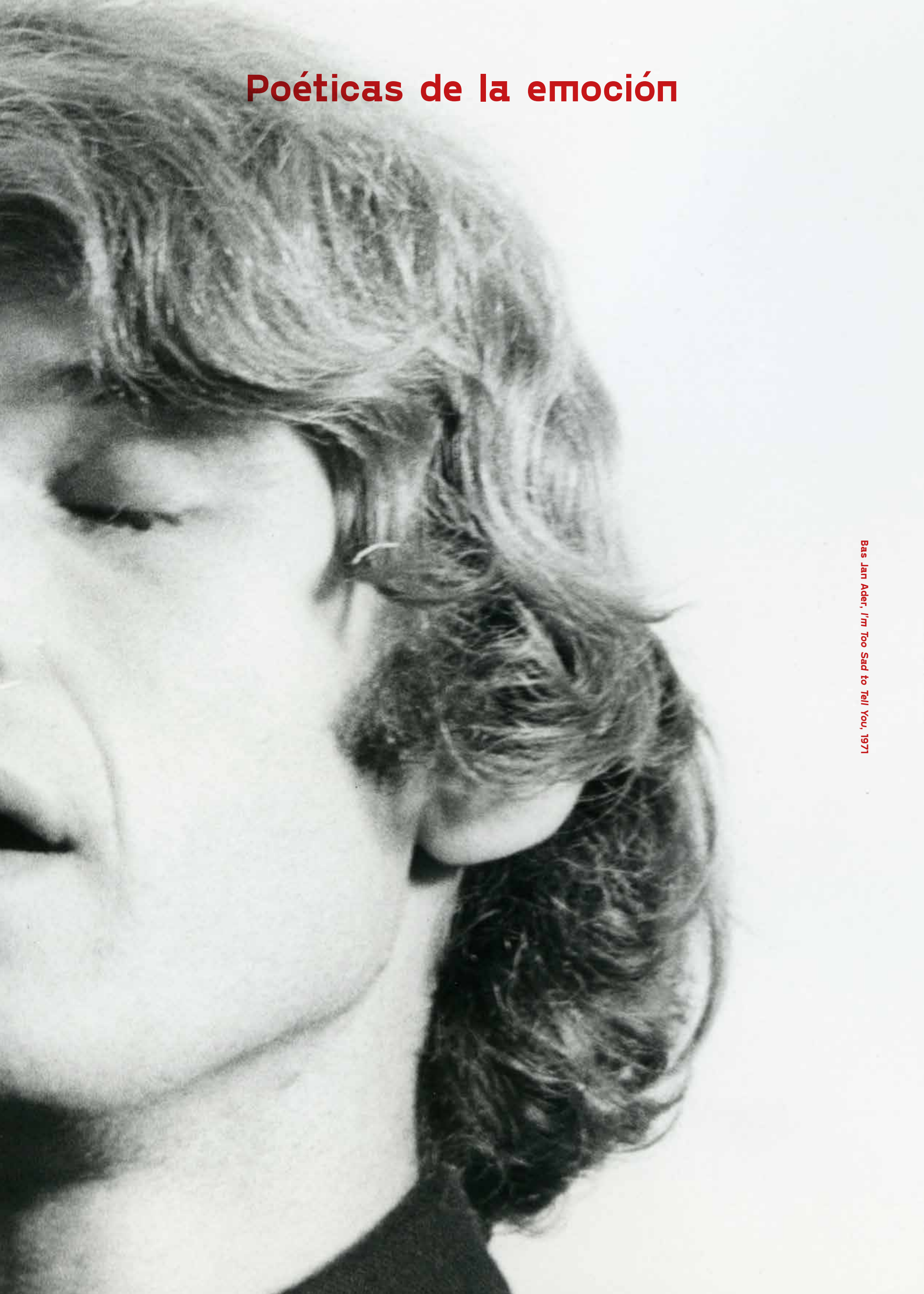


Poéticas de la emoción



Bas Jan Ader, 'I'm Too Sad to Tell You', 1971



Bas Jan Ader, 'I'm Too Sad to Tell' You, 1971

EXPOSICIÓN
Poéticas de la emoción

Producción
Obra Social "la Caixa"

Comisariado
Érika Goyarrola

Diseño del montaje
Fundación Bancaria "la Caixa"

