

Dossier

Comisariar los afectos: propuestas contrahegemónicas en tiempos del “capitalismo afectivo”

Curating the Affective: Counter-Hegemonic Proposals
In Times of “Affective Capitalism”

Julio Pérez Manzanares

Recibido: septiembre 2018

Aprobado: diciembre 2018

Resumen

Desde hace más de una década, lo afectivo como paradigma crítico y objeto de análisis se ha convertido en inexcusable desde múltiples ámbitos de estudio. Inicialmente vinculados con el análisis socio-político del “capitalismo afectivo” neoliberal, su influencia alcanza los análisis humanísticos y el papel que pueden jugar como mediadores críticos en procesos curatoriales. Este papel supera la propia materialidad de la exposición y es especialmente útil en propuestas en las que los proyectos se organizan en torno a encuentros, mediaciones o redes, cuya finalidad no tiene que ver con la exhibición de “obras” sino con vehicular —aunque sea por medio de estas— experiencias y relaciones, con cohesionar o discutir propuestas y comunidades y con cuestionar relatos impuestos e historias “perdidas”.

Esta gestión afectiva cobra especial importancia en casos como los propuestos como objeto final del análisis, no en vano frecuentemente denominados institucionalmente como “afectivo-sexualmente diversos”. Desde las propuestas *queer* es posible extraer algunas posibilidades afectivas como fórmulas críticas contrahegemónicas, tanto por su posición inicial como por las dinámicas que movilizan, tanto durante su planteamiento como en relación con los distintos participantes, posibilitando la subversión de ciertas formas fuertemente enraizadas en las lógicas institucionalizadas de los ámbitos de la creación y la exposición.

Palabras clave: Comisariado, Afectividad, Teoría de los afectos, Arte crítico, Teoría queer.

Abstract

For more than a decade, the affective as critical paradigm and object of analysis has become an inexcusable part of multiple fields of study. Initially linked to the socio-political analysis of neoliberal “affective capitalism”, its influence reaches nowadays humanistic analysis and the role of mediating in curatorial processes. This quality exceeds the materiality of the exhibition itself, and is especially useful in those projects focused on meetings, mediations or networks, whose purpose has nothing to do with the exhibition of “works” in the traditional sense, but in setting up experiences and relationships, a cohesiveness or discussion of proposals and communities, and specially in questioning hegemonic history and recovering “lost” stories.

This affective management takes on special importance in such cases as those proposed here as the final object of the analysis, not in vain frequently referred as “affective-sexually diverse”. From the *queer* premises recalled, it is possible to extract some affective possibilities such as the critics of the counterhegemonic critiques, from their initial position to the dynamics that are mobilized during their approach in relation to the different participants, and making possible, in the fields of creation and exhibition, the subversion of the fixed norms of the institutionalized system.

Key words: Curating, Affectivity, Affect Theory, Critical Art, Queer Theory.



Cómo citar: Pérez Manzanares, J. (2018). Comisariar los afectos: propuestas contrahegemónicas en tiempos del “capitalismo afectivo”. *Sin Objeto*, 01, 10-25.
Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.01

1. El papel de los afectos en la crítica cultural contemporánea

Para hablar de la “política de los afectos” sería necesario retrotraerse a los planteamientos de Spinoza (Deleuze, 2001), el primer filósofo que prestó especial atención a los mismos como mecanismo de configuración individual y social. Bertrand Russell (2018), no obstante, fue quien los situó como los lazos precarios de amor y conocimiento que nos vinculan con la complejidad de la existencia contemporánea. Sin embargo, desde hace algo más de una década, y desde múltiples perspectivas relacionadas con las Humanidades, la cuestión afectiva y su capacidad como herramienta de análisis crítico de la cultura contemporánea se ha convertido en un inexcusable punto de partida de algunas de las propuestas más revitalizadoras, incluso de la teoría crítica y política de nuestro tiempo. Sirvan como ejemplo las aportaciones en este sentido del trabajo de Boltanski y Chiapello (2002), Sara Ahmed (2015) o, por ceñirnos a las propias coordenadas del Estado español, las realizadas por Remedios Zafra (2017), Eloy Fernández Porta (2010) o Alberto Santamaría (2018), entre otras.

Aunque desde la perspectiva del capitalismo neoliberal la relevancia de lo afectivo es, en su salto a la arena pública, un síntoma del que cabría sospechar — como confirman diariamente las fórmulas contemporáneas de la “postverdad”, el auge de los populismos, también liberales y conservadores, y las “emanaciones” afectivas en el uso y manipulación de las redes sociales—, sin embargo, y como prueban estos mismos ejemplos, lo que resulta problemático no es el papel de los afectos en sí mismos, como *logos* posible de comunicación social y cultural, sino más bien la *utilización* de estos mecanismos afectivos y de su capacidad de impacto. Es precisamente la aportación de Santamaría en su obra *En los límites de lo posible* la que de manera más certera ha situado la preponderancia de lo afectivo en el debate cultural actual: “El mundo cultural de los afectos parece haber abandonado ese lugar periférico en el que las formulaciones capitalistas solían situarlo, para tornarse pieza casi determinante y central de todo proceso destinado al crecimiento económico y la prosperidad (fetichismo este esencial para el sistema emocional del capitalismo)” (Santamaría, 2018, pp. 18-19). El diagnóstico indica, muy específicamente, el papel que lo afectivo (o lo que él denomina como “activismo cultural neoliberal”) ha cobrado en el sistema actual: esto es, cómo de ser inicialmente materia de cambio y cuestionamiento de la hegemonía a nivel económico y cultural, hoy en día ha sido absorbido por este mismo sistema elaborando nuevas gestiones acerca de lo “posible, lo sentible y lo decible” en el

marco de la situación socioeconómica actual.

No es extraño, por tanto, que contra esta situación y utilización actual de la política de los afectos se hayan alzado no pocas voces que denuncian su manipulación y transformación en parte del “capital inmaterial” exigido por el mercado actual a toda fuente de “creatividad” (desvinculada también de cualquier capacidad transformadora en el idioma del sistema actual de cuantas pudo tener desde su nacimiento en los siglos XVIII y XIX). De hecho, si hoy en día es posible hablar de un “capitalismo afectivo” es en virtud de que este se vale desde mediados de los años ochenta de un lenguaje tomado del activismo y la lucha de clases en sus críticas al propio capitalismo. Lenguaje y términos que ha acabado adoptando —en un nuevo y claro ejemplo de las discusiones sobre la hegemonía y el “equilibrio móvil” desarrolladas por Gramsci—, desactivándolas como posibles definiciones opositoras y apartándolas del aparato original en el que se vinculaban con lo colectivo, lo relacional-interpersonal y lo solidario para forjar nuevas identidades “independientes” —aunque fuertemente vinculadas por medio de esta afectividad inmaterial al aparato financiero e industrial—, “creativas” —en un concepto vaciado de la libertad y capacidad de imaginación opositora original—, y absorbidas por medio de estos capitales invisibles a un sistema que precariza su propia posición.

La cuestión afectiva, por tanto, podría hoy —sin ser incluida como otra de las fuentes de riqueza propias del sistema capitalista, una que se aparta incluso del trabajo inmediato de las personas tal y como ya proponía Marx en los *Grundrisse*—, desplazarse a esa productividad y creación de riqueza general que, tal y como es leída por Tiziana Terranova (2006), se encuentra “dispersa a través de las tecnologías y los cuerpos humanos, conectados en nuevos agenciamientos cambiantes [...] Es una riqueza socializada, que no puede ser medida por el dinero sino que reside en el valor intensivo de las relaciones, afectos, modos de expresión y formas de vida” (Terranova, 2006, p. 29). No puede soslayarse la importancia de esa dispersión e inmaterialización afectiva del trabajo en la sociedad actual, y más, teniendo en cuenta el impacto de la precarización puesta de manifiesto por la reciente crisis y la necesidad —por no decir obligación, en muchos casos— de suplir de manera afectiva las lastras del sistema, contribuyendo con ello en muchas ocasiones al agravamiento de la misma, especialmente en relación con los “trabajos inmateriales” vinculados a fórmulas de creatividad artístico-cultural, así como a los diferentes sectores vinculados con el campo de las Humanidades, en general degradados frente a la tecnologización y mercantilización del propio espectro social y cultural en el ámbito educativo.

Dibujado someramente el panorama, parecería problemático leer cualquier vinculación afectiva actual sin observar la facilidad con la que esta puede convertirse en “excedente de beneficio” mercantilizable y contribuir —consciente o inconscientemente— a nuestra propia servidumbre y precarización. Sin embargo,

como aquí intentaremos observar, la puesta en marcha de mecanismos afectivos desde determinadas posiciones quizá pueda reactivar el componente subversivo y contrahegemónico que los mismos tuvieron durante el período anterior a la transformación y consolidación del sistema actual. Para ello sería preciso reclamar en primer lugar la vinculación que lo afectivo y este trabajo inmaterial tuvo —y creemos aún tiene— con el “acontecimiento”; ese proceso marcado por momentos singulares capaz de producir, descubrir e incluso alterar las relaciones y, con ello, la propia subjetividad de todos aquellos sujetos inmersos en el mismo. Algo que tiene que ver, como nuevamente Terranova se encarga de recordarnos, con el concepto deleuzeano de “lo incorpóreo”, aquello que ni está más allá ni es menos que “lo material” sino que se encuentra implicado con él en todas las instancias. Como señala la autora, si mente y cuerpo son dos expresiones de la misma sustancia, considerada desde dos perspectivas distintas, “lo incorpóreo se refiere al plano de los acontecimientos y de las transformaciones que afectan a la mente, pero también duplica e interfiere con los procesos de composición que afectan a las relaciones entre los cuerpos y sus modificaciones” (Terranova, 2006, p. 31).

Relaciones entre los cuerpos por tanto, e inseparables así de sus posibilidades y relaciones sociales y políticas que vinculan la propuesta afectiva no solo con el visitado “capital inmaterial” de la cultura contemporánea, sino muy especialmente con las capacidades de transformación en virtud de aquellos elementos, precisamente, que Deleuze o Foucault identificaban con “lo inmaterial”. Aquellos, no en vano, que Lisa Blackman concita como otro de los múltiples motivos por los que el estudio de la afectividad juega hoy en día un papel preponderante en todo cuanto tiene que ver con las artes y las humanidades como fenómenos sociales complejos, procesuales, indeterminados y contingentes dado su carácter relacional y mediado por dimensiones de la experiencia no-consciente y no-cognitiva como las sensaciones, recuerdos o percepciones. Algo fundamental por su capacidad de influir en el ámbito de lo inmaterial y que, precisamente a partir de él, y como resultado del “acontecimiento” del encuentro afectivo con otras materialidades, conduce a reconsiderar incluso el carácter material en su expresión última. En el fondo, tal y como indica Prada (2011), la afectividad humana ha de ser contemplada como un “vínculo estético” y, por lo tanto, aunque de carácter eminentemente inmaterial, imbricada con el mundo, sus objetos, entornos y seres sobre los que tanto podemos afectar como ser afectados. “Situarse el concepto de afectividad como el eje del análisis e investigación creativa permitiría también encontrar algunas salidas para muchos de los problemas de agotamiento vinculados a algunos temas clave de la estética y la política de nuestro tiempo, como es, por ejemplo, el de la identidad, concepto cuyo estudio casi siempre se ha planteado en negativo, es decir, en conflicto. Por el contrario, considerar la afectividad como eje metodológico de análisis haría posible un prometedor estudio de la identidad

en positivo, en su función más gozosa.” (Prada, 2011).

Adoptar la transversalidad, apertura y relacionalidad de los afectos como eje del análisis aplicado a las prácticas curatoriales contemporáneas, y a sus capacidades de movilización afectiva y sus consecuentes transformaciones subjetivas y políticas en el marco del “capitalismo afectivo”, nos conduce irremediamente a cuestionar el papel crítico de inmersión en el marco actual e incluso a la subversión del mismo, que puede plantear la exposición y el comisariado como posibilitadores de la creación de “acontecimientos”.

2. La afectividad como mediación crítica

El papel afectivo en el comisariado de exposiciones es, como venimos viendo, tan fundamental como parte del análisis como lo es para todo cuanto tiene que ver con la posibilidad de crear “acontecimientos” e influir mediante ellos en la organización política, social y subjetiva. Indudablemente, como la ya citada Blackman se ha encargado de señalar, este “superávit” de trabajo inmaterial, prácticas y experiencias relacionadas con el comisariado es imposible de soslayar en su relación con las lógicas del mercado y el aprovechamiento que el mismo realiza de todo ese capital inmaterial en la actualidad, pudiendo llegar a desactivar sus capacidades.

Esto lleva, inevitablemente, a preguntarse por el alcance y las posibilidades reales de esos “acontecimientos” y por el papel que puede jugar el comisario al incluirlos o excluirlos en/de las lógicas del mercado, el frecuente dilema que rodea a la proyección, realización e impacto de las exposiciones o muestras de arte crítico y su voluntad de crear, como indica Didi-Huberman, exposiciones “dialécticas” (es decir, que den opción al encuentro y el desencuentro, la opinión, la crítica o el diálogo frente a relatos monolíticos). El propio encuentro, no obstante, entre los “acontecimientos críticos” que pueden proponerse desde el comisariado y la pugna que este puede forzar con las instituciones, es también frecuente en la discusión. De nuevo Huberman resume —un tanto poéticamente— la situación de conflicto, afirmando que “el museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como “obra maestra”, “colección” ... Pero al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia” (Didi-Huberman, 2010, p. 25).

Tras las experiencias del “New Institutionalism”, y de su intento por ampliar la definición y función de las instituciones artísticas contemporáneas y las relaciones que estas mantenían tradicionalmente tanto con los objetos exhibidos como, sobre todo, con los espectadores, la situación actual, barrida por la crisis económica

y la destrucción del Estado del bienestar, ha puesto en juego la capacidad de estas nuevas propuestas, bien prescindiendo de ellas y retornando a formatos de exposición de carácter tradicional, bien integrándolas de manera acrítica en sus programaciones, desactivando así, y por medio de múltiples limitaciones de todo tipo, su efectiva capacidad de acción (Lleó, citada en Bassas, 2016, pp. 97-98). De tal manera, podría diagnosticarse en la actualidad tanto el freno de muchas de las propuestas anti-institucionales y contrahegemónicas como la posibilidad, nuevamente, de que las mismas actúen como generadoras de relatos disidentes. Es en este sentido en el que María Montero Sierra, comisaria del proyecto *En los cantos nos diluimos* y firme defensora de que la creación de estos “eventos” y “acontecimientos” puede subvertir las lógicas tradicionales del formato expositivo, se pronunciaba en el catálogo de la muestra: “El interés en convertir las salas de los museos, sus pasillos y anfiteatros, en espacios de intercambio, en lugares donde el visitante pueda experimentar nuevas sensaciones, forma parte de los discursos institucionales actuales. Guarda relación con la inclusión prominente de prácticas inmateriales en las programaciones de museos y centros de arte. Se materializa en los programas públicos de las instituciones que refuerzan un contacto directo con el espectador a través de espacios más democráticos, más permeables a la sociedad, expandiendo su papel de guía en la historia del arte [...] se favorece la comprensión de la institución como espacio abierto a la fricción donde se pueden revertir las hegemonías del poder” (Montero, 2017, p. 117).

Esa “apertura” del espacio abierto a la fricción es donde precisamente se puede revertir la lógica hegemónica del poder por medio de todas aquellas cuestiones que hasta el momento vemos relacionarse con las capacidades de organizar afectivamente un acontecimiento. Pues solo teniendo en cuenta el manejo del amplio espectro afectivo que rodea la preparación, realización e impacto de una exposición es posible calibrar el alcance y la efectividad crítica y política de la misma. Solo es necesario observar la definición que Jorge Luis Marzo ofrece sobre el comisariado en la actualidad y sobre los múltiples dilemas a los que debe atender, para comprobar cómo el papel afectivo resulta fundamental como herramienta práctica en la que la “comprensión”, “mediación” y “experimentación”, y cómo la apertura en general del proyecto expositivo son primordiales, pues en su centro se encuentran la puesta en cuestión y desjerarquización del papel del “curator” y su transformación necesaria en mediador y gestor entre las instituciones, los artistas y el público: “El comisario crítico debe, ante todo, dejar de pensar en corrientes estéticas y en adivinar cuales de ellas tienen cabida institucional, y debería centrarse en ayudar a que las prácticas y usos creativos de muchos sectores de la sociedad (incluyendo los no estrictamente artísticos) puedan desplegar su potencial; debe favorecer la comprensión de esta situación entre los responsables institucionales; debe implicarse directamente en la defensa de los derechos laborales y representacionales de los artistas, creadores, colectivos y

asociaciones; debe buscar nuevas fórmulas de financiación que conduzcan a una desinstitucionalización de los costes para que estos reviertan definitivamente en los actores productivos; debe desinstitucionalizar el contexto museístico en el que habitualmente acaban secuestradas muchas experiencias creativas; debe favorecer el experimento, pero en directa relación con la experiencia existente que ha dado lugar al experimento; debe deshacer, y en profundidad, la perniciosa mentalidad formalista en la realización de exposiciones, potenciando la producción horizontal e investigadora de la muestra.” (Marzo, 2006, pp. 5-6).

De tal manera, las labores del comisario, más allá de erigirse como el creador de un relato unívoco y que este sea el fin único y último del proyecto, debe tomar como algunas de sus principales funciones aquellas que tienen que ver con la mediación y el compromiso para con todos los agentes involucrados en la misma. Lejos por tanto de considerar la práctica curatorial como un engranaje más en esa práctica del “capitalismo afectivo” por la que, además de los beneficios materiales que la labor pueda suponer y del “potlatch” de prestigio que la misma pueda proporcionarle, su principal función sería la de establecer las redes y los tejidos tanto afectivos como críticos necesarios en y para la institución que acoge la muestra así como también con los participantes en la misma (artistas y público), sin obviar que la participación —e incluso la crítica— por parte del mismo, tanto entre los sectores especializados como del público en general, ha de resultar fundamental más allá del potencial material que este pueda suponer y en el que se cifre el valor de la muestra, sus posibilidades, capacidades y desarrollos. Para ello, es preciso “abrir” el espacio de la propia muestra a la investigación y la participación para que los resultados productivos no se cifren cuantitativa sino cualitativamente.

3. Las posibilidades afectivas de propuestas contrahegemónicas

Hasta donde se ha visto, pareciera que la posibilidad de generar relatos contrahegemónicos desde la práctica curatorial utilizando el material afectivo como herramienta crítica, apunta más a la imposibilidad de que este último realmente lo sea, que a la posibilidad de incurrir en un nuevo relato totalizador. Como indica Lluç Mayol: “Los relatos son una ficción necesaria, pero también son una de las herramientas más peligrosas que tiene la “Cultura”. Esa tarea del comisario que consiste en generar EL RELATO es, de hecho, uno de los peligros más grandes que tiene esa práctica. Porque la legitimidad que adquieren esos relatos da poca posibilidad a la mirada crítica, a las minorías, a lo no hegemónico” (Mayol, citado en Bassas, 2016, p. 56). En el fondo, toda pugna agónica con el canon y con el relato hegemónico ofrecido por la mayoría de sus instituciones y su necesidad de sostener y mantener elementos como “colección”, “obra maestra” u “obra de arte” sin más, insertada en el relato amplio que toda sede institucional supone, hace

que muchos de los relatos subversivos que puedan o lleguen a insertarse en ella, consigan llegar a hacerlo cómodamente y sin suponer una arenga a las prédicas y fundamentos de los que —suele pasar con el arte de las minorías “afectivo-sexuales” por su papel histórico— se han visto históricamente apartados.

¿Qué posibilidades quedan entonces de generar relatos alternativos, eficaces afectivamente y abiertos desde perspectivas contrahegemónicas? Tomando como punto de partida las teorías de Judith Butler sobre el concepto de performatividad nos aproximaremos a la cuestión de los afectos (y su posibilidad de integración en ámbitos curatoriales) relacionados con la propia identidad *queer*, cuya naturaleza misma supone ser una arenga a los modelos propios de este “capitalismo afectivo” y a las lógicas del sistema en que se asienta. Las propuestas *queer*, por la propia adscripción identitaria y el rol social de lxs individu@s autoadscrit@s a esta categoría (tanto como interpelad@s socialmente como tales), se encuentran fuera de las lógicas afectivas que hasta ahora veníamos observando como propias del “capitalismo afectivo” y sus fórmulas de desactivación y apropiación de cualquier clase de afectividad que pudiera resultar productiva para la construcción y manutención de su relato (en el que las identidades *queer*, no en vano, han sido algunas de las que sistemáticamente, al menos hasta los años ochenta del pasado siglo, han formado parte de los sistemáticos “silencios” en pos de la hegemonía). La posibilidad de observar aquellas propuestas que parten *desde y hacia lo queer* como paradigma de análisis (pues ninguno de los dos elementos puede ser eliminado), confirma asimismo la viabilidad de la existencia de movilizaciones afectivas que realicen un aporte crítico basado, en buena medida, en la mencionada teoría de los afectos que venimos persiguiendo, resolviendo —en la propia vulnerabilidad de su posición, así como en sus posibilidades de acción política, social, artística, etc.— muchas de las paradojas que han perseguido —y aún persiguen— a las obras, muestras y comisariados del denominado “arte crítico”.

Para poder dar cuenta de las posibilidades que la movilización afectiva del comisariado desde el punto de vista *queer* puede aportar, debemos repensar cuestiones como el papel de la mediación como puesta en cuestión del propio papel curatorial; la relación y vinculación que se establece afectivamente con los entornos —materiales o inmateriales— vinculados al proyecto y la posibilidad de movilizaciones afectivas situadas al margen e incluso en contra del relato hegemónico e institucional con el que frecuentemente han de enfrentarse los comisarios al trabajar en toda institución. Para ello, resulta inevitable acercarse a esa noción de “relato” que acompaña a toda exposición y cuyos peligros ya veíamos que no solo son los de plegarse a los de la institución sino de reduplicarlos, trastocando el discurso disidente del que inicialmente se quería participar. Es preciso, entonces, observar con mayor detenimiento la función de estos relatos hegemónicos y el modo en que se articulan para poder localizar —desde una perspectiva *queer*— la posibilidad de subvertirlos. De nuevo Santamaría

identifica el modo en el que estas narrativas hegemónicas son establecidas “a partir de un doble movimiento: la construcción de una forma de olvido (lo que conlleva, a su vez, la gestión de ese olvido) y, por otro, la puesta en marcha de una dinámica cultural que implica la gestión de lo invisible: emociones, afectos, aspiraciones” (Santamaría, 2018, p. 29). Esta cuestión, la del manejo del olvido, resulta fundamental a la hora de enfrentarse a los vacíos en el relato que existen para las comunidades minoritarias y para los que las capacidades y el manejo de los afectos pueden resultar imprescindibles.

En este sentido, es preciso reclamar la pertinencia de una de las exposiciones más relevantes sobre “arte *queer*”: el proyecto *In a Different Light*, comisariado por Nayland Blake y Lawrence Rinder en 1995. Un trabajo que, lejos de tratar de ofrecer una visión histórica —inexistente, en muchos casos, por los motivos ya comentados— ni generacional, ni tratando tampoco de delimitar la difusa categoría de lo que pudiera ser un “arte *queer*”, se preguntaba “¿Qué hacen los artistas *queer*?”, derivando así el territorio de la exposición más allá de su significado material, hacia la investigación social desde un punto de vista artístico-minoritario y desplazando la cuestión a las “experiencias” *queer* reflejadas en la muestra (1). Desde este punto de vista, los comisarios argumentan la pertinencia de la elección del tema y los artistas seleccionados —no todos “queers”, aunque sus prácticas y experiencias pudiesen ser tomadas como tal, en otro de sus aciertos— a partir de la necesidad de replantear el manejo del vacío del relato y de cómo este puede ser apropiado y trabajado como un material más en la propia muestra; una decisión que deriva el proyecto hacia ese territorio invisible de las categorías afectivas y vivenciales que son las que organizan la muestra en los distintos apartados dedicados a “la familia”, “la pareja”, “el sexo” o, muy elocuentemente, “al vacío”. En palabras de Blake: “Las personas *queer* son la única minoría cuya cultura no es transmitida dentro de la familia. En realidad, la afirmación de la propia identidad *queer* constituye muchas veces una forma de contradicción con la identidad familiar. Por lo tanto, para los *queers* todas las palabras que sirven de piedra de toque para la identificación cultural, como familia, hogar, pueblo, barrio, legado, tienen que ser reconocidas como interpretaciones de y para los miembros individuales de esa comunidad. La naturaleza altamente provisional de la cultura sexualmente *queer* es lo que hace frágil su transmisión. Esta misma fragilidad es sin embargo lo que ha animado a la gente a buscar de modo retroactivo sus contornos hasta un grado que no se observa frecuentemente en otros grupos. Los sexualmente diferentes tienen literalmente que construir las casas en las que van a nacer y adoptar a sus propios padres” (Blake, Rinder y Scholder, 1995, p. 12). Algo que no solo condiciona las prácticas —tanto artísticas como curatoriales en este caso—, fiel reflejo de la experiencia *queer* al margen de los planteamientos hegemónicos al uso, que abren la puerta, de manera definitiva, a un replanteamiento crítico general en base a su propia provisionalidad. Este carácter

provisional vincula de manera radical las posibilidades *queer* con la propia teoría de los afectos y los planteamientos críticos en torno a la exposición, algo que investigadores como Blackman, nuevamente, han puesto en evidencia de manera precisa, apostando por el método *hauntológico* como paradigma curatorial, como origen de cualquier narrativa contrahegemónica: “Cuando se alinea con la agencia curatorial (los aparatos materiales-semióticos-afectivos) se vuelve posible producir concepciones transitivas sobre la subjetividad. Los comisarios pueden entonces explorar qué tipo de sujetos —o modelos de subjetivación/corporalización— son activamente reclutados y activados en el marco de distintos dispositivos, y qué posibilita esto en términos de experiencias particulares sobre uno mismo y sobre los otros, e incluso de uno mismo como otro, o como distribución a través de un rango de otros, tanto humanos como no humanos [...] el éxito o la eficacia del aparato material-semiótico-afectivo depende de las cualidades, sensibilidades e intensidades que sean activamente concitadas” (Blackman, 2016, p. 51).

Sensibilidades, intensidades y afectos que —no es necesario repetirlo— pueden ser movilizados incluso de manera negativa, negando así lógicas impuestas en el actual “capitalismo afectivo” y proponiendo, desde ejemplos verdaderamente *queer*, narrativas alternativas que supongan una alternativa crítica a los modelos hegemónicos. Si Halberstam (2018), con su “arte del fracaso”, ha puesto la “negatividad productiva” como posibilidad de enunciación *queer* —descubriendo los mecanismos por los que los afectos son manipulados de manera “positivamente productiva” en el marco del capitalismo actual—, las capacidades de manejar proyectos de carácter artístico en este mismo sentido han mostrado todo su potencial en trabajos como los de Angie Waller con *Myfrienemies* (2004-2008), parodia de las redes sociales en las que los lazos se realizaban —lejos de la lógica de redes como Facebook, basadas en la afinidad con usos publicitarios y capitalistas— en base a “antipatías, enojos y decepciones mutuas” (<http://angiewaller.com/myfrienemies/>). En esta misma línea, y desde el campo teórico específicamente dedicado a la afectividad *queer*, se encuentra la propuesta defendida por Sara Ahmed, según la cual, en una supuesta “idealización *queer*”, sus propuestas contrahegemónicas deben mantener y hacer evidente la incomodidad con todos los aspectos de la cultura (productora a su vez de la “incomodidad” de tener que subsumir la identidad bajo cualquier tipo de modelo idealizado desde el punto de vista identitario-afectivo) (Ahmed, 2015, p. 230).

La posibilidad que una aproximación *queer* a la organización de “acontecimientos” puede aportar —siempre repetimos, que parta y sea consciente de esa propia posición, imposible de ser asumida como mera receta teórica para su posible efectividad—, es su papel como práctica performativa capaz de poner de manifiesto, activar y remover todas aquellas experiencias y narrativas que a menudo son descalificadas y pasan desapercibidas; ese paradigma, afectivo y *hauntológico*, del que precisan explícitamente todos aquellos que han sido

oprimidos y marginalizados y que han padecido de memorias traumáticas que difuminan a menudo lo histórico y lo personal, sin poder desvincular lo uno de lo otro. Retoma Ahmed en este sentido el argumento derrideano sobre el análisis *hauntológico* como aquel que precisamente focaliza su análisis en el modo en que estos individuos intuyen y experimentan las complejidades del poder moderno y la imposibilidad de ver su propia posición y narrativa atravesada por él. (Derrida, 2012).

Desde este punto de vista, por lo tanto, la perspectiva de realizar un comisariado *queer* desde el punto de vista afectivo no sólo comparte, sino que reproduce y se vincula específicamente con el tema a tratar en proyectos como *In a Different Light* o *Radicales libres* (a los que podríamos incorporar múltiples ejemplos de experiencias curatoriales *desde y hacia lo queer*). Esta movilización afectiva, que vincula ese material semiótico-afectivo a lo largo de todo el proyecto, ni olvida el propio papel del comisariado ni la vinculación del mismo como parte de la propia narración que el proyecto crea, así como del público a quien se dirige (o al que no, incluso), siendo por tanto casi indistinguible el papel en la mediación afectiva que impone la fórmula. Es más, en virtud de esa indudable implicación afectiva con el mismo, más allá de erigirse en una posible posición de poder, el papel del comisariado afectivo, en estos casos, induce a la consideración crítica de esa misma fórmula de performatividad que la asunción del papel como tal impone. No solo mediante las fórmulas y experiencias que la misma recoja —o pueda recoger, en muchos casos— sino por la propia puesta en cuestión de todo el dispositivo crítico en su desarrollo, alcance, destino y relación con todos/todas las/los agentes implicados.

Es por ello por lo que se destacaba el papel de la performatividad de Butler para dilucidar cómo es posible que en esta mediación curatorial entre los distintos apartados del dispositivo de exposición (y muy en especial, el papel que el mismo pueda mantener con las instituciones en el marco del sistema actual), sea posible mantener la posición “críticamente subversiva” desde el punto de vista *queer*. Y es que, tal y como la filósofa ha apuntado certeramente en múltiples ocasiones (Butler, 2002, pp. 55-80), uno de los desafíos más importantes de cualquier posición autodenominada *queer* es la de poder moverse simultáneamente entre la alteridad de la misma al tiempo que se intenta realizar *productivamente* una crítica efectiva, teniendo que servirse, en ocasiones, de instituciones (y casi cualquiera lo es) para las que lo *queer* no es sino un paradigma teórico a tener en cuenta en la actualidad, pero de cuyas lógicas de producción contrahegemónica se encuentran absolutamente alejadas. Engarzando con su planteamiento las propias posiciones críticas que el comisariado afectivo ofrece como posibilidad no solo de “mostrar” o de “organizar” un relato, sino la necesidad de la implicación en primera persona y a todos los niveles (el denominado aparato semiótico-material-afectivo), es necesario volver a revisar una vez más el concepto de “performatividad” expuesto

en sus trabajos. Este, siguiendo la lectura de Nørholm, Muhr y Burø, ofrece un marco desde el que es posible explorar y combatir las fronteras de la propia alteridad, al tiempo que constituye un paradigma que posibilita la inspección de las limitaciones en que las mismas articulaciones alternativas pueden incurrir. La posibilidad de mantenerse en ese espacio intermedio, siendo crítico desde una posición consciente de sus propias limitaciones, al tiempo que atendiendo al impacto real, es posible si tomamos el concepto teorizado por Butler como “momento de cambio exponencial y reflexivo en el marco —más que contra el mismo— de unas normas dadas”. (Nørholm, Muhr y Burø, 2016, p. 207).

Esta auto-asumida posición, y sus propias limitaciones, ofrece de este modo la posibilidad de realizar una crítica *queer* respecto al propio dispositivo en el marco en que este se realiza, lo que condiciona que, en el caso de una organización curatorial, la misma no evite, sino antes bien, se apoye en las tensiones afectivas entre todos aquellos participantes en la misma, en su propios medios y en sus fines, así como en todo el tejido (afectivo, teórico, institucional e incluso personal) en el que la realización del proyecto hunde sus raíces. Esto supone, lejos de las lógicas dominantes, asumir un doble acercamiento a la materialidad: “uno que reconozca nuestra sujeción afectiva *a* y *en* la dimensión corporal (y material, en general) de nuestras experiencias y nuestro potencial performativo para hacer cosas distintas en el marco —y más allá, incluso— de estas limitaciones. Esta dualidad [...] se manifiesta a sí misma en la organización afectiva de la materialidad como hechos relacionados entre sí en los que la acción se vuelve posible. La organización afectiva no nos libera del dilema de permanecer otros mientras creamos un impacto, sino que más bien nos alerta del potencial crítico —y la posibilidad práctica— de defender esta precaria posición” (Nørholm, Muhr y Burø, 2016, p. 207).

4. Conclusión

De tal manera, y como hemos tratado de exponer, la viabilidad de utilizar el concepto butleriano de “performatividad” para plantear la posibilidad de realizar proyectos curatoriales *queer* que, sin olvidar su posición, tengan un impacto real, cuenta con la teoría de los afectos como uno de sus máximos aliados. No solo por poner en evidencia que los sujetos siempre nos encontramos atrapados y constituidos por intensidades sensibles y preconscientes de las que es prácticamente imposible escapar, sino porque en la propia puesta en evidencia de las mismas por medio de “acontecimientos”, a pesar de poder verse incluidos en sistemas de institucionalización (desde un Museo a la propia red), muestran la posibilidad de escapar a las lógicas del “capitalismo afectivo” contemporáneo, al tiempo que mostrando su funcionamiento dentro del marco de sus lógicas, fuerzan la reconsideración de esas propias estructuras: de sus métodos, sus categorías al uso, sus prácticas y los propios afectos que utilizan —u ocultan— para generar

el “relato” legitimador, posibilitando la confrontación de la hegemonía desde su propio seno. El “límite” de este modo pierde su función como tal para pasar a incluirse, a su vez, en los términos de negociación, transformando así su rigidez y capacidad limitante en una fragilidad y vulnerabilidad necesarias y conscientes, idénticas a la del paradigma crítico que ha puesto sus propios límites en cuestión.

Atender a los afectos a la hora de afrontar un proyecto curatorial de carácter contrahegemónico supone así poner en marcha aquellos dispositivos (institucionales, históricos, teóricos, semióticos, materiales, relacionales, afectivos y performativos) en los que toda posición se muestra como vulnerable, y en los que la (in)capacidad —ni tan siquiera interés— por construir un relato totalizador posibilita el encuentro, la relación y la discusión entre múltiples procesos de identificaciones y ficcionalizaciones de la realidad que problematicen sus propios límites. Es más, frente a la “desmaterialización” de los propios afectos de las lógicas capitalistas actuales y su capacidad de convertirlos en plusvalía, la posición *queer*, desde el punto de vista de la performatividad de Butler, no puede olvidar las propias tensiones entre las dimensiones afectivas y materiales en las que debe permanecer —e incluso mostrar agonísticamente— como parte integrante del propio “acontecimiento”.

Notas

(1) No en vano, una de las muestras más importantes sobre arte *queer* en nuestro país, *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*, comisariada por Xosé Buxán Bran en 2005, reunía la obra de una cuarentena de artistas hispano-lusos en base a las “experiencias” que como artistas pertenecientes a una de las denominadas “minorías afectivo-sexuales” sus obras ponían en evidencia desde múltiples puntos de vista.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.
- Bassas, X. (Ed.). (2016). *Genealogías curatoriales. 26 comisarios/as en diálogo*. Madrid: Casimiro.
- Blake, N., Rindel, L. y Scholder, A. (Eds.). (1995). *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*. Nueva York: Light Publishers.
- Blackman, L. (2016). Affect, Mediation and Subjectivity-as-Encounter: Finding the Feeling of the Foundling. *Journal of Curatorial Studies*, 5(1), 32-55. Recuperado de <http://research.gold.ac.uk/18534/>
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bonet, P. (31 de marzo de 2011). La exposición como dispositivo crítico. Recuperado de <http://pilarbonet.com/?p=664#more-664>
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. R. Mérida (Ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- Buxán-Bran, X. M. (2005). *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*. Santiago de Compostela: Concellaria de Cultura do Concello de Santiago de Compostela/Auditorio de Galicia.
- Deleuze, G. (2001). *Spinoza. Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Derrida, J. (2002). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2010). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, 16(11). Recuperado de [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)
- Fernández-Porta, E. (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- García-Canclini, N. (2015). *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa.
- Gramsci, A. (2017). *Escritos. Antología*. Madrid: Alianza.
- Groys, B. (2014). La soledad del proyecto. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (69-82). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Ibáñez, J. (Ed.). (2017). *En la era de la postverdad*. Madrid: Calambur.
- Marx, K. (1976). *Grundrisse: Elementos fundamentales para la crítica de economía política*. I y II. Madrid: Siglo XXI.
- Marzo, J. L. (2006). El comisariado frente a la desaparición de la política cultural. Recuperado de <http://www.soymenos.net/comisariado.pdf>
- Montero, M. (2017). *En los cantos nos diluimos*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid.
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB.
- Nørholm, S., Muhr, S. y Burø T. (2017). Queer Matters - Reflection on the Critical Potential of Affective Organizing. En S. Gilmore (Ed.), *Feminists and Queer Theorists Debate the Future of Critical Management Studies*, vol. 3. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/316051347_Queer_Matters_-_Reflections_on_the_Critical_Potential_of_Affective_Organizing
- Prada, J. M. (2011). ¿Capitalismo afectivo? *EXIT Book*, (15), 32-37. Recuperado de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/121678/mod_resource/content/1/Capitalismo%20afectivo_Juan%20Martin%20Prada.pdf
- Rusell, B. (2018). *Ensayos filosóficos*. Madrid: Alianza.
- Santamaría, A. (2018). *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal.
- Terranova, T. (2006). On sense and sensibility: Immaterial Labour in Open Systems. En J. Krysa (Ed.), *Curating Immateriality: The Work of The Curator in the Age of Network Systems*. Nueva York: Autonomedia.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la época digital*. Barcelona: Anagrama.

* Las citas en el texto cuya fuente está referida en inglés han sido traducidas al castellano por el autor.

Biografía

Julio Pérez Manzanares

Universidad Nebrija, Madrid

jperezman@nebrija.es

Julio Pérez Manzanares es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y cursa actualmente estudios en Filosofía. Profesor de Arte Contemporáneo en la Universidad Antonio de Nebrija, ha ejercido como comisario independiente y colaborador en exposiciones como *En Plan Travesti (y radical)*, 2018, *El papel de la Movida*, 2013, *La persona y el verbo: 20 años después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*, 2010, *Viaje alrededor de Carlos Berlanga*, 2009, *Common People: visiones (versiones) del presente*, 2009 o *La Movida*, 2007.

Es autor de los libros *Juan Hidalgo y zaj: arte subversivo durante el franquismo* (2018), *Mirar con un ojo cerrado* (2018) *Costus: You are a Star* (2008 reed. 2016), *Drácula Superstar: biografía cultural de un mito moderno* (2014) y *Una temporada en lo moderno, el silencio de Rimbaud* (2011).