



Fig. 1. Kenia Nárez. *Capricho n°3*, 2008. Cortesía de la artista.

De la intimidad al relato de las emociones. Definiciones y aproximaciones teóricas sobre la exhibición del yo

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

Mostrar el cuerpo enfermo, exhibir la sexualidad, hacer público un secreto personal, utilizar el arte como medio para la sanación de heridas o mostrar las imágenes de un álbum familiar, son tan solo unos ejemplos del modo en que la privacidad y el juego de sus límites y sus efectos es utilizada como medio de creación en diversas plataformas del arte actual. En este texto, revisamos las definiciones que han sido generadas por los estudiosos de la intimidad, el secreto y las emociones, con el objetivo de presentar una breve plataforma de pensamiento que nos acerque o facilite la comprensión y lectura de estos modos de creación.

Palabras clave: intimidad, privacidad, secreto, teoría de las emociones.

Abstract

Showing sickness in the body, exhibiting sexual behaviour, reveal personal secrets, using art as a way to healing, or displaying images from a family album are just a few examples of how privacy and the use of its limits is used as a key feature in contemporary art. In this text, we return to the definitions that have been generated about the terms of privacy, secrecy and emotions, with the aim of presenting a platform of thought that will bring us closer to the further understanding and reading of these modes of creation.

Keywords: *Intimacy, privacy, secrecy, theory of emotions.*

Sobre la intimidad y los secretos

El término intimidad, viene del latín *intimus*, significa ‘recóndito, que está en el fondo de algo, situado en lo más interno’. De tal modo que íntimo o intimidad se refiere a las cuestiones más profundas de una persona, a aquello que tiene que ver con pensamientos, sentimientos, emociones, ideología, religión, tendencias personales. Y por otra parte, la privacidad se refiere más a aquello que conforma la vida personal en relación a otros ámbitos ya sea público o profesional.

Los asuntos íntimos son privados, pero no todos los aspectos privados son íntimos. La residencia personal, las aficiones, las reuniones familiares o la práctica no profesional de un deporte son facetas privadas de un individuo, que forman parte de su privacidad, pero no de su intimidad. Nuestros sentimientos, nuestros miedos, nuestros complejos o nuestras convicciones más profundas constituyen nuestra intimidad, que dado su carácter enteramente personal y particular, son también parte de nuestra privacidad¹.

Continuando con la descripción anterior, *íntimo* será un término que se aplicará para las cuestiones más profundas del individuo, mientras que *privado* será utilizado para aquello que se mantiene alejado de la mirada del público. Privacidad o intimidad, ambos conceptos traen consigo otras gestiones relacionadas con la discreción. En la acción de proteger la intimidad, se introducen conceptos que tienen que ver con acciones: ver, entrometerse, proteger, ocultar y por otra parte se añaden cualidades: secrecía, esencia.

Según estas definiciones, lo que permanece en secreto por lo tanto, es la esencia de la persona. Y ello nos llevaría a cuestionarnos lo que sucede cuando el secreto se hace público. ¿La esencia de la persona se diluye en la crítica de la mirada que se entromete?

El término “secreto” surge en el siglo XV y proviene del latín *secretus*, que es el pasado participio del verbo *secerno*, que significa, poner aparte, separar. Hablar del término secreto desde el campo de la sociología supone revisar numerosas perspectivas del mismo, desde su uso en distintas profesiones, como un estructurante de lo social, en su relación con las confesiones, el silencio, la mentira o lo cotidiano, por lo que para nuestro estudio –y con el objetivo de unirlo posteriormente al discurso de la exhibición de lo privado– nos centraremos en la definición que constituye alejar, dejar de lado cierta información. Georg Simmel² significa un autor fundamental que desde la sociología realizó las principales aportaciones que darían origen a posteriores revisiones y profundización en el estudio del secreto. Simmel distingue la acción del secreto, como una forma de socializar, es decir, en el mismo acto de guardar el secreto y en los distintos tipos de secretos, se conformarán una serie de actitudes sociales que determinarán modos de actuar del o los individuos que son protagonistas. Por otra parte Simmel realiza una diferenciación entre los actores que intervienen en el secreto, y serán los que denomina “los de dentro y los de fuera”, en esta diferenciación separa los que saben de los que no saben, pero queda ambigua la separación entre los que saben y a los que se les oculta intencionalmente una información. Simmel comprende

1. Según el estudio del origen y uso de la palabra privacidad realizada por: DÍAZ ROJO, José Antonio. “Privacidad: ¿neologismo o barbarismo?”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2002. (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/privaci.html> [Consultado el 7 de mayo de 2016]).

2. Los principales textos de Simmel que se deberán revisar en relación al secreto son: *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Sequitur, 2010 ; *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1986 ; *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 2002 ; *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona, Gedisa, 2002; *La ley individual y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003; *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

el valor del secreto en la sociedad en relación con los modos de comunicación, en lo que se refiere a la información que se comparte y en el modo que afectan las relaciones el tener o no información del otro.

Todas las relaciones de los hombres entre sí, descansan, naturalmente, en que saben algo unos de otros [...] La intensidad y matiz de las relaciones personales diferenciadas —con reservas que fácilmente se comprenden—, es proporcional al grado en que cada parte se revela a la otra por palabras y actos³.

Será en el grado de disponibilidad de la información que del otro se posea, lo que determinará los vínculos entre las personas. Así, diversos niveles de información privada serán disponibles a ciertos actores sociales que conforman el universo personal del individuo. En este supuesto Simmel desarrolla la idea de la necesidad social de ocultar, hasta el punto de considerar absolutamente deseable —en el contexto del enamoramiento— la existencia de capítulos “oscuros” o desconocidos en la vida del ser amado, pues ello permite mantener en la relación una característica de encanto.

Estamos hechos de tal manera, que no sólo necesitamos, como se indicó antes, una determinada proporción de verdad y error como base de nuestra vida, sino también una mezcla de claridad y oscuridad, en la percepción de nuestros elementos vitales. Penetrar claramente hasta el fondo último de algo, es destruir su encanto y detener la fantasía en su tejido de posibilidades⁴.

En este sentido, entenderíamos que según Simmel, la presencia del secreto en las diversas dinámicas sociales, es un bien necesario. Ante esta posición podríamos confrontar lo que para Armand Lévy significa, cuando señala que “en el origen de la palabra secreto está, pues, la operación de tamizado del grano cuya función es separar lo comestible de lo incomedible, lo bueno de lo malo”⁵. En esta definición encontramos lo que podría ser una posición negativa del uso del secreto, como si al ocultar algo, necesariamente se esté escondiendo algo negativo. En la misma línea localizamos las aportaciones de Gissela Bok, también fundamentales en el estudio del secreto, formulando el cuestionamiento que frecuentemente surge cuando existe un secreto por ocultar “¿Porqué se debería ocultar algo, muchos preguntan, si no se tiene miedo de que se sepa?”⁶ Desde esta posición discute la frecuente relación entre secreto y mentira o furtividad, como los supuestos que en ocasiones predominan cuando se practica el secreto, ocultando así situaciones que pueden ser vergonzosas, impropias o indeseables. Según Bok, esta percepción tiene una justificación basada en el miedo que inspiran las consecuencias que muchos secretos descubiertos han provocado. “El miedo a la conspiración, a la venganza y a la irreversible consecuencia de abrir la caja de Pandora, es lo que nutre esta percepción, al igual que la sabida corrupción que el secreto puede fomentar.”⁷

3. SIMMEL, Georg. *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 357.

4. *Ibidem*, pág. 377.

5. Armand LÉVY. Citado en Gérard VINCENT. “¿Una historia del secreto?” en Ariès, Philippe y Georges DUBY (eds.), *Historia de la vida privada*, tomo 5, Madrid, Taurus, 2000, pág. 160.

6. BOK, Sissela. *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York, Vintage Books, 1989, pág. 8. Trad. a.: ‘Why should you conceal something, many ask, if you are not afraid to have it known?’

7. *Idem*. Trad. a.: ‘The fear of conspiracies, of revenge, and of the irreversible consequences of opening Pandora’s box nourishes this view, as does awareness of the corruption that secrecy can breed.’

Mantener un secreto también regulará otro tipo de acciones, que tendrán que ver con el disimulo. Según Lévy, “*El secreto, definido como un saber oculto respecto a otro, contendría tres temas rectores: el saber [...], el disimulo del saber [...] y la relación con el otro que se organiza a partir de este disimulo*”⁸. La particular situación de conocer un secreto y pretender que no se sabe, es lo que tanto para Bok como para Lévy articula una de las problemáticas sociales más complejas del secreto, en tanto que propicia situaciones imprevisibles que pueden desenmascarar ese disimulo en cualquier momento y ser utilizado también como una forma de control o amenaza al sugerir hacer público el secreto.

Entender el control de la privacidad en relación con la idea del secreto, nos dirige hacia un campo en el que es necesario reflexionar sobre el efecto que tienen las emociones tanto en la práctica social como en lo que en este espacio nos interesa, en particular el vínculo de estos conceptos con las imágenes que desde la esfera del arte exhiben secretos, intimidades y elaboran discursos visuales a partir de las emociones.

De las emociones y los afectos

Según Wolfgang Sofsky, las emociones en comunión con los recuerdos los sueños o los placeres de los sentidos, ocupan el nivel más alto en la escala de la privacidad⁹. Los estudios culturales cada vez más abordan el estudio de las emociones como una disciplina en la que se apoyan para intentar comprender las estructuras sociales, las relaciones interpersonales, las construcciones de poder, la persistencia de valores hegemónicos o patriarcales y las relaciones con las teorías feministas o los estudios de género. El estudio de las emociones surge a mediados de la década de los noventa del siglo veinte, para sumarse a los estudios humanísticos y a las ciencias sociales como una plataforma de análisis que se aplicará desde diversas disciplinas, como el psicoanálisis, las teorías del cuerpo, la teoría feminista postestructuralista, las relaciones entre el psicoanálisis lacaniano y las teorías políticas y el análisis crítico, o la teorización de la melancolía y el trauma desde la teoría *queer*¹⁰.

En una primera revisión hemos localizado que se utiliza el término emociones o afectos –*emotion/ affect*– de modo equivalente y en algunas ocasiones se relaciona también con el concepto de deseo. Sin embargo desde la visión de Gilles Deleuze, el imaginario afectivo se separa del concepto de emoción al ser el primero influenciado por una serie de interpretaciones sociales que confunden su lógica y sus expectativas, transformando su intensidad, cambiando de un estado a otro, reduciendo o aumentando su fuerza¹¹. En el mismo sentido de confusión de conceptos, encontramos que para definir emociones, es fundamental poner en contraste la definición de sentimientos, para ello Teresa Brennan realiza una diferenciación de ambos cuando afirma: “*Paradójicamente, los sentimientos son estados sensoriales producidos por el pensamiento, mientras que pensamientos disruptivos son producidos por los afectos. Los sentimientos son reflexivos, y los afectos son irreflexivos. Los sentimientos están destinados a ser información acerca de si un estado es placentero o doloroso, si uno es atraído hacia algo o siente aversión a ello.*”¹²

8. Armand LÉVY. Citado en Gérard VINCENT. “¿Una historia del secreto...”, op.cit., pág. 160.

9. SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 41-49.

10. ATHANASIOU, Athena et. al. “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’” *Historein*, vol. 8, 2008, pág. 5.

11. DELEUZE, Gilles. *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pág. 181.

12. BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*, New York: Cornell University Press, 2004, pág. 116. Trad. a.: ‘Paradoxically, feelings are sensory states produced by thought, while interruptive thoughts are produced by affects. Feelings are thoughtful, and affects are thoughtless. Feelings are meant to be information about whether a state is pleasurable or painful, whether one is attracted to something or averse to it.’

Por otra parte Clare Hemmings realiza un análisis crítico sobre el modo en que el estudio de las emociones es abordado manteniendo una distancia de las dinámicas sociales y como un fenómeno que no se vincula directamente con su propia naturaleza social, desde esa posición subraya que el afecto debería ser valorado desde una perspectiva en la que se comprenda como un fenómeno que no es autónomo, es decir, que afecta las dinámicas sociales y no se mantiene como una reacción única o personal en el individuo¹³. En este mismo sentido Eve Sedgwick¹⁴ asimila el afecto como una llave que permite generar vínculos creativos con otros individuos. En este sentido, Sara Ahmed vincula el concepto de vergüenza –también bajo la teoría de las emociones– como un sentimiento que podría funcionar como vehículo para la reconciliación social, en el caso de la división dolorosa de los indígenas australianos del resto de la sociedad¹⁵. En su texto define la vergüenza como uno de los principales sentimientos negativos y lo describe como “una intensa y dolorosa sensación que está ligada al modo en que el propio ser siente sobre sí mismo, un sentimiento vivido por y en el cuerpo”¹⁶. La vergüenza pertenece al sujeto que ha cometido algún error y frecuentemente se experimenta frente al otro. En el contexto socio-político que plantea Ahmed, la vergüenza se plantea como una emoción que incluso se incrementa al ser observado por el otro, especialmente por la víctima del trato.

La mirada se convierte en un vehículo que provoca, aumenta y hace presente el sentimiento de vergüenza, provocando la evasión de la mirada, el ocultamiento, la huida de quien fuera culpable de una mala acción. En esta misma línea tendríamos que recuperar lo que desde la religión, en particular la religión católica se comprende por el mismo concepto. En *Génesis 2:25*, al describir la situación de desnudez en que se encontraban Adán y Eva antes de cometer el pecado de la desobediencia, se dice que “Estaban desnudos y no se avergonzaban de ello”, pero una vez cometido su fallo, cambió completamente el significado de la desnudez y empezaron a experimentar vergüenza, cubriendo sus cuerpos con hojas de higuera para ocultar su sexo. De nuevo, la vergüenza aparece como un sentimiento que está relacionado con una acción previa.

Otra emoción, en principio más positiva, es el amor. Decimos en principio porque compartimos la idea que propone Roland Barthes al afirmar que en la sociedad actual hablar de amor (erótico), exponerlo, cantarlo, hacerlo ver, es considerado, prácticamente, como un acto obsceno. Exponer públicamente el amor hacia alguien, es también una acción que la sociedad regula. Roland Barthes en su reflexión sobre lo obsceno del amor, plantea que existe una “inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo sentimental –censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que otra moral–”¹⁷. Si nos acercamos a lo que según Zygmunt Bauman define por moralidad, entenderíamos que las acciones amorosas reguladas por la moralidad atienden a una guía de comportamiento que según determinados contextos será condicionada. Demostrar el amor, exhibirlo, dependerá de lo que en determinado momento es considerado correcto o incorrecto y del posible efecto que tenga en el contexto más próximo. Bauman apunta: “La moralidad no es más que una manifestación innata de la humanidad, no ‘sirve’ a ningún ‘propósito’ y, por cierto, no está guiada por la expectativa de ningún provecho, comodidad, gloria o elevación”¹⁸. De este modo Bauman comprende

13. HEMMING, Clare. “Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn”, *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, september, 2005, págs. 548-567.

14. SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003, pág. 17.

15. AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, págs. 102-103.

16. *Ibidem*, pág. 103. Trad. a.: ‘Shame can be described as an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, a self-feeling that is felt by and on the body.’

17. BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 1993, pág. 143.

18. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 123.



Fig. 2. Kenia Náñez. *Capricho n°1*, 2008. Cortesía de la artista.

que las acciones reguladas por la moralidad responden a un gesto natural, espontáneo y *radical*, y también señala que la complejidad de la moral radica en su naturaleza objetiva. Entonces, demostrar el amor en público, tendría que responder a un acto innato, espontáneo, del que no se espera alguna recompensa, y es quizá la práctica de un acto “puro” el que la sociedad contemporánea castiga, pues siguiendo a Bauman, en la *sociedad líquida* que habitamos, no se puede comprender una acción sin una recompensa. “*El retroceso de las habilidades de socialidad se ve fogueado y acelerado por la tendencia, inspirada por el modelo de vida consumista dominante, a tratar a los otros seres humanos como objetos de consumo según la cantidad de placer que pueden llegar a ofrecer, y en términos de ‘costo-beneficio’*”¹⁹. Si la demostración de amor no significa una ganancia, por lo tanto es una acción fuera de tiempo.

Siguiendo con el concepto de lo *obsceno del amor*, en la demostración del sentimiento amoroso en público, según el planteamiento de Barthes se comprometen dos prácticas: lo sexual y lo sentimental. Ambas

19. *Ibidem*, pág. 104.

están definidas por una relación entre actualidad y espectáculo, el amor es antiguo, el sexo es espectáculo. El amor no interesa en tanto no ofrece entretenimiento mientras que el sexo sabemos, es una industria en sí.

*Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o el retro, que es divertido; reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda (demodé), pero ese demodé no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo interesante; ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno*²⁰.

El *demodé* planteado por Barthes se hace evidente en la demostración. Es decir, en el momento en que el sentimiento amoroso es expuesto, ya sea en palabras, en versos, en imágenes. En relación al poder de la imagen, Barthes continúa: *“En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. [...] La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. [...] La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, utilizarla”*²¹.

El sentido de imagen al que se refiere Barthes en este pasaje está relacionado con el contraste que significa lo que se ve en relación a lo que se puede hablar o decir, pero no está relacionado con lo que se representa a través de las imágenes. Es decir, la posición del autor está planteada desde la visión pura, la acción de ver y por lo tanto se aleja de la acción de representar, tema que abordaremos más adelante.

En una posición también crítica, localizamos la opinión de Erich Fromm, muy a la par de Bauman, al declarar: *“Analizar la naturaleza del amor es descubrir su ausencia general en el presente y criticar las condiciones sociales responsables de esa ausencia”*²². En el análisis propuesto por Fromm, resulta indispensable generar un análisis sobre el modo en que el amor pareciera estar cada vez más fuera de la práctica social, y también – de modo más dramático – de la práctica privada, personal. Así una de las tantas posibilidades en la visibilidad del amor, será la representación de las emociones en el ámbito artístico.

En la esfera del arte, la relación entre emoción y producción artística se puede visualizar básicamente desde dos perspectivas, el modo en que el arte es capaz de promover emociones en el espectador y el modo en que el artista se sirve de sus propias emociones (llámese recuerdos, traumas, deseos, alegrías, etc...) como motor creativo y también como el propio tema de creación.

Emoción desde el arte

La relación entre la teoría de las emociones y el arte, es desarrollada, entre otros autores, por Simon O’Sullivan. Desde su perspectiva, propone una diferenciación del término afecto y emoción y a su vez los separa de las afecciones. Apoyándose en Deleuze afirma que los afectos son *“momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo y al nivel del ser”*²³. Estas reacciones según el mismo autor son vectoriales, tienen la capacidad de crecer o

20. BARTHES, Roland. *Fragmentos de...*, op. cit., págs. 143-144.

21. *Ibidem*, pág. 112.

22. FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, México, Paidós, 2010, pág. 128.

23. O’SULLIVAN, Simon. “The aesthetics of affect: thinking art beyond representation”, *Angelaki, journal of the theoretical humanities*, vol. 6, no. 3, 2001, pág. 126. Trad. a.: ‘Affects are moments of intensity, a reaction in/on the body at the level of matter.’

disminuir “(como el tipo de alegría-felicidad) y no del tipo escalar como las afecciones, sensaciones o percepciones”²⁴. Massumi, uno de los principales estudiosos del tema, profundiza sobre la intensidad, apuntando:

“Intensidad y experiencia se acompañan una a la otra, como dos dimensiones presupuestas o como dos lados de una moneda. La intensidad es inmanente al ser y a los sucesos, a la mente y al cuerpo y a cada nivel de bifurcación que los componen y de lo que son compuesto”²⁵.

En este sentido, Massumi configura los afectos como un complejo mecanismo echado a andar por sucesos, impresiones o sensaciones que ejercerán una reacción sobre el individuo y que ésta a su vez repercutirá en el ámbito social en el que se encuentre situado.

Por otra parte Spinoza define las emociones como “el efecto que otro cuerpo, por ejemplo un objeto de arte, tiene sobre mi propio cuerpo y los estados del cuerpo”²⁶, entendiendo estados como los “pasajes, transformaciones, elevaciones y caídas, las variaciones continuas del poder o la energía que pasan de un estado a otro”²⁷. En este mismo sentido, O’Sullivan relaciona el efecto temporal que tiene el arte sobre el ser, sobre nuestra noción del mundo y apunta el inevitable involucramiento del ser en una especie de danza transformadora que se ejecuta en el momento de presenciar, observar, “leer” una obra de arte²⁸. En esta relación, trae a discusión la teoría de Theodor Adorno, al hablar de aquello que promete el arte, dice: “El arte es la promesa de la felicidad, una promesa que se rompe constantemente”²⁹. Continúa en la misma línea de Adorno al definir el terreno sobre el que funciona el arte, como un terreno de frustración, un espacio de melancolía en el que aquella eterna promesa de felicidad fugaz puede hacerse presente o puede no ocurrir jamás, ese será el momento de hablar de impulsos, de emociones. Continúa diciendo:

El arte está menos relacionado en darle sentido al mundo y más relacionado en explorar las posibilidades de ser, de estar, en el mundo. Menos relacionado con el conocimiento y más con la experiencia, con empujar hacia los límites de lo que puede ser experimentado.³⁰

En esas fronteras es en donde caben las emociones, en el efecto que la obra tiene en el individuo, aquél efecto del que hablaba Spinoza, y del que evidentemente no todas las obras de arte provocarán sobre un espectador determinado. En este punto tendremos que mencionar el conocido concepto de *punctum* del que habla Roland Barthes, pues también tiene que ver con emoción. Cuando Barthes separa las imágenes entre aquellas que provocan una reacción en él —pinchazo, dolor, goce— y aquellas que no mueven emoción alguna, las imágenes que sólo presentan algo, informan, las que denomina imágenes de *studium*³¹. A ellas

24. *Ibidem*, pág. 131. Trad. a.: ‘(of the joy–sadness type) and no longer scalar like the affections, sensations or perceptions.’

25. MASSUMI, Brian. “The Autonomy of Affect”, en Patton, Paul (ed.). *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, pág. 226. Trad. a.: ‘Intensity and experience accompany one another, like two mutually presupposing dimensions, or like two sides of a coin. Intensity is immanent to matter and to events, to mind and to body and to every level of bifurcation composing them and which they compose.’

26. Citado por O’SULLIVAN, Simon. “The aesthetics...”, op.cit., pág. 126, trad. a.: ‘as the effect another body, for example an art object, has upon my own body and my body’s duration’.

27. *Ibidem*, pág. 131, trad. a.: ‘affect is defined as the effect affections have on the body’s duration, the “passages, becomings, rises and falls, continuous variations of power (puissance) that pass from one state to another’.

28. *Ibidem*, pág. 128.

29. ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*, London, Routledge, 1984, pág. 196. Citado en Simon O’SULLIVAN, *The aesthetics...*, op.cit., pág. 129. Trad. a.: ‘Art is the promise of happiness, a promise that is constantly being broken.’

30. O’SULLIVAN, Simon. *The aesthetics...*, op.cit., pág. 130. Trad. a.: ‘Art is less involved in making sense of the world and more involved in exploring the possibilities of being, of becoming, in the world. Less involved in knowledge and more involved in experience, in pushing forward the boundaries of what can be experienced.’

31. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida...*, op. cit., págs. 57-61.

las cataloga en un amplísimo campo, en el que cabrán la gran mayoría de las imágenes, aquellas “*de interés diverso, del gusto inconsecuente [...] que moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’*”³².

En estas reflexiones, se está considerando sobre todo el efecto que la obra de arte tiene en el espectador, pero lo que también nos interesa analizar es lo que lleva al artista a comunicar desde su más profunda intimidad, emociones que podrán o no tener algún efecto-emoción-reacción en el espectador, o quizá, volviendo a Adorno, no mover ningún hilo en las emociones. Al respecto, Mary O’Neill explora el poder transformador del arte (en el propio creador), como vehículo para enfrentar sentimientos relacionados al dolor y al luto³³, en ocasiones etiquetado como arte terapéutico, es decir, aquél arte que funciona como un medio catalizador de emociones.

En el estudio de la autora, aborda el análisis desde la obra artística efímera o *performance* en la que los artistas se permiten generar narrativas personales sobre el dolor, partiendo del entendimiento de que existe una práctica cultural común que consiste en silenciar el dolor y dejarlo habitar sólo en el interior del individuo. El *performance*, por su obvio carácter de duración limitada, “*existe sólo en la memoria y testifica, en el momento de la acción, la naturaleza secreta de quien sufre y el poder del arte para compartir sus historias*”³⁴. Según la autora, el *performance* como medio artístico, no responde únicamente elegir este u otro medio de expresión o a utilizar la acción desde una posición en contra de las políticas del mercado que empujan hacia la creación de obra física que permita su comercio, sino que responde a “*una crisis de significados y de valor como consecuencia de un duelo, en particular relativo a una muerte prematura o violenta*”³⁵. Así, en la ejecución del *performance*, la exhibición de un sentimiento profundamente personal funciona como la obra en sí, es el acto mismo de confrontar el duelo, lo que produce la pieza y en ello el espectador —empático o evasivo, participante activo o pasivo, conmovido o indiferente—, será el depositario de estas emociones, cerrando así un ciclo que en el mejor de los casos podrá ayudar a sanar heridas.

En esta misma línea de utilizar las emociones dolorosas como recurso creativo, Stephen Frosh sostiene que la tristeza es “*una fuente de creatividad artística, en la que la necesidad de alejar impulsos destructivos es trasladada en la construcción de una pieza de arte; ello sugiere que la capacidad de sentir algo, es necesaria para que se produzca arte*”³⁶. Evidentemente no todo el arte que integra emociones personales gira en torno a la sanación de heridas emocionales y el duelo, pero esta posición nos puede acercar a aquella producción visual que aborda la exhibición de un sentimiento de esta naturaleza.

32. *Ibidem*, pág. 60.

33. Véase O’NEILL, Mary. “Ephemeral Art: The Art of Being Lost”, en Smith, Mick et al. (eds.) *Emotion, Place and Culture*, Great Britain, Ashgate, 2009, págs. 149-162.

34. *Ibidem*, pág. 150. Trad. a.: ‘These unsolicited stories exist only in memory and testify, in the moment of telling, to the secret nature of the bereaved and to the power of art to elicit their stories.’

35. *Ibidem*, pág. 152. Trad. a.: ‘involves a crisis of meaning and a resulting value shift experienced as a consequence of bereavement, in particular to mourning untimely or violent death.’

36. FROSH, Stephen. *Feelings*, London, Routledge, 2011, pág. 5. Trad. a.: ‘It is also the source of artistic creativity, in that the urge to make reparation for destructive impulses is translated into the construction of an artwork; this suggests that the capacity to feel something is necessary for art to be produced.’

Por otra parte y siguiendo con el estudio de las emociones relacionadas con el arte, no podemos dejar de lado lo que Jacques Rancière propone en cuanto a la implicación del espectador ante una obra. Según Rancière el espectador debe convertirse en una especie de cómplice cuando se confronta a una pieza de arte. Ya no será más un recipiente vacío que simplemente recibe información, sino será un actor activo en la obra, un personaje que se implica y relaciona sus emociones, su historia y biografía ante una pieza, lo que le permite generar conexiones emocionales además de estéticas. *“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”*³⁷. El rol que exige el autor, implica un público que se compromete con lo que ve y en el que las interpretaciones personales cerrarán el círculo de comunicación entre una obra creada desde la más profunda intimidad del artista hacia la más individual de las percepciones. En este sentido, es en donde las estrategias de creación por parte de los artistas, jugarán un papel clave en el modo de comunicar. Al respecto Rancière apunta:

*Luego están [...] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación de sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación*³⁸.

Este tipo de creación es el que a lo largo de este texto hemos estado aludiendo, y también al espectador que Rancière propone, entendiendo que tanto la obra creada desde la intimidad y por lo tanto desde las emociones, requiere de un espectador involucrado en el que los modos de representación y el mensaje dictado por el autor, encuentre en su destinatario tierra fértil para las ideas y emociones que han superado la barrera de la intimidad.

En este breve texto, hemos convenido no hacer alusión a un artista en particular, a un movimiento artístico o a un proceso de creación específico, pero sí cabría a manera de cierre y para articular con los conceptos que se revisaron al inicio del texto, aludir a la relación estrecha entre los conceptos de privacidad, secreto y emociones a la creación en el ámbito específico, que podría ser el de la fotografía. En este campo, sin duda alguna, la pieza artística al ser conformada por imágenes que provienen de un medio mecánico, poseen además del mensaje que el autor desea comunicar, el mensaje que la propia “mecanicidad” del medio le confiere, y que tiene que ver con la verdad. Aunque se discuta el valor de veracidad desde el origen mismo de la fotografía, como menciona Bazin, no queda más remedio que creer –que no descarta desconfiar– en la imagen, pues *“Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”*³⁹.

37. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010, pág. 11.

38. *Ibidem*, pág. 68.

39. BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, en BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pág. 28.

En ese sentido, una confesión amorosa, un impulso sexual, un duelo, un cuerpo como huella de dolor o enfermedad, que sea representado y exhibido dentro de un discurso artístico/fotográfico y por tanto hecho público, nos empuja hacia un territorio en el que es ineludible la reflexión sobre los límites de la privacidad y el efecto de la exhibición de las emociones, para que, volviendo a Rancière, sea posible identificar las propuestas artísticas que promueven un cambio de las referencias *de lo visible y lo enunciable*.

Fecha de recepción: 16/03/2015

Fecha de aceptación: 20/07/2015