Gráfica de la exposición
Alex Gifreu

PUBLICACIÓN
Edición
Fundación Bancaria "la Caixa"

Textos
Maxi Gandul
Érika Goyarrola
Glòria Gusó

Diseño gráfico
Alex Gifreu

Corrección y traducción
Judit Cusidó

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artists Rights Society (ARS), Nueva York / VEGAP, Barcelona, 2019. Cortesía de Meliksetian / Briggs, Los Ángeles: portada y págs. 2 y 35
- © Iván Argote: pág. 6
- © Pipilotti Rist. Cortesía de la artista, Hauser & Wirth y Luhring Augustine: pág. 7
- © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2019: págs. 8, 10, 14 y 26
- © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografías de Javier Muñoz y Paz Pastor: págs. 9 y 12
- © Bill Viola. Fotografía: Kira Perov: pág. 11
- © Enric Folgosa: pág. 12
- © Manolo Millares, Gina Pane, Francesca Woodman, Perejaume, Carla Andrade, Julio González, Esther Ferrer, VEGAP, Barcelona, 2019: págs. 13, 15, 16, 17, 19, 20, 23 y 25
- © Gina Pane. Fotografía de Gasull Fotografía: pág. 15
- © Juanxo Egaña: pág. 16, inf. dcha.
- © Günther Förg. Galerie Bärbel Grässlin, Fráncfort del Meno, y Estate Günther Förg: pág. 18
- © Arxiu Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Fotografía de Joan-Ramon Bonet: pág. 21
- © Fundació Joan Miró, Barcelona: págs. 22 y 23
- © Shirin Neshat: pág. 24
- © Jeremy Deller: pág. 27
- © Colita: págs. 28 y 29
- © Syd Shelton: pág. 30
- © Getty Images. Fotografía de William Gottlieb/Redferns: pág. 31
- © EFE/Matt Campbell: pág. 31
- © Claire Denis: pág. 33

- © de los textos, los autores
- © de las fotografías, los fotógrafos
- © de las traducciones, los traductores
- © de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2018
- Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

D. L.: B-30.235-2018

AGRADECIMIENTOS

La comisaria da especialmente las gracias a Moisés Vicent, editor, consultor e imprescindible apoyo en este proyecto. Al equipo de la Fundación Bancaria "la Caixa". A Alex Gifreu. A Judit Cusidó y a Tim James Morris. A todos aquellos que, en algún punto, han contribuido con sus impresiones y opiniones: Marta Olano, Maxi Gandul, Begoña Olano, Ricky Dávila, Ángela O'Connor, Vanessa Cerezo, Candela García, Glòria Gusó, Lola Badenes, Rafa Olano, Xurxo Insua y Elena Olano.

La Obra Social "la Caixa" desea expresar su agradecimiento a la comisaria, a los autores de los textos, a los artistas participantes y a las instituciones y personas siguientes, que han contribuido a la concepción y realización de esta exposición:

Archivo Colita Fotografía, Galerie Art : Concept, Bill Viola Studio, Colección Corporativa Iberdrola, Colección Per Amor a l'Art (Valencia), Es Baluard, Fundació Joan Miró (Barcelona), Galerie Perrotin, Hauser & Wirth, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), Museo Nacional de Escultura (Valladolid), The Estate of Bas Jan Ader, Videoart.ch - office for videoart, Olivier Antoine, Nekane Aramburu, Jenna Barberot, María Bolaños, Michael Briggs, Susana Carnicero, Soad Houman, Bobby Jablonski, Cécile Ktorza, Caroline Maestrali, Anna Meliksetian, Dominik Meuter, Teresa Montaner, Carmen Pereira, Antònia M. Perelló, Ana Pérez, César Pérez Díez, Kira Perov, Francesc Polop, Ronja Primke, José Luis Soler Vila, Patricia Sorroche, Julia Wunderlich y Gene Zazzaro.

Exposición organizada con la colaboración
del MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

ÍNDICE

4
Poéticas de la emoción
Érika Goyarrola

30
Feelings, nothing more than feelings
Glòria Gusó

32
Lógica fílmica de la materia-emoción
Maxi Gandul

34
Catalogación



Poéticas de la emoción

Érika Goyarrola

La emoción es la respuesta del cuerpo a diferentes estímulos dentro de un nivel prelingüístico. Baruch Spinoza, uno de los pensadores que más ha contribuido a otorgar importancia a los afectos, señala precisamente las pasiones como la verdadera fuerza que mueve al ser humano. Gracias a la emoción (*emotio*, *emovere*) conseguimos movernos, salir de nuestro estado habitual. Estudios recientes¹, entre los que destacan los del neurólogo Antonio Damasio, han confirmado la necesidad de las emociones en el desarrollo, explicándolas como un programa de acciones inteligentes que participan en la regulación de la vida. Así, la tristeza serviría para la prevención de situaciones negativas, y el miedo protegería y defendería a quien lo padece.

Desde sus orígenes, las distintas disciplinas artísticas poseen la capacidad de generar emociones. «Poéticas de la emoción» prioriza esta dimensión sensible de las artes visuales que, desde el siglo xx, ha sido en numerosas ocasiones desplazada en favor de la presentación de una idea o de un razonamiento teórico. La muestra recorre algunas formas de la representación de las emociones en las artes visuales a partir de piezas de diversas épocas, incidiendo en obras contemporáneas y en las similitudes que han pervivido a lo largo de diferentes épocas, géneros y períodos, y resaltando igualmente el modo en que estas emociones son codificadas a través del propio arte.

La exposición presenta tres modos distintos en los que la emoción se ha mostrado en la historia del arte. El primer grupo ahonda en la emoción del sujeto a partir de la representación expresiva de los personajes protagonistas, a través de obras contemporáneas y piezas de arte religioso que reflejan dolor o tristeza. El segundo presenta un conjunto de piezas en las que la emoción se expresa de forma metafórica gracias a la traslación del estado anímico del artista al paisaje y a la arquitectura representados. Finalmente, un tercer ámbito analiza la forma en que el arte se apropia de la emoción que vertebra el campo social, desde los movimientos sociales y la política hasta la esfera de la fiesta o las celebraciones populares. Estas obras tratan las emociones compartidas a partir de imágenes que representan la fuerza de la protesta y el gozo de la celebración.

La relación entre las diferentes obras apunta a la noción de *Pathosformel* que el historiador del arte Aby Warburg creó para hablar de la supervivencia del gesto y la emoción a lo largo de las culturas, a partir del proceso dialéctico entre la carga emotiva y la fórmula iconográfica². En la muestra,

varias piezas correspondientes al arte religioso católico —del que en gran medida es deudora la iconografía de las emociones en Occidente—, como *Descendimiento de la Cruz* (1500-1510), señalan la pervivencia de las formas de expresión del *pathos* (dolor, compasión, tristeza) en el arte contemporáneo. El arte religioso, al subrayar la intensidad y el dramatismo de los sentimientos de los personajes representados, se caracteriza por la función transmisora de esos afectos al espectador³, puesto que su objetivo era *con-mover* al fiel, otorgando a la obra una percepción empática. El realismo de las expresiones de los protagonistas del video *The Silent Sea* (2002) de Bill Viola traza un vínculo directo con el de los personajes de diversas escenas religiosas, como en *Fragmento de calvario con seis personajes* (c. 1460 - c. 1480). La quietud que caracteriza las silenciosas piezas de Viola, junto con el fondo negro y la luz teatral, revelan las expresiones de los personajes resaltando un amplio arco de emociones —desde la pena y el dolor hasta la ira y el miedo— en el que se observa el dinamismo del gesto y destacan intervalos de enorme expresividad.

El motivo iconográfico de *La Piedad* (c. 1850) representa igualmente el dolor y la pena, pero encarnados en la figura de la madre. El fotoperiodista Enric Folgosa recupera la iconografía religiosa —composición, gestos de llanto y desesperación de las mujeres alrededor del cuerpo sin vida del ser querido— en *Funeral en Kosovo* (1998) para mostrar el sufrimiento de la guerra. En el límite entre el patetismo y el sensacionalismo, el fotoperiodismo utiliza el poder evocador del realismo de la fotografía y su capacidad de afectar para conmover a la manera del arte religioso. La recurrencia del llanto en el arte es evidenciada por un conjunto de tablas góticas denominadas *Plañideros* (c. 1295), en las que los personajes vestidos de luto realizan gestos de pena y dolor: lloran, se arrancan el pelo y se arañan la cara. La existencia de este tipo de figuras encargadas de representar la tristeza por la pérdida de un ser querido señala cómo una codificada manifestación emocional puede tener efecto sobre el sentimiento vivido subjetivamente⁴. Estas expresiones se mantienen en el vídeo *I'm Too Sad to Tell You* (1971), donde el llanto en primer plano de Bas Jan Ader evidencia, como alude el título, la incapacidad para mostrar de otro modo su pesar. Las lágrimas, símbolo y síntoma del dolor y figura recurrente para expresar tristeza en el arte y la literatura, adquieren gran importancia en esta pieza, que estetiza las emociones propias y nos plantea la cuestión de la veracidad de la representación.

1. La historia de las emociones, disciplina académica en auge en las últimas cuarenta décadas, ha destacado la necesidad de subrayar la emoción en la investigación histórica. Desde la neurociencia, Antonio Damasio ha analizado la conexión de las emociones con el cerebro señalando precisamente el pensamiento de Spinoza como precursor de los fundamentos de esta ciencia (Antonio Damasio, *En busca de Spinoza*, Barcelona, Ed. Crítica, 2005). 2. La dimensión sensible —a la que Warburg llama pulsión— es la cualidad que permite que algunas obras se activen. 3. Esta característica se acentúa especialmente después del Concilio de Trento, cuando el arte se convierte en herramienta de divulgación de la fe católica. 4. William M. Reddy, «Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions», *Current Anthropology*, 38, 2, 1997, pp. 327-351.

5. Spinoza considera que ninguna comunidad ni idea sobrevive si es solamente defendida desde la razón en lugar de por el común afecto de los hombres. La rebelión no partiría del discurso histórico o político, sino del relato compartido (Baruch Spinoza, *Tratado político*, Madrid, Alianza, 2013). 6. Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016. 7. Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2016. 8. Deleuze considera que la emoción se traslada al espectador gracias a la capacidad de la pintura (que ampliamos aquí a la fotografía) de captar las fuerzas existentes vinculadas a la sensación, y no tanto de reproducir o inventar formas: «la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son» (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009, p. 63).

Con el tiempo, algunos de estos gestos devienen símbolos: la representación del dolor de las mujeres de Kosovo no solo pertenece al campo delimitado de lo subjetivo, sino que forma parte del ámbito social y se convierte, gracias al poder de transmisión del afecto (a su dimensión energética), en gesto político de denuncia o rebelión. La pieza *Turbulent* (1998) de Shirin Neshat utiliza el poder de transmisión de la música para denunciar la prohibición de cantar en público que sufre la mujer en Irán. A diferencia del hombre, que interpreta una canción de amor tradicional persa ante un público masculino, la mujer del vídeo canta mediante gritos y ululaciones en un auditorio vacío. Estos sonidos furiosos, expresión prelingüística que apela directamente al espectador, son los encargados de transmitir la potencia de la denuncia de una situación de opresión. Son las formas en que se manifiestan las fuerzas personales —energía indestructible de nuestros deseos según Spinoza o intensidad según Deleuze—. La rabia y la indignación se convierten en fuerzas capaces de rebelarse contra las formas de opresión. El grito de la Montserrat (1940) de Julio González refleja el sentimiento de impotencia originado por la injusticia y la represión provocadas por la Guerra Civil. Las manifestaciones son los lugares donde este tipo de emociones son legitimadas: el puño en alto, las pancartas, de nuevo el grito. Las fotografías de Colita, que recogen diferentes manifestaciones en Barcelona durante los años setenta, dan cuenta de la potencia reconfiguradora de la revuelta. En ellas se pone de manifiesto cómo la rebelión, al tomar la idea de afecto común de Spinoza⁵, no nace de la razón, sino de los afectos, de algo que revuelve, *con-mueve* y empieza en el cuerpo propio. El yo se desborda e implica al otro, convirtiendo lo personal en político y creando narraciones compartidas y nuevas posibilidades. Las manifestaciones son precisamente exteriorizaciones y representaciones de la ira y el enfado, maneras de mostrar la voluntad de tomar la palabra: «los brazos se elevan cuando se agolpan las emociones», señala Didi-Huberman⁶. Son una forma simbólica de interpelar al poder, normalmente al Estado, de visibilizar la resistencia y manifestar una emoción, un deseo colectivo.

En la manifestación se descubre además la potencia (el poder) de la que no se creía capaz el manifestante⁷. El mero descubrimiento de esa posibilidad es ya positivo, y si entendemos la alegría desde el punto de vista de Spinoza, que la relaciona con esa fuerza o intensidad que permite actuar y, por tanto, sublevarse, sería un afecto clave de toda manifestación y acto de rebeldía. Otras fotografías de Colita dan de nuevo cuenta de la exaltación colectiva, pero aquí el entusiasmo se inscribe en el ámbito festivo. Las imágenes muestran la fuerza afirmativa de una comunidad que se reconoce en su expresión celebratoria y en una tradición, el flamenco, que es también parte de su memoria colectiva. La misma expresividad del gesto celebratorio se puede encontrar en muchas de las obras de Joan Miró, como *Mai 1968*. Obedeciendo al dictado de un gesto pictórico libre, el lienzo se convierte en una afirmación de la protesta, pero

también de la propia pintura como acto. El dinamismo de sus formas, la libertad del uso del color, la fuerza del trazo y la vitalidad de los gestos dan cuenta de la intensidad expresiva y poética de su obra.

El ritual tradicional de la fiesta se evidencia en la colaboración que Jeremy Deller realiza con una banda de música tradicional a la que anima a interpretar *acid house*, mezclando así dos estereotipos, *a priori* dispares, de la cultura popular. Estos festejos, motivos recurrentes en la historia del arte como muestra Darío de Regoyos en *Fiesta vasca* (1888), enlazan con toda una tradición de prácticas religiosas a través de las cuales un grupo o comunidad libera emociones, de un modo similar a como Aristóteles entendía la función catártica del teatro. Cada celebración adopta diferentes formas y estructuras según la época y la cultura en las que se produzca. Las emociones permitidas culturalmente también varían según el evento; por ejemplo, acontecimientos como los partidos de fútbol o los conciertos y manifestaciones antes señalados acotan los espacios públicos en los que es aceptada la expresión emocional de gran intensidad. En *Birthday* (2009), Iván Argote transgrede los límites del festejo del cumpleaños reservado habitualmente a familiares y amigos al pedir a unos desconocidos que se encuentran en un ascensor que le canten el *Cumpleaños feliz*. Con esta acción, el artista subraya el ritual del aniversario como un evento necesariamente social y alegre.

La manifestación de ciertas emociones como la melancolía o la tristeza, que según el contexto social en el que se muestran pueden ser rechazadas, no siempre se representa de manera literal, sino que ese *pathos* puede ser codificado de forma metafórica. Francesca Woodman se fotografía en edificios vacíos, semiabandonados o en ruinas, encarnando la emoción no solo en su propio cuerpo, sino proyectándola en esos lugares que el mismo cuerpo habita. Estos escenarios oníricos, tenebrosos y solitarios remiten a los espacios de contemplación de la naturaleza que el Romanticismo relacionó con la noción de lo sublime. El vértigo, la inquietud o el miedo a la infinitud y lo sobrenatural son sensaciones potenciadas en este tipo de imágenes. En *Geometría de ecos* (2013), Carla Andrade describe con sutiles paisajes la inmensidad y potencia de la naturaleza y el desasosiego que esta puede producir. Pero, como señalaría Deleuze, no es el paisaje lo que es representado en las imágenes, sino la sensación⁸, fruto de la atenta escucha de la naturaleza por parte de la artista.

La atracción que provoca lo sublime, el asombro frente al poderoso espectáculo de los fenómenos naturales, tiene su correlato —y raíces— en la pintura. Joaquim Mir expresa su embelesamiento casi místico ante los acantilados de Mallorca a través de un uso del color explosivo y vitalista. La efervescencia crepuscular de *Puesta de sol* (c. 1903) remite a la gama cromática utilizada por Perejaume en *Paisatge 17* (1985). De las pinceladas abstractas de este lienzo emerge un paisaje que resume el postulado romántico y a la vez contemporáneo de este artista, que cuestiona la



relación hombre-naturaleza y la idea misma de paisaje. Y si el color, a través de sus distintas pinceladas, *con-mueve* (el cuerpo), la oscuridad puede estremecer. Los misteriosos relieves en bronce (1988) de Günther Förg, de aspecto frío, sombrío y pesado, sugieren la transmisión de la emoción por lo háptico: una percepción por la que la visión recrea lo táctil.

El énfasis en la materia y la gestualidad acentúa la expresividad del lenguaje abstracto. El gesto pictórico de Manolo Millares, como el del resto de artistas del informalismo, está marcado por el peso de su impronta personal, enmarcado en el contexto internacional del existencialismo. El rojo y el negro, el goteo de la pintura, la fuerte materialidad de la arpilleria y los violentos desgarrros realizados en la tela acentúan el dramatismo aludiendo a la pintura de mártires del siglo XVII, en la que se inspiró para realizar *Homúnculo* (1960). La potencia de las formas de Millares, además de aludir a la iconografía de la pasión (*Descendimiento*), es encarnada en las fotografías de Gina Pane, que sirven como registro visual de los cortes que inflige a su propio cuerpo. En *Action Psyché* (1974), la artista hace suya la iconografía del estigma convirtiéndola en una reivindicación feminista, una suerte de resistencia emocional cargada de dolor y rabia que transgrede el código social establecido.

Con una intención también provocadora pero introduciendo el humor, en *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986), Pipilotti Rist baila e interpreta el primer verso de una canción de los Beatles de manera repetitiva y obsesiva. Por medio de la aceleración del vídeo y la manipulación de la voz, Rist encarna un estado de histeria, ridiculizando los estereotipos emocionales atribuidos históricamente a la mujer. También desde la ironía, Esther Ferrer caricaturiza las distintas expresiones que forman parte del imaginario de las emociones. *Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.* (2013) genera un desplazamiento crítico entre el signo y el significado de las expresiones al forzarlas de manera explícita, evidenciando que la emoción también se articula lingüísticamente y que, por lo tanto, puede dar lugar a manipulación.

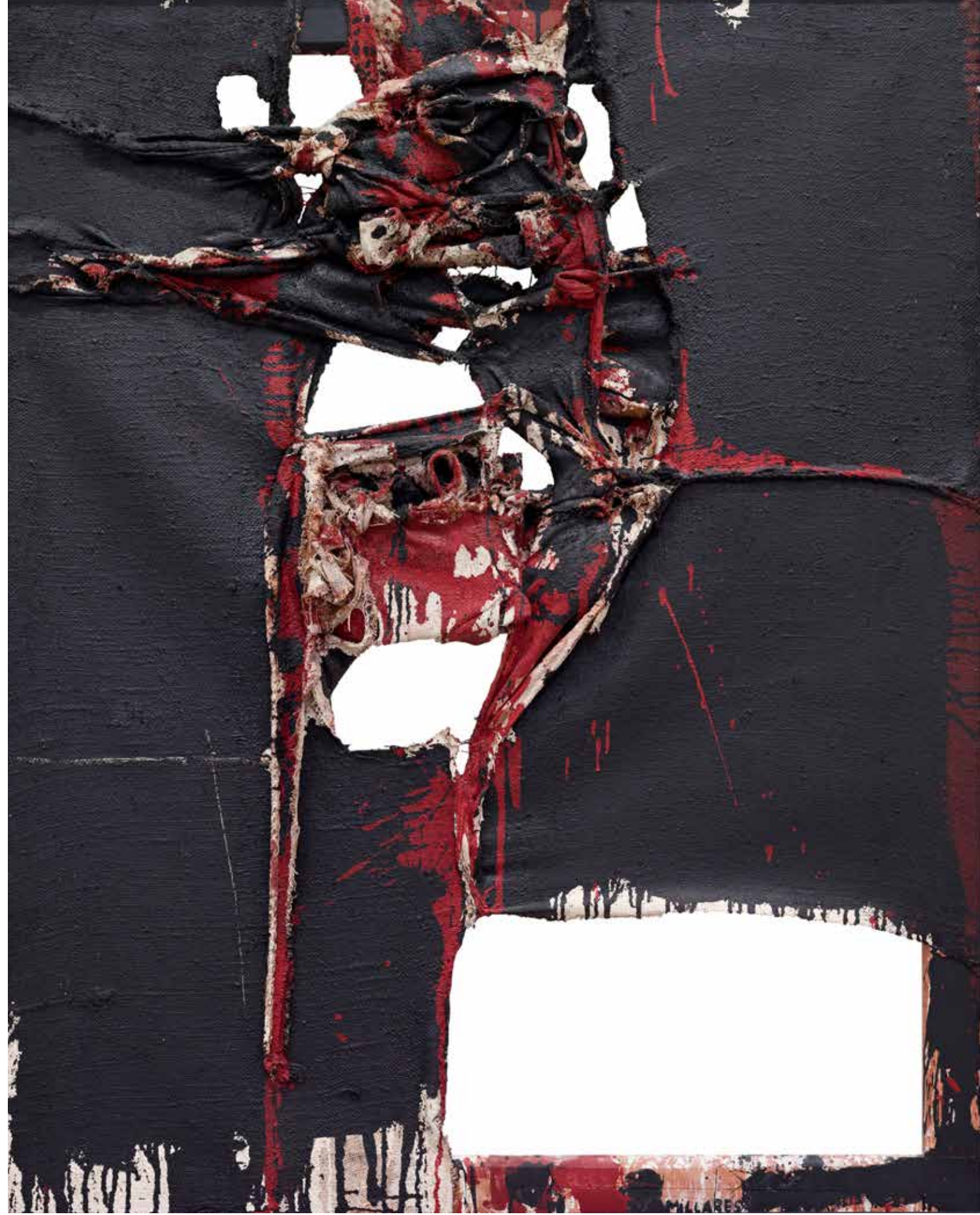
Las diversas relaciones que surgen entre las obras destacan el peso de una estética de fuerzas (simbolismo energético) como portadora de formas y no tanto de significaciones, señalando aquellos signos, gestos y formas que han migrado desde distintas épocas hacia el arte contemporáneo. Al representar las emociones, se subrayan e intensifican los afectos, el *pathos*, produciendo una ilusión (una experiencia estética no falsa) en el espectador. Esta cualidad del arte de generar empatía, de afectar, de ser aprehendido, de ser disfrutado, reside —como apunta la teoría del *rasa*⁹— en el hecho mismo de la representación y su naturaleza ambigua, por la cual las emociones básicas comunes a la experiencia humana (miedo, pena, rabia o alegría) son transformadas en emociones estéticas. «Poéticas de la emoción» dibuja un mapa iconológico que permite crear conexiones entre diversos contextos y estilos desvelando la importancia de la emoción y sus formas en la historia del arte.

⁹ En la tradición india, la teoría del *rasa* señala que las emociones ordinarias, al ser estetizadas por medio de formas artísticas y generar tensión entre lo que «es-pero-no-es», pueden resultar placenteras (Chantal Maillard y Óscar Pujol, *Rasa. El placer estético de la tradición india*, Palma de Mallorca, Olateta, 2006).









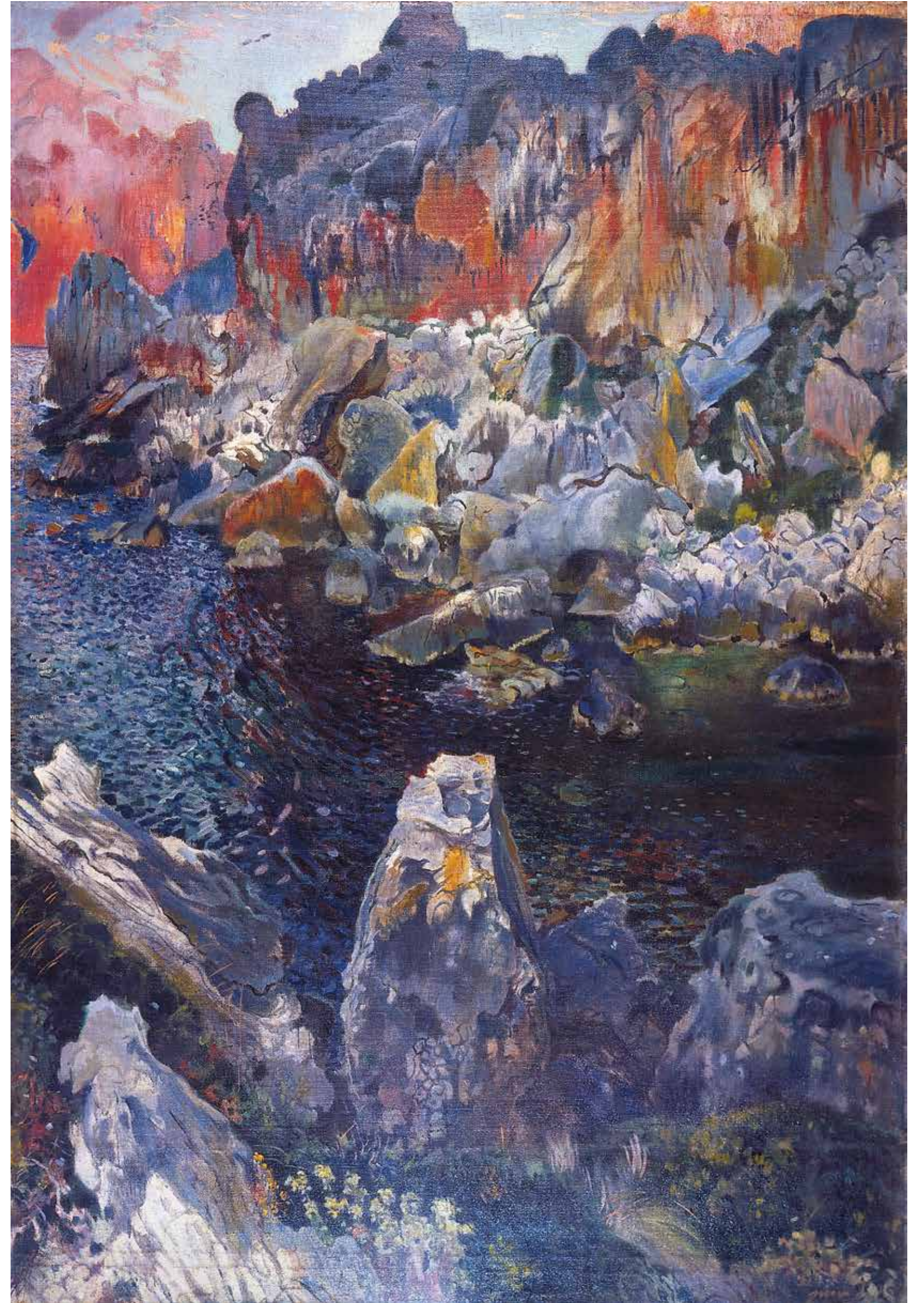








Carla Andrade, Geometría de ecos, 2013



Joaquim Mir, Puesta de sol, c. 1903









Feelings, nothing more than feelings¹

Glòria Guso

El sujeto como protagonista

Para algunos autores, componer una canción cumple una función de desahogo. Transformar un sentimiento expresándolo en notas, con una letra, puede parecer curativo al compositor o al intérprete y esa sensación se traslada de alguna forma al receptor⁴. «Cada mala situación es una canción blues esperando salir», decía Amy Winehouse haciendo referencia a la vertiente espiritual de la música. Desde la música religiosa hasta el pop, pasando por todos los géneros y estilos, son muchas las canciones que expresan devoción⁵, felicidad⁶, tristeza⁷, soledad⁸, desesperación⁹ o rabia¹⁰. Elliott Smith es uno de los músicos que afirmaba escribir sobre cómo se sentía él o la gente a su alrededor. Otros, sin hacerlo explícito, han escrito piezas que transmiten cansancio¹¹, ansiedad¹² e incluso hartazgo¹³. Casi un campo aparte es el de la canción de amor¹⁴, paradigma de la música sentimental popular que cubre una gran variedad de emociones, géneros y estilos.



Rock Against Racism, Carnival 1, Victoria Park, Londres, 1978. Fotografía: Syd Shelton

El paisaje natural y la ciudad como escenarios

Leer emociones en el paisaje no es una especificidad del Romanticismo, a pesar de que Richard Wagner o Antonio Vivaldi sean la primera referencia al evocar tormentas o canto de pajarillos para contar una historia en música. La música popular se ha apropiado el imaginario del paisaje natural imprimiéndole un carácter contemporáneo, a menudo contraponiendo naturaleza y espacio urbano, viendo el campo o la playa como lugares a los que escapar o en los que refugiarse. El heavy metal, por ