ser afectado proponga que esa referencialidad pueda servir para hacer fluir y fijar en el *otro* ciertas emociones. Es cierto que en muchas ocasiones esta alteración por medio de los afectos es transcrita al cuerpo, pero existen también algunos artistas que han llevado la representación de los afectos a objetos que actúan en la imagen como metáfora del cuerpo. Cuando Bill Viola presentó su serie *Las pasiones* (Viola, 2003), mostraba en un formato y técnica distinta lo que artistas del medievo y el renacimiento habían investigado a través de la pintura religiosa. Probablemente este caso sea uno de los más claros en cuanto a representación de los afectos en imágenes artísticas contemporáneas se refiere, y puede servir para entender hasta qué punto la representación de las emociones puede vincularse a una intensidad emocional que transite entre espacios, la propia imagen y el espectador. Este caso nos propone además una circulación de los afectos que no parte de la afectación concreta del artista que produce la obra, sino que se centra en la representación de los mismos en la imagen.

Una de las primeras cuestiones que destaca, en este sentido, es el recurso de la hipervisualidad. Esta hipervisualidad viene dada, en primer lugar, por la resolución técnica de la obra, la imagen digital de alta resolución. Esta hiperrepresentatividad se acrecienta, así mismo, a través de la imagen-movimiento⁵ que permite una translación más fiel del impacto de los afectos en la fisiología humana de un modo secuencial y deja entrever la investigación previa que el artista ha llevado a cabo en estos términos. En ese ser fiel al cuerpo afectado, utiliza el primer plano y el movimiento lento que permite detectar, con todo detalle, cada una de las pequeñas variaciones que acontecen (Fig.1)⁶, en unos arcos de intensidad emocional que quedan perfectamente descritos.

⁵ Deleuze determina en su estudio sobre la imagen-movimiento tres variedades de la misma: *la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección*. En el caso de la *imagen-afección* expone que existe un vínculo directo entre movimiento y afección. Para más información puede consultarse: Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

⁶ Puede consultarse un fragmento de esta obra a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IEVZ1gN4fB8>



Figura 1. Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001. Imagen recuperada de: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/bill-viola-en-dialogo>

Ante la cuestión que nos ocupa cabría preguntarse: ¿es suficiente con esa hipervisualidad para además de representar las emociones, lograr *adherirlas* en la imagen y fomentar su circulación y por lo tanto su capacidad de hacer? Se entiende que, en realidad, la potencia de intensidad emocional que se da en estas obras de Viola, tiene su origen en las tensiones que se establecen entre dicha fidelidad representativa y otras cuestiones. En primer lugar y, de forma significativa en toda la trayectoria de Viola, se sirve de una ralentización importante de la imagen-movimiento, esa suerte de desaceleración forzada que ejerce una tensión en varias direcciones. La primera de ellas, fija la atención. Ese no poder desprender la vista viene determinado también, por la presencia de la imagen, de gran belleza formal. Por otra parte, traslada la mirada del espectador dentro de la imagen, a los estratos internos de la misma, ya que permite que temporalmente el espectador encuentre huecos a través de los cuales imbuirse. Cuestiona, así mismo, la propia voluntad representativa de la imagen que en ese acontecer a través de otra temporalidad, rompe con el discurso hipervisual que se presenta en un primer momento. El artista en relación a esta cuestión plantea, “no estoy interesado en la imagen basada en el mundo material, sino más bien en la imagen como artefacto, como resultado, como huella, o incluso en una imagen determinada por alguna experiencia interna” (Viola, 2007, p.19).

Es necesario señalar que no hay necesariamente una similitud entre la emoción *disecionada* por Viola y aquella que circula y se mueve entre la obra y el espectador. Esto nos plantea que la capacidad de hacer de las imágenes de Viola no se agota en el objeto de representación en la propia imagen, sino que hacen circular una serie de tensiones que se pegan en el espectador de forma concreta, en base a su propia subjetividad. Esa direccionalidad de las emociones se logra gracias a una intersubjetividad, entendida como la capacidad mutua de reconocimiento, de

empatía. Otra de las tensiones se centra en que las imágenes ponen de manifiesto un imaginario compartido. El estudio de las imágenes religiosas que lleva a cabo Viola a la hora de realizar esta serie, cuya iconografía se traslada también de una manera fiel a las obras, fuerza unas imágenes que ya traen pegadas emociones que tienen que ver con esas historias pasadas a las que Ahmed (2015) hace referencia. Imágenes que siguen vivas en la medida en que ya han dejado sus impresiones en ellas. Es, en ese proceso de identificación (consciente o no), a partir del cual se tienden puentes para la circulación de las emociones. Cabe señalar que la emoción representada en las imágenes no muestra el movimiento que desencadena la acción. La imagen queda abierta al espectador en ese fuera de campo no resuelto en la imagen. En este caso, el hecho de que el propio espectador juegue el papel de origen y final de ese fluir emocional lo sitúa en una posición paradójica que tiende a la desestabilización. Es, precisamente, en dicha desestabilización donde ve facilitada su *pegajosidad*. Hay otra cuestión clave en la impregnación afectiva a partir de estas imágenes y es su contexto de inserción que vincula el gran formato de las obras y su contextualización en edificios históricos. Estos espacios permiten, por su dimensión arquitectónica, unas obras de un enorme formato, capaces de sobrecoger en su grandiosidad, y la instalación de unos equipos de sonido que acrecientan la experiencia e intensidad de relación con la misma. Pero, además, se trata de espacios cargados de afectos, vinculados a otras historias que facilitan e intensifican el movimiento de las emociones, adhiriéndose a los espacios, las imágenes y los cuerpos y haciéndolos vibrar.

Sería interesante contrastar este caso con otras imágenes de representación de afectos que utilizaran otras estrategias. Podrían considerarse las pinturas de Ronald Ophuis⁷, muy diferentes formalmente a las imágenes de Viola pero que también fuerzan la entrada de los afectos. Se trata, así mismo, de imágenes que no se ven agotadas en la representación sino que sitúan al espectador un estado de tensión emocional capaz de movilizarlo y accionarlo. Se entiende, en cualquier caso, que bajo esta perspectiva, el papel de los afectos en este tipo de imágenes no debe únicamente circunscribirse a su representación y esperar que por similitud, la imagen afecte, ya que en la medida en que toma un cariz demasiado descriptivo se potencia la imagen como información, lo cual merma significativamente lo experiencial, la capacidad subcortical planteada por Rolnik (2006) y, en este sentido, la capacidad para activar al espectador.

4. Imágenes afectadas. El proceso como campo de fuerzas para la circulación de los afectos.

Más allá de su representación, es necesario considerar el movimiento de los afectos en los propios procesos de creación de imágenes. Esta cuestión es común para los procesos artísticos en los que esa carga afectiva suele estar ligada a la subjetividad y condiciona unos modos de hacer particulares. Se pretende valorar si, más allá

⁷ Ronald Ophuis realiza pinturas de gran formato en las que aparecen escenas de guerra en las que la violencia es explícita. La factura formal de la obra hace explícita su condición de pintura, a través de una representación de carácter figurativo en el que el gesto del artista toma presencia, implicando una relación entre el gesto de acción en los procesos de la pintura y la violencia descarnada representada. Estas obras pueden consultarse en: <http://www.ronaldophuis.nl/paintings.html>

de este planteamiento generalista, hay ocasiones en las que se vea acrecentada. Se proponen dos líneas que estudian estos deslizamientos e impregnaciones afectivas ligados a la afectación del artista y los procesos de producción de obra. Si se entiende que los afectos producen cambios en la subjetividad y que se encuentran dentro lo que podrían denominarse “intensidades no discursivas” (Moraña, 2012, p. 316), valoramos que los procesos artísticos que cargan las imágenes de tal afectación, pueden dar lugar a *imágenes afectadas*.

En primer lugar, se señalan los procesos en los que el artista *impregnado* de afectos, mueve dichos afectos direccionalmente hacia la obra y, posteriormente, se pegan en el receptor de la misma fomentando la acción. El artista encuentra a través del proceso “la posibilidad de dar cuerpo a las sensaciones movilizadas por la experiencia traumática” (Rolnik, 2009, p.7). Por otro lado, se contemplan aquellas prácticas artísticas colaborativas cuyo principal objetivo es, precisamente, poner en movimiento los afectos, generando un campo de actuación en el que los mismos se intensifican y se adhieren a los cuerpos generando vínculos y capacidad de acción colectiva, algo que Chatal Mouffe (2017) denomina cristalización de los afectos. Las imágenes que resultan de estos procesos colaborativos son, ante todo, contenedores de afectos y condicionan un flujo que se mueve desde y entre los participantes, pero que ve restringida su capacidad de adherencia en un receptor externo, que no se ha visto involucrado en el proceso de producción de la obra. Por lo tanto, si en el primer caso los afectos circulan entre el artista, la obra y el espectador, en el segundo fluctúan fundamentalmente entre los participantes en procesos de co-creación.

Cabría destacar cómo, precisamente, a través de los procesos de producción de la obra se facilita ese movimiento y circulación afectiva. Si en el caso anterior la carga afectiva surgía de la superficie de la imagen, de su representación y, posteriormente, se iba colando hacia capas más profundas de significación que permitían esa transferencia, en este caso es al contrario, el potencial afectivo de las imágenes surge desde dentro, desde los cimientos de su construcción y va colándose y traspasando sus estratos, acabando por manifestarse en las capas más visibles de la imagen, abriéndola y forzando su permeabilidad.

Es necesario cuestionar el modelo del artista afectado que hace mover las emociones a su obra. Una de las premisas de la investigación es evaluar si las obras artísticas cargadas de afectos son susceptibles de llamar a la acción desde un posicionamiento distinto al de las lógicas del mercado, movidas por lo que hemos venido denominando economías afectivas. Es por ello, que se considera que esta posición no puede generalizarse para fomentar el mito del artista genio o artista maldito. Dicho mito sirve fundamentalmente para acrecentar la conversión de la obra artística en un bien de mercado, regida por sus normas, connotada en sus significados y desactivada ideológicamente. Interesa, por tanto, acotar este caso de estudio a aquellos artistas afectados que mueven sus afectos con una voluntad performativa, que dotan a sus imágenes de una agencia particular y que lo hacen, además, desde un posicionamiento político. Posicionamiento que van a compartir, dicho sea de paso, con las prácticas colaborativas. Esto lleva el análisis hacia obras procesuales o que evidencian e inciden de forma significativa en el proceso.

Cuando Pepe Espaliú supo que había contraído el VIH, esta afección no únicamente impregnó todo su cuerpo, sino que en un movimiento intenso tomó su obra que se vio transformada sustancialmente. Espaliú puede ser un punto de partida para analizar estas imágenes afectadas por la circulación de los afectos en

los procesos de creación. Se podría analizar cómo se impregnaron, a causa de su diagnóstico, las emociones en el cuerpo de Espaliú transformándolo en *un cuerpo otro*. Pero esta investigación aborda el tema de las imágenes por lo que únicamente cabe señalar que esa transformación del cuerpo potenciará “una concepción de lo personal profundamente política; y lo político como profundamente personal, rasgo que determinará su posicionamiento artístico y su necesidad de incidir en la estructura social” (Del Río Almagro, 2002, p.183).

Espaliú (1993), presentó la obra *El nido*⁸ en el Festival de Sonsbeek. En lugar de llevarla a cabo en el Museo de Arnhem, ocupó un árbol del bosque que se encontraba justo a su lado y que era visible desde un gran ventanal del mismo para desarrollar una acción que remite, de una forma explícita, al concepto de circularidad. La acción podría verse desde un ventanal del museo y Espaliú a lo largo de ocho días, se subía y daba vueltas mientras iba desprendiéndose de la ropa que dejaba acumulada en el borde del mismo, formando una especie de nido hasta quedar totalmente desnudo. El último día escribió alrededor del tronco en un papel la frase “Aids is around”.

A partir de esta obra se pueden estudiar varias cuestiones que permiten entender cómo los afectos circulan entre cuerpo, espacio y objetos y cómo dichos afectos impresionan en la imagen. Una imagen, que dicho sea de paso, es la imagen mental que convive con los espectadores que visualizaron la performance. Esa *imagen afectada* es la que convoca a la acción, forzando un posicionamiento político concreto, una toma de postura. En el planteamiento y proceso de la obra se establecen varias fricciones que logran una apertura en la imagen y con ella una capacidad de impregnación afectiva. En primer lugar, se trata de una obra procesual en la que el espectador es invitado a unirse a una causa concreta, la crisis del SIDA. Esa voluntad de que la obra afectada afecte a su vez a otros se halla presente desde el principio. El recurso del que se sirve Espaliú es el de situar al espectador fuera de la acción, con un punto de vista fijo, sin apenas capacidad de movimiento con respecto a la obra. Esto fuerza esa idea del *cuerpo otro*, un cuerpo afectado que se encuentra fuera, solo, y muestra su vulnerabilidad. En ese distanciarle de su cuerpo potencia un posicionamiento paradójico de acercamiento a una causa, que se hace explícita en el fluir de las emociones entre la obra-artista y el espectador, a quien le llega el sentimiento de fragilidad y reacciona al mismo, posicionándose políticamente sobre el tema.

Existe una diferencia sustancial entre la performance y su translación a imágenes materiales. La representación de la acción bloquea este movimiento de acercamiento-alejamiento que sirve de puente afectivo. “Las estudiosas feministas y queer nos han mostrado que las emociones “importan” para la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (Amhed, 2015, p.38). Por otra parte, en el caso de la performance se juega a desdibujar las fronteras entre lo material (las afecciones concretas de un cuerpo, en este caso el de Espaliú) y lo inmaterial (su rastro en cuerpo afectado tanto de Espaliú, como el de los espectadores y sus imágenes particulares de la obra).

Hay que señalar que las imágenes que nos trasladan una emoción específica no tienen que ser fieles en su representación. “La calidad pública de las emociones significa que aprendemos a reconocer sus signos, que pueden incluir acciones,

⁸ Esta obra forma parte de la colección del MUSAC y puede consultarse a través de la siguiente url: <https://musac.es/#coleccion/obra/video-la-accion-nido-arnhem-holanda-1993>

gestos, entonación” (Amhed, 2015, p.40). En ese proceso de materialización efímera, mutable o no resuelta, se logra que esas afecciones concretas adheridas a un cuerpo particular pasen también al cuerpo de otros y a unas imágenes que surgen de tal confluencia de afecciones, ya que dichas emociones implican procesos corporales de afectar y ser afectados (Amhed, 2015, p.312). Esa afectación es posible, así mismo, por el cariz experiencial que tiene este tipo de obras, una experiencia vivencial que sirve para impregnar y luego fijar dichas emociones y validarlas de cara a acciones a favor de una causa. Podría decirse que la puerta de entrada a este tipo de obras se encuentra en los espacios abiertos entre la acción y la imagen que el espectador configura de la misma, que conlleva una acción en ambos cuerpos y que ahonda las potencialidades para afectar de estos espacios intermedios. Sara Ahmed relaciona directamente las intensidades emocionales con la reiteración. La repetición y reiteración son importantes para su capacidad performativa. En este caso concreto, la reiteración sostenida en el tiempo, una misma acción que se repite ocho veces cada día a lo largo de ocho días, sirve para intensificar ese primer contacto y lograr mayor capacidad de adherencia.

El otro caso de *imágenes afectadas* incluiría aquellas que surgen a través de los procesos de creación colaborativos. Se plantea que, precisamente, la resistencia que pueden traer los estudios del afecto al campo de las prácticas artísticas está relacionada con la capacidad de generar colectividades con fuerza para incidir y actuar políticamente. Si en estos momentos los vínculos con el otro han devenido frágiles, efímeros y temporalmente acotables, puede entenderse cómo aquellas prácticas que fomentan e inciden en los afectos como punto de conexión de lo colectivo y lo común se configuran como puntos de resistencia en un sistema en el que prima el individualismo. “Los valores de convivencia parecen haberse embadurnado sobre un terreno tan vasto que, en lo sucesivo, su identificación se torna imposible” (Negri, 2014, p.36). Ahmed (2015) se interesa por las emociones en función de cómo nos mueven, teniendo en cuenta que conllevan movimientos de acercamiento y alejamiento con respecto *a los otros* y, de esa manera, definen los límites de los espacios tanto corporales (individuales) como sociales (colectivos) (p.315). Argumento que sostiene, así mismo, Michael Hardt (2006) cuando expresa que “el trabajo afectivo constituye directamente y en sí mismo la creación de comunidades y de subjetividad colectivas” (n.p.). Hardt (2006) aboga por construir redes de producción de afectos como procesos de constitución social. Afirma que la producción de afectos y subjetividades tiene un potencial de transformación significativo en los órdenes capitalista y patriarcales.

Las prácticas colaborativas generan vínculos colectivos, a partir de estrategias artísticas que permiten la circulación de los afectos y la creación de zonas de contacto y, de esta manera, fomentan su pegajosidad en objetos y sujetos. Las prácticas colectivas son siempre un ejemplo de resistencia a la fuerza con la que el pragmatismo económico moldea los modos de vida actuales. Para Bourriaud (2008) el arte relacional actúa desde el intersticio social, utilizando el término acuñado por Marx. Es, en estos espacios intermedios, desde donde se pueden generar otras posibles formas de actuar, entendiendo el arte como un estado de encuentro. Se posibilita, así, la articulación de *otras* relaciones comunitarias con incidencia directa en lo social. Estas prácticas, de carácter híbrido, acogen una pluralidad de prácticas culturales en las que el nexo en común entre los distintos agentes participantes es una voluntad de generar procesos de índole social y política. Históricamente se había relegado la

visibilización de los afectos al ámbito privado. Su papel en lo público se encontraba reprimido e invisibilizado. Estas prácticas los trasladan al ámbito público haciendo mención explícita dentro de sus procesos a la constitución de otras subjetividades políticas capaces de activar esferas públicas. Al poner en evidencia la circulación de los afectos, se fuerza su intensidad y su capacidad de acción para la transformación social. En el contexto español han sido significativas las experiencias artísticas de colectivos como la Fiambrera Obrera, Todo por la Praxis (Fig.2) y Basurama, entre muchos otros, y la labor que espacios públicos de producción y gestión cultural, como Intermediae están desarrollando a través de estos modos de hacer⁹.

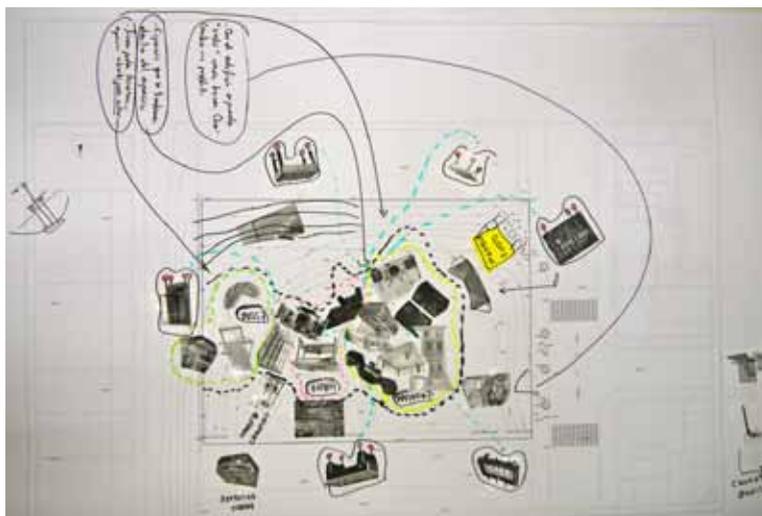


Figura 2. Todo por la praxis, *Proceso participativo Zofio*, 2016. Imagen recuperada de: <https://todoporlapraxis.es/085-proceso-participativo-zofio/>

Los afectos en este tipo de prácticas están muy relacionados con la necesidad de generar vínculos entre los agentes participantes, ya que se entiende que estos vínculos son fundamentales para la capacidad de acción colectiva. Procesos que “constituyen, al mismo tiempo, un cierto tipo de asociación y un cierto perfil de mundo, la co-implicación de la socialidad” (Laddaga, 2006, p. 77). Se ponen en marcha una serie de prácticas que se sirven del contacto para aumentar la adherencia de los afectos, proponiendo lugares para el encuentro y la articulación de discursos compartidos. En este sentido los afectos impregnados en los cuerpos de los participantes se ven completados por aquellos que surgen y se pegan en los procesos puestos en marcha, siempre de carácter experiencial, que vinculan y hacen *vibrar* los cuerpos. Según Ahmed (2015) “las emociones toman forma a partir de zonas de contacto en los que otros nos impresionan y dejan sus impresiones” (p.292). Para fomentar estas zonas de contacto, suelen ponerse en marcha debates abiertos, mesas redondas, intervenciones en contextos concretos, actuaciones y talleres. En estas experiencias

⁹ Para ampliar información sobre las prácticas artísticas colaborativas puede consultarse: Martín, R. (2015). La imagen en las prácticas artísticas colaborativas contemporáneas. Experiencias de lo común y espacio político. En Paredes, T. (dir.). *Arte político* (pp.367-380). Madrid: AECA.

compartidas fluyen los saberes y las emociones, y el pensamiento del arte se presenta como construcción de las formas sensibles de la vida colectiva (Rancière, 2008), procesos de creación en lo social que se distribuyen y circulan socialmente.

5. Entre la imagen vulnerable y el perceptor afectado

Suely Rolnik (2006), define la vulnerabilidad como

la condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad. Ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible. (n.p.)

En este sentido *la imagen vulnerable* sería aquella capaz de activar la capacidad de lo sensible. Rolnik (2009) también plantea el término *perceptor* como aquel receptor que se involucra en las propuestas artísticas, “cuya realización depende de los efectos de la misma en su subjetividad” (p.11). Por lo tanto, se propone, en esta línea de investigación, el estudio de imágenes que son capaces de activar de una manera determinada la subjetividad del perceptor por medio de la afección que se involucra en la propuesta artística a partir de la circulación de las emociones entre la imagen–objeto y el receptor y viceversa.

Para abordar esta cuestión se creó un grupo de discusión en el ámbito académico universitario, formado por 20 estudiantes de posgrado, en el que los participantes se posicionaron como *perceptores afectados* y trasladaron una imagen que les había generado una afección significativa. Se indicó a los participantes que eligieran y compartieran con los demás una imagen que les hubiera afectado significativamente. Los participantes fueron mostrando al grupo la imagen seleccionada y expresando la afectación que había conllevado. Esta afectación fue comunicada a través del lenguaje, pero, a su vez, se posibilitaron modos de expresión que supusieran una acción del cuerpo y pusieran de manifiesto cómo las afecciones del mismo están relacionadas con su propia performatividad. Se planteó, así mismo, que indagaran sobre la direccionalidad de los posibles afectos involucrados y que expresaran si dicha afección había propiciado algún tipo de acción específica. Esta experiencia supone una primera entrada al análisis en torno a la imagen vulnerable, un detonante para la investigación realizada. La muestra no es significativa y el perfil de los participantes es muy unitario, por lo que las reflexiones que surgen a partir de la misma deben entenderse desde una perspectiva parcial y provisional. El objetivo es abrir líneas de análisis y plantearlas como punto de partida para posibles experiencias teórico-prácticas posteriores¹⁰. Se considera que apunta caminos más que aportar respuestas.

Las imágenes seleccionadas, como cabía esperar, eran de una diversidad enorme, imágenes personales, imágenes artísticas, imágenes de los medios de comunicación, etc. Los afectos involucrados también eran variables pero tenían en común su relación con la *vibratilidad* del cuerpo y hacían una mención específica a la tensión

¹⁰ Un acercamiento posterior que parte de esta primera experiencia fue desarrollada en el Seminario “Investigación desde las artes y aventura” en Centro Huarte (Pamplona) en diciembre de 2018 y posibilitó una reflexión y análisis sobre experiencia corporeizada, performatividad, agencia y afectos.

que esto provocaba. Términos como vinculación con narrativas personales, impacto visual, deslocalización, falta de determinación en la representación, aparecieron, a menudo, en sus comentarios y en el debate producido. Otra de las constantes observadas fue que, en muchas ocasiones, la tensión afectiva que *vulnerabilizaba* la imagen partía de un extrañamiento inicial, que permitía la entrada a la subjetividad del perceptor. Dicho extrañamiento, se entiende que provoca una relación distinta con la imagen, por lo menos distinta a aquella dirigida a la vorágine de imágenes con la que nos relacionamos cotidianamente. Se pone en marcha, entonces, una experiencia disruptiva que deja paso al fluir de los afectos y que implica un desciframiento, un proceso en el que se genera adherencia emocional entre sujeto y objeto y que posibilita también variar el posicionamiento de partida de ambos. En ese movimiento es, precisamente, donde puede llegar a generarse una agencia. El perceptor es entonces un *espectador problematizado*, como diría Rolnik (2009).

Se plantea una capacidad para variar entre sujeto y objeto de la emoción. Esta variación implica también un movimiento recíproco que permite el circular de los afectos y con ellos la alteración del estado de sujetos y objetos. Para que haya este flujo entre sujetos y objetos se considera necesario que existan, por un lado, imágenes abiertas en las que pueda entrar la subjetividad del perceptor y por otro, sujetos afectados que ya traigan una adherencia emocional que circule a través de estos movimientos. En muchas ocasiones se observó, también, que se establecían procesos de percepción háptica. Este concepto explorado por Deleuze (2005) nos plantea otro tipo de visualidad que difiere de la visibilidad óptica, que incorpora la sensación. La visualidad háptica permite una mayor relación corporal con la imagen, permitiendo la adherencia de los afectos y aumentando las zonas de contacto y, a la vez, el movimiento. No se está plateando que ambas visualidades funcionen de manera aislada, se plantea que en estos casos hay una conciencia de lo háptico y esta conciencia permite una mayor adherencia afectiva.

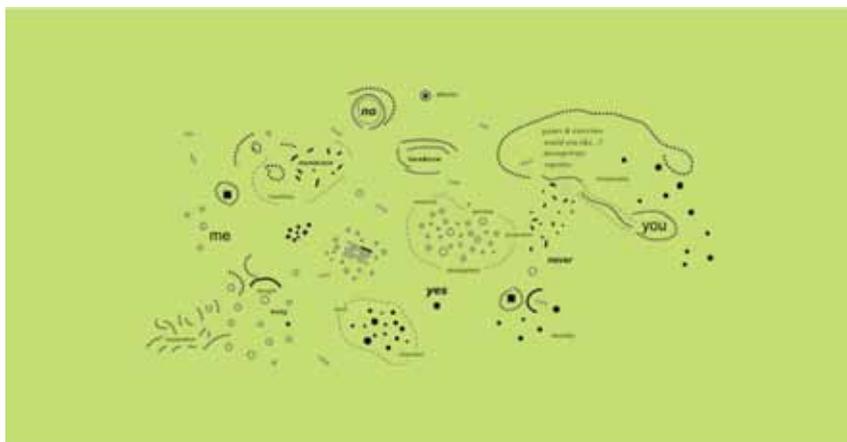


Figura 3. Ricardo Basbaum, *La société du spectacle (& NBP)*, 2007. Imagen recuperada de: http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/exposiciones/cgac/ricardo-basbaum.htm

Las obras de Ricardo Basbaum (Fig. 3) ejemplifican muy bien las premisas contempladas. Este artista brasileño utiliza en sus obras la representación, en forma de diagramas de flujos, de este movimiento emocional entre sujetos y objetos. Sus flujos afectivos surgen de experiencias con los participantes que experimentan, comparten sus afecciones y son reflejadas por medio de diagramas de imágenes y textos en el contexto expositivo. El artista propone una participación pos-participativa, en la que tanto participantes como autor configuran posiciones más fluidas en los procesos creativos. En la obra *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (Basbaum, 1994-2008) “propone que un objeto sea recogido por personas que convivirán con él durante un determinado tiempo dándole distintos usos, que serán documentados en un sitio web propio” (Basbaum, 2009, n.p.). En ese circular entre sujetos, los objetos van cargándose de afectos que impregnan, a través de las citadas zonas de contacto, a los sujetos que con ellos se relacionan. Lo interesante de la obra de Basbaum es que nos presenta la visibilización de todos estos flujos invisibles, que mediante su materialización y su conversión en imagen se ven intensificados. Si las imágenes de Bill Viola representaban la fisionomía de los afectos, la parte más visual de los mismos, las obras de Basbaum convierten en imagen la parte invisible, la inmaterial, mediante la relación de elementos que se mueven con lógicas no unidireccionales, mutables y difíciles de acotar. Los mapas de los trayectos y los afectos, según Deleuze, remiten uno a otro. “La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta al trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices” (Deleuze, 1996, p.5). Esta intensidad también se ve reafirmada por la utilización de la repetición como estrategia.

En las diversas exposiciones de la pieza, se combinan diagramas, imágenes y textos en varios formatos y soportes, que permiten una visualización y materialización de los procesos de carácter expansivo, que juega a los límites y que, al igual que los flujos afectivos que la obra genera, es capaz de cuestionar, así mismo, los límites de la institución artística. Por otra parte, combina también diversas estrategias de archivo, que establecen y potencian los aspectos relacionales de la obra. Esto pone de manifiesto otra cuestión considerada importante en este análisis: la relacionalidad. La relación entre objetos y sujetos de la emoción no solo redibuja las fronteras de nuestros cuerpos, como plantea Ahmed (2015), sino que también posibilita el movimiento y con éste, la capacidad de agencia de cada uno. En ese reconvertirnos en sujetos y objetos emocionales estamos posibilitando la generación de otros discursos desde perspectivas que permitan otras maneras de actuar, de ser y estar en el mundo. En la medida en que visibilizamos los afectos y los movilizamos más allá de convertirlos en producto, estamos aportando un acercamiento a la capacidad de actuar desde la posición específica que esto plantea. El perceptor afectado se ve convertido en *perceptor activado* al igual que las imágenes y diagramas de Basbaum, imágenes vibrátiles capaces de seguir potenciando el movimiento.

6. Conclusiones

Se considera, tras la investigación realizada, que el modelo de Sara Ahmed posibilita un análisis válido para evaluar los procesos de afección en las prácticas artísticas, permitiendo un acercamiento que ha venido produciéndose en otros campos afines y que es pertinente para la reflexión sobre las relaciones entre agencia y afectividad

en este tipo de imágenes. En este sentido, es clave el posicionamiento a partir de la teoría del actor-red, de Bruno Latour, que posibilita establecer en el análisis la noción de *imagen vibrátil*, punto de partida de la investigación. Se considera que los planteamientos de Suely Rolnik también son idóneos para argumentar y relacionar los conceptos estudiados a partir de la idea de las emociones como política cultural, en este caso artística.

Las líneas clave de análisis y las principales aportaciones de esta investigación se articulan a partir de (1) la relación entre representación de la emoción y la circulación de afectos en un contexto icónico caracterizado por la hipervisualidad. En este sentido la investigación pone de manifiesto cómo, a través de las prácticas artísticas que utilizan estrategias que permiten el cuestionamiento de la misma, se pueden propiciar otros procesos de afección susceptibles de generar otras subjetividades. Se consideran significativos la potenciación de la intersubjetividad y el establecimiento de tensiones que vienen determinadas por estrategias autorreferenciales y la puesta en valor de imaginarios compartidos, que fuerzan procesos de identificación. Otro de los elementos fundamentales detectados es la relación de la imagen con el movimiento, ya sea a través de la imagen-movimiento deleuziana y sus variantes, como de la imagen que circula y se mueve entre dispositivos, cuerpos, objetos y contextos.

Una segunda línea de análisis permite discutir sobre (2) la circulación de afectos que se produce en los procesos artísticos. En este caso, se identifica cómo los posicionamientos políticos implican unas afecciones determinadas, susceptibles de ser trasladadas desde el artista, a sus obras, a los receptores-participantes, en un devenir de flujos que permiten su cristalización. Se considera que carácter experiencial y procesual es clave para forzar la *pegajosidad* de los afectos, proponer otros modos de actuar no siempre previstos de antemano y aumentar las zonas de contacto a través de las cuales afectar y ser afectados. Por otra parte, se establece que las metodologías artísticas colaborativas permiten que dicho fluir afectivo se convierta en eje clave de unas prácticas que han ampliado no únicamente el campo de lo artístico, sino también los espacios para experimentar lo común, a través de los afectos como pieza clave para la distribución de saberes.

Por último, ha resultado significativo para la consecución de los objetivos propuestos (3) una identificación de aquellas cuestiones que implican la activación de lo sensible, a través de imágenes en las que el espectador problematice los relatos visuales impuestos y sea capaz de convertirse en *perceptor afectado*. Se entiende, en relación a esta línea de análisis, que en estos procesos se produce una suerte de interrelación que permite variar los posicionamientos entre sujetos y objetos de la emoción. Se considera significativo cómo las prácticas artísticas estudiadas manifiestan la capacidad para moldear cuerpos e imágenes como formas de acción, a través de su capacidad de afección vinculada a la reiteración, la apertura de las mismas y la relacionalidad, que posibilitan, a su vez, unas afinidades y unos vínculos de y entre sujetos, imágenes y contextos.

Es posible entrever, así mismo, a partir de la investigación realizada, las potencialidades de estudiar las imágenes desde los afectos para comprender qué relación tienen con su capacidad de agencia y cómo a partir de la misma son capaces de articular, activar, mover y crear *otros posibles*. Un tiempo de la emoción que va dejando sus impresiones en imágenes y sujetos, pero que también posibilita *otros futuros*. Imágenes vibrátiles que nos convierten en sujetos de la emoción, que

nos orientan hacia los otros, que nos mantienen atentos, dejando nuestra actitud contemplativa en pos de la acción, configurando las historias íntimas de nuestros cuerpos individuales, a la vez que abren sus contornos a favor de su socialidad.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Mexico D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/360388551/Ahmed-Sara-La-Politica-Cultural-de-Las-Emociones>
- Basbaum, R. (1994). *Você gostaria de participar de uma experiencia artística?* [Obra procesual]. Recuperado de <https://www.nbp.pro.br/projeto.php>
- Basbaum, R. (2009). Would you like to participate in an artistic experience? *ART&RESEARCH. A Journal of Ideas, Context and Methods*, 2(2). Recuperado de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/basbaum.html>
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En García Varas, A. (ed.) *Filosofía de la Imagen* (pp. 87-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J., y Athanasiou, A. (2013). *Dispossession. The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press.
- Calvo, M. (2017). Agencia crítica y desposesión. La actualidad de la pregunta por la libertad en Judith Butler, *Isegoría*, (56), 263-277.
- Del Río Almagro, A. (2002). *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Madrid: Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Espaliú, E., Pepe. (1993). *El nido* [Performance]. León: MUSAC.
- Hardt, M. (2006). Trabajo afectivo. Recuperado de http://www.dooos.org/articulos/otros/M_Hardt.htm
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lara, A. (2015). Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead. Vintage affective theories. Notes on Deleuze, Bergson and Whitehead. *Cinta de Moebio*, (52), 17-36.
- Lara, A. y Enciso, G. (2013). The Affective Turn. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(3), 101. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Larrañaga, J. (2008). Transferencia y transparencia de la imagen artística. *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, (6), 119-130.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to the Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Martín Hernández, R. (2015). La imagen en las prácticas artísticas colaborativas contemporáneas. Experiencia de lo común y espacio político. En Paredes, T. (dir.) *Arte político* (pp. 367-380). Madrid: AECA.
- Martín Prada, J. (2008). *Economías Afectivas*. Recuperado de <http://mapadehomemade.blogspot.com/2008/08/economias-afectivas.html>

- Martín Prada, J. (2011). ¿Capitalismo afectivo?. *EXIT Book, Verano*(15), 32-37.
- Moraña, M. (2012). Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas. En Moraña, M. y Sánchez, I. *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina* (pp. 313-337). Madrid: Iberoamericana Vervuert. Recuperado de <https://pages.wustl.edu/files/pages/imce/mabelmorana/sbmw3mab.pdf>
- Moraña, M., y Prado, I. M. S. (2015). *Democracia, otredad, melancolía: Roger Bartra ante la crítica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2017). Política, afectos y prácticas artísticas. Algunas reflexiones en torno al Guernica. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/monica-amor-no-objetos-quasi-objetos-notas-sobre-agenda-investigacion-al-borde-modernidad>
- Negri, A. (2014). Construyendo lo común. Performance como praxis. En Pontbriand, C. *Perform. Cómo hacer cosas con(sin) palabras* (pp. 34-46). Madrid: CA2M. Recuperado de https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_per_form_web
- Rancière, J. (2008). Estética y política: las paradojas del arte político. Recuperado de https://webs.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html
- Rolnik, S. (2003). El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia. *Zehar*, (51), 28-33.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del chuleo, *eipcp.net*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>
- Rolnik, S. (2009). Desvío hacia lo innombrable. *Qyuderns portàtils*, (17), 8.
- Spinoza, B. (2009). *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tirado, F., y Domènech, M. (2005). Asociaciones heterogéneas y actantes: el giro postsocial de la teoría del actor-red. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, (Nº Especial-Noviembre-Diciembre). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1382237>
- Viola, B. (2003). *The Passions* [Audiovisual]. Recuperado de <https://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/>
- Viola, B. (2007). *Las horas invisibles*. Sevilla: Junta de Andalucía. Conserjería de cultura.