

## El viaje de los afectos

◆ Blanca Ruiz

Las palabras nombran la vida. Las fotografías la representan. Palabras y fotografías viven las páginas para participar en el desfile de las ideas. Viajan juntas. Se interrogan. Se entrelazan para expresar, transmitir, transportar algo: una intención, un deseo, un afecto. Aquí entrelazo palabras e imágenes para *pensar la fotografía* a partir de la filosofía de Baruch Spinoza<sup>1</sup> con la siguiente premisa: la fotografía es transporte de los afectos.

Ser y estar en el mundo. Sentirse vivo. Tener deseos de conocer, de hacer fotografía, escribir, amar. En cada uno de nuestros actos somos esencialmente seres afectivos “[los] afectos no sólo son fuente de alegría o de tristeza, de sentirse y saberse existir, crecer o disminuir en nuestro ser, sino que también son medios de conocimiento y de orientación en la realidad”<sup>2</sup> Los afectos, señala, permiten mostrar la dependencia del mundo y, a la vez, la procedencia de nuestras acciones: “representan la coloración emocional con la que se expresa nuestra propia realidad o nuestra relación con los otros”<sup>3</sup>

Nos relacionamos con los otros para expresar-les nuestros afectos, nuestras pasiones. Términos sinónimos, “pasión”, de *passio*, es el acto de padecer, en un sentido pasivo; mientras que “afecto”, de *afectus*, puede tener un sentido pasivo pero también uno activo, que nos lleva a actuar, a obrar, como señala Spinoza, quien creó su reflexión a partir del cuerpo, como centro mismo de los afectos: “el cuerpo humano puede ser afectado de bastantes maneras que acrecienten o disminuyan su potencia de obrar y también de otras que no hagan ni mayor ni menor su potencia de obrar”<sup>4</sup>; una “cosa cualquiera” puede ser motivo de “gozo, de tristeza o de deseo”<sup>5</sup>. El arte, dice Simon O’Sullivan, “lo queramos o no, sigue produciendo afectos”<sup>6</sup> y la fotografía, en tanto expresión artística, no solo produce afectos sino que los hace visibles y los transporta a los otros, a los espectadores que, a su vez, pueden sentirse de alguna manera afectados, ya que, como indica Spinoza, en el acto afectivo no se está solo, se necesita del otro para afectar o ser afectado.



<sup>1</sup> El estudio sobre el origen y la naturaleza de los afectos es parte fundamental de la doctrina del filósofo Baruch Spinoza (siglo XVII). Para la elaboración de este texto recurrí a la fuente original: Baruch Spinoza, *Ética. Tratado teológico-político*, Porrúa, México DF, 2007.

<sup>2</sup> Jacinto Rivera de Rosales, “Spinoza y los afectos”, *Exit Book*, núm. 15, 2011, p. 38.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup> Simon O’Sullivan, “La estética del afecto. Pensando el arte más allá de la representación”, *Exit Book*, núm. 15, 2011, p. 10.

◆ Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (Imacs), Facultad de Artes, UAEM



### Despegue: el lugar de la mirada

Puesto que hablamos de afecto en la fotografía, es decir, de las afecciones que produce un cuerpo en otro a partir de una obra visual, es importante ubicar el lugar de la mirada en esta propuesta: la mirada encuentra la luz en la tierra, en su espacio y tiempo, en el encuentro y conocimiento de otros ojos, otros cuerpos. Cuando llegan las palabras se explica el mundo por medio de la escritura; pero antes, como señala John Berger, a partir de la vista “establecimos nuestro lugar en el mundo”;<sup>7</sup> y con ello creamos y establecimos los afectos que nos rodean como individuos en sociedad.

Aun siendo tan cambiantes, en las sociedades actuales persiste el *natural deseo de saber*, como señaló Aristóteles: “Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos es una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista. [...] Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da [a] conocer los objetos y nos descubre entre ellos un gran número de diferencias”.<sup>8</sup>

Miramos los objetos para conocerlos y cuestionarlos, divulgarlos y conservarlos. Según su etimología, “mirar” —*regarder*, en francés— puede ser “guardar”, y a la vez, “ponerse en guardia”. La mirada puede mantenerse en guardia ante el mundo y, a la vez, ser su guardiana, y en este sentido mira-

mos al mundo, para guardarlo, pero también para sentirnos mirados/guardados por el otro.

En un pasaje de *El ser y la nada*, Jean Paul Sartre afirma: “No lejos de mí hay césped, y, a lo largo de él, asientos. Un hombre pasa cerca de los asientos. Veo a este hombre, lo capto a la vez como un objeto y como un hombre”;<sup>9</sup> de allí que tener la conciencia de mirar implica extender el campo visual hacia afuera de nosotros para desarrollar la experiencia de la mirada. Como señala el filósofo francés, el acto de mirar se transforma en un dato de la experiencia en la cual el otro se hace presente y, por lo tanto, visible para nosotros, y a la vez nosotros somos reconocidos por la mirada del otro. Para Sartre, en toda mirada existe la aparición de un prójimo objeto como presencia concreta en el campo perceptivo: en la condición humana, como objeto de los otros seres vivientes, el hombre está “arrojado en la arena bajo millones de miradas”.<sup>10</sup>

Escrita hace más de seis décadas, esta última frase de Sartre resulta muy vigente: aquí, ahora, estamos arrojados en una arena visual bajo millones de miradas. Yo, tú, este, aquel, todos nos miran y a la vez los miramos en el horizonte inconmensurable de imágenes fotográficas que circulan a nuestro alrededor. Como presagió Roland Barthes en *La cámara lúcida*: “Veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día, provienen de mi mundo, sin que yo las solicite; no son más que ‘imágenes’ aparecen de improviso”.<sup>11</sup> Como

<sup>7</sup> John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Obras filosóficas*, libro I, Conaculta/Océano, México DF/Madrid, s/f, p. 3.

<sup>9</sup> Este es uno de los pasajes más célebres del capítulo *La existencia del prójimo*, en el cual Sartre extiende el campo de la mirada en su relación con el otro como sujeto. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Losada, Madrid, 1966, p. 162.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Cabe señalar que Roland Barthes hace un homenaje a *La imaginación*, de Jean-Paul Sartre, en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994 [1989], p. 49.

él en su momento deseó su “Historia de miradas”, concretamente, en esta investigación reunimos las miradas familiares del ser humano: las de la madre, el padre, los hijos, los compañeros, es decir, la fotografía de afectos familiares.

Casi un siglo después de que Charles Baudelaire escribiera a su madre Caroline: “Quisiera tener tu retrato; es una idea que se ha apoderado de mí”,<sup>12</sup> Barthes se aferró al retrato de su madre, llamada Henriette. Distintos en tiempo y temperatura en sus escritos, los dos pensadores franceses compartieron ese legítimo anhelo. Pero Barthes creó un halo misterioso: “No puedo mostrar la Foto del invernadero. Esta Foto sólo existe para mí. Para vosotros sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de *lo cualquiera*”,<sup>13</sup> y nosotros, como sus lectores, podemos *guardar* en nuestro imaginario ese deseo de imagen, es decir, no la imagen en sí, puesto que no la conocemos, sino el deseo mismo de la foto del invernadero, una especie de apetito visual, que al quedar insatisfecho, nos anima a continuar buscando ante la profunda expresión del afecto amoroso.<sup>14</sup>

El amor, nos dice Spinoza, es uno de los afectos derivados de los afectos primarios: la alegría, la tristeza y el deseo, que conforman las raíces de la enramada: placer, envidia, dolor, melancolía, desesperación, miedo, horror, desprecio, sober-

bia, indignación... con las diferentes combinaciones de “afectos activos” y “pasivos”, llamados por él “pasiones”, ya que, según explica, los afectos proceden de “causas adecuadas o inadecuadas”: “Llamo causa adecuada a aquella cuyo efecto se puede percibir clara y distintamente por ella misma, [afectos activos] y causa inadecuada o parcial a aquella cuyo efecto no se puede conocer por ella sola [pasiones]”<sup>15</sup>. Entre los “afectos pasivos” que se producen de “ideas inadecuadas”, los más importantes son, precisamente, el amor y el odio.

Siguiendo al filósofo holandés, “el amor no es otra cosa que un gozo a que acompaña la idea de una causa exterior; el odio es sólo una tristeza a que acompaña la idea de una causa exterior. Vemos, además, que el que ama se esfuerza necesariamente por tener presente y conservar la cosa que ama; por el contrario, el que odia se esfuerza por alejar y destruir la cosa odiada”.<sup>16</sup> Así, Barthes se esforzó por conservar la imagen de su madre representada en una foto, para sí mismo. Pero las pasiones fluyen ante su propia fuerza, según Spinoza: “La fuerza de una pasión o de una afección puede sobrepujar las demás acciones del hombre, o su potencia, de tal suerte que esa afección permanezca agregada al hombre”;<sup>17</sup> y como metáfora, al *empujar*, se salen las imágenes del ámbito familiar.

<sup>12</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 22-23. Conviene tener presentes estas palabras del poeta francés, ahora que precisamente la fotografía insiste en la “dureza” de la imagen.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *La cámara, op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>14</sup> Barthes se negó a referirse a la familia determinada científicamente, como si solamente fuera “un tejido de obligaciones y ritos”, y no quiso reducir a su “familia a la Familia y a su madre a la Madre” (*ibid.*, p. 132).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Spinoza, *Ética, op. cit.*, tercera parte, definiciones, I, p. 71.

<sup>16</sup> *Ibid.*, proposición XIII, escolio, p. 79.

<sup>17</sup> *Ibid.*, cuarta parte, proposición VI, p. 120.



Para José Antonio Navarrete, la fotografía familiar no es exclusiva de la práctica fotográfica popular: “son numerosos los casos de artistas fotógrafos que han retratado a miembros de su familia con manifiesta intención creativa”.<sup>18</sup> Uno de ellos es Luis González Palma (Guatemala, 1957), quien unió la imagen de su hijo Sebastián con un ejemplar de los *Diálogos* de Platón en la pieza *Volver a pasar por el corazón* (2002-2003). En ella, según Graciela de Oliveira, “muestra los afectos de su intimidad, evidenciando afición por la realidad que vive; sus argumentos son existenciales y de introspección sobre el contenido del arte como transmisor de pensamientos, denotando así compromiso como creador”.<sup>19</sup>

Al fotografiar a los integrantes de la familia se entrecruzan diversos afectos como consecuencia de actos sociales y políticos. Por ejemplo, Eustaquio Neves (Brasil, 1955) utilizó una foto de su madre a los dieciocho años para cuestionar la opresión brasileña, y Marcelo Brodsky (Argentina, 1954) hizo una de sus primeras fotos con una antigua cámara que le regaló su padre, enfocando a su hermano Fernando a los doce años. Ante los sucesos de la dictadura argentina, resultó ser “la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos”.<sup>20</sup>

### **Félix González-Torres: el deseo y el destino**

Contemporáneo de los fotógrafos anteriores e interesado en diversas prácticas artísticas, Félix González-Torres (Cuba, 1957-EU, 1996) dejó un legado pulsado por los afectos personales en una intensa autobiografía visual, en la cual destacamos la imagen *Cama vacía* (1991). A diferencia de *La cama deshecha*, que Imogen Cunningham realizó el mismo año de su nacimiento, González-Torres enfocó su propio lecho sin colocar en él ningún objeto: solo sábanas destendidas y almohadas con un visible hueco en el centro, que muestran de manera silenciosa pero contundente la ausencia definitiva de su compañero, Ross Laycock. Como señala Brian Massumi a propósito de Spinoza: “La habilidad de un cuerpo para afectar o ser afectado, su carga de afecto o su poder de existencia, no es algo fijo. Según las circunstancias, sube y baja suavemente como una marea, crece y se alza como una ola, o en ocasiones, simplemente toca fondo”.<sup>21</sup>

Así, González-Torres tocó fondo pero no se guardó su dolor: trasladó sus afectos a una fotografía que circula en carteleras de diversas ciudades.<sup>22</sup> La cama de lienzos blancos recibe la mirada del transeúnte/espectador, que entre el asombro y el desconcierto puede asociarla con el placer, el abandono, pero también, como el poema de

<sup>18</sup> José Antonio Navarrete, “Rituales de identidad”, en Alejandro Castellote (ed.), *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana, 1991-2002*, Lunwerg/Fundación Telefónica, Barcelona/Madrid, 2003, p. 86.

<sup>19</sup> Graciela de Oliveira, “Rituales de identidad”, en Alejandro Castellote (ed.), *Mapas abiertos, op. cit.*, p. 84.

<sup>20</sup> Marcelo Brodsky, “Historias alternativas”, en Alejandro Castellote (ed.), *Mapas abiertos, op. cit.*, p. 222.

<sup>21</sup> Brian Massumi, “Palabras clave para el afecto”, *Exit Book*, núm. 15, 2011.

<sup>22</sup> De acuerdo con Sonia Becce, en la obra de Félix González-Torres “se trata del amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con un afecto profundo, con el deseo, con el cuidado y el sentimiento de intensa atención por otro, por la ausencia o la pérdida del ser amado”. Pedro da Cruz, “Caramelos surtidos”, *El país*, 12 de diciembre de 2008, <http://bit.ly/184F7oW>, consultado en noviembre de 2013.

Bertolt Brecht, con el destino: “Si al empuñar los remos de tal suerte, ves un hoyo al otro lado de la barca, por favor no desvíes la mirada: no estás fuera del blanco de la muerte”.<sup>23</sup> Entre otras intenciones que mueven a los fotógrafos a acercarse a sus familiares, está el afecto hacia los padres y hacia el hecho mismo de ser madre, como a continuación revisaremos en los procesos creativos de Pedro Meyer, Vida Yovanovich y Ana Casas.<sup>24</sup>

#### **Pedro Meyer: nada que esconder**

El mismo año en que González-Torres realizaba la imagen mencionada, Pedro Meyer (1935) presentó el disco compacto titulado *Fotografía para recordar*, una serie pionera no solo en su tratamiento digital, sino por documentar el ámbito de los afectos familiares en México. Meyer no solo reconstruye la historia de Ernesto y Liesel Meyer: su matrimonio, hijos, trabajo, enfermedades y procesos terminales, sino su propia historia como hijo, fotógrafo, padre; pacientemente, retrató la lucha cotidiana de sus padres.

Su enfoque experimentado en desplazamientos se centró en la densa quietud en torno a la cama: la gestualidad del rostro y el cuerpo, abrazos, algunas alegrías, últimos suspiros, y su cámara se mantuvo firme hasta que la tierra hizo su parte en el panteón. El fotógrafo lo explica así: “Sentí que era una cuestión de integridad de mi parte que mi

cámara fuese capaz de capturar imágenes de mi propia familia [...] ¿Con qué derecho podía yo fotografiar a los otros, si no era capaz de enfrentarme a esas mismas situaciones con mi propia gente? Si mi propia familia estaba fuera del alcance de mi cámara, ¿por qué no habrían de estarlo todas las demás familias del mundo? Esto me llevó a nunca considerar a mi propia familia como prohibida y, para el caso, tampoco ellos lo pensaban. Después de todo, nadie pensaba que había algo que esconder”.<sup>25</sup>

En *Fotografía para recordar*, Meyer retoma el noema barthesiano “Esto ha sido”: estos *han sido* mis padres y así *ha sido* su ceremonial del adiós. A veinte años de esta obra, han surgido generaciones de autores volcados en procesos personales. Como señala la curadora guatemalteca Rosina Cazali, la pregunta “¿quién soy?” no estaría completa si no se considera la función que tiene la construcción de los afectos”.<sup>26</sup>

#### **Vera, mi madre**

Aunque Vida Yovanovich (1949) empezó a retratar a su madre desde 1993, “quizá su enfermedad y el tiempo que se nos acababa” determinaron la creación de *Vera, mi madre* (2010), pieza integrada con imágenes cortadas y unidas en una sola; sin embargo, de manera casi paralela, Vida convivió con ancianas de un asilo —en la serie *Cárcel de sueños*

<sup>23</sup> Bertolt Brecht, *Las visiones y los tiempos oscuros*, UNAM, Textos de Difusión Cultural (Serie El Puente), México DF, 1989, p. 89.

<sup>24</sup> En mi investigación analizo principalmente la obra fotográfica producida en México, que tiende lazos con otros países de América Latina.

<sup>25</sup> Pedro Meyer, *Fotografía para recordar*, Voyager Company, Estados Unidos, 1991, 35 min., CD Rom. La serie también puede consultarse en el sitio web [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)

<sup>26</sup> Humberto Granados, “Del arte y los afectos”, *Cultura UNAM. Diario digital*, 22 de abril de 2012, <http://bit.ly/1crk2s9>, consultado en octubre de 2013.



(1997)— y, posteriormente, con mujeres encarceladas —en la obra *Soledades sonoras* (2005).

Presentadas de manera independiente y en distintos soportes, los tres trabajos parten de la misma necesidad de Vida: mirar de frente y sin complacencias la ineluctable edad de las mujeres en condiciones de encierro físico y emocional. Pero, ¿existe alguna diferencia en su mirada ante una mujer presa la cual no conocía anteriormente, que ante su propia madre, que no solo la vio crecer, sino formarse como fotógrafa que a la vez mira a otras mujeres? Es difícil precisarlo. Pero las fotografías de Vida no expresan conmiseración alguna. Expresan la crudeza del paso del tiempo en la piel de esas mujeres, en sus relaciones con las demás mujeres y consigo mismas.

Sin embargo, puede apreciarse algún cambio en los autorretratos: mientras que en *Vera, mi madre* esta se muestra relajada en escenarios compartidos entre plantas, cocina, mesa con mantel bordado, en *Cárcel de los sueños* se autorretrata con angustia entre sillas de ruedas, tanques de oxígeno y paredes deterioradas como ella misma por la edad. Recordemos que, para Spinoza, el cuerpo y el alma están unidos. Hay un estado del alma, nos dice, que nace de dos afecciones contrarias, y es la fluctuación del alma, por ejemplo, el genuino interés de Vida de acercarse a las mujeres ancianas y, a la vez, la certeza de convertirse en una de ellas. La fotografía de Vida Yovanovich expresa sus afec-

tos, incluso la vejez misma, que le resulta un *afecto familiar*. Cercano. Vivencial.

### ***Kinderwunsch*: el deseo de ser (y verse como) madre**

Cercana a autoras como Sally Mann y Mary Kelly,<sup>27</sup> Ana Casas decide pensar la maternidad siguiendo un camino muy personal y coherente: no es casual que después de *Álbum*,<sup>28</sup> donde reflexionó sobre la construcción de su identidad a partir de su relación con su familia, su cuerpo, su casa, ofreciendo conmovedoras imágenes como el abrazo con su abuela, difundiera la continuación de su vida como madre, con su propio costo físico y emocional: “Trabajo el cuerpo como centro de la experiencia de la maternidad del lazo con los hijos, el pecho, embarazo, desde su búsqueda con tratamientos de infertilidad, el parto, el afecto, la pasión que nos despiertan y la emoción por descubrir el mundo a través de su mirada, pero también la depresión, cansancio, rabia, enojo, recuerdos de mi propia infancia, huecos profundos que marcan mi manera de ser madre [...] Ese pequeño espacio que separa lo público de lo privado es el que más me apasiona, es un espacio íntimo pero a la vez es una frontera, un limbo que nos hace sentir un poco fuera de lugar [...] Es curioso, porque me siento expuesta y a la vez no. Las imágenes adquieren una vida propia”.<sup>29</sup>

Ana desnuda. Feliz madre con su hijo recién nacido. Nutriente de leche. Lienzo para dibujos

<sup>27</sup> Según conversaciones personales con Ana Casas, realizadas en marzo de 2010, estas dos autoras la han motivado en su trabajo.

<sup>28</sup> Ana Casas, *Álbum*, Mestizo, Barcelona, 2000. La exposición homónima se ha difundido desde la publicación de este libro hasta la fecha.

<sup>29</sup> Blanca Ruiz, “En voz propia”, en Emma Cecilia García Krinsky, *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México, 1910-2010*, Conaculta, México DF, 2011, p. 82.

infantiles de sus dos hijos. Insomne. Con el vientre vulnerable. Los ojos infinitos. Madre en plenitud que da la bienvenida a sus hijos con “un intenso amor”, pero también con su carga natural de “temores” y “miedo”, experimentando, precisamente, los tres afectos primarios que señaló Spinoza: deseo, gozo y tristeza. En cada una de las tomas que integran este fresco, transgresor de la imagen materna convencional, la fotografía manifiesta una gran potencia de obrar de su cuerpo, en el sentido que nos dice Spinoza, expresando sus afectos y, especialmente, el deseo mismo, como esencia del ser humano, en este caso, el inmenso y colmado deseo de ser (y verse como) madre desbordada en su casa, con sus hijos y con la misma cámara fotográfica como otro integrante de la familia que convive bajo el mismo techo.

### Fin (y reinicio) de la travesía

La *Cama vacía*, de Félix González-Torres; *Fotografía para recordar*, de Pedro Meyer; *Vera, mi madre*, de Vida Yovanovich, y *Kinderwunsch*, de Ana Casas, contienen la mirada como dato de una experiencia afectiva: parten de una historia íntima/individual que, al difundirse de manera pública, deviene universal. Como dice John Berger: “En toda fotografía expresiva, en toda fotografía que cita extensamente lo particular, como idea ge-

neral, [esta] se ha *igualado con lo universal*”.<sup>30</sup> Al representar como “ideas generales” la vejez, la muerte, y a la vez, la vida misma que renace con la maternidad, estas imágenes expresan lo que resulta concreto y verdadero en el mundo. Aun en un mundo tan complejo como el actual.

En el ser humano persiste la idea de la liberación y, como señala Spinoza, el hombre libre es aquel que comprende la naturaleza de sus pasiones: “La pasión mueve al hombre en función de la alegría y la tristeza; pero en realidad la alegría y la tristeza sirven realmente para conservarlo y reforzarlo en su ser, para darle mayor realidad y perfección. Ahora bien, el hombre puede hacer esto incluso independientemente de la alegría o la tristeza, actuando en función de lo útil. En tal caso, actuará según su razón y su vida será virtuosa. Se le abrirá la senda de la libertad, comprenderá sus propias pasiones y, en la medida en que las comprenda, dejará de ser su esclavo. Una pasión no se vence por medio de preceptos abstractos, sino con otra pasión más fuerte”.<sup>31</sup>

Y esa otra pasión más fuerte es la fotografía misma. La fotografía que moviliza las cámaras alrededor de los gozos, tristezas y deseos de la familia como una liberación, para transportar los afectos en un viaje, que puede ser nuestro. El viaje de los afectos.

<sup>30</sup> John Berger retoma la noción de individualidad de Hegel: “Toda conciencia de la propia identidad se sabe a sí misma universal”, en John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 122.

<sup>31</sup> Francisco Larroyo, “Estudio introductivo. La filosofía de Spinoza”, *Ética*, op. cit., p. XXXIV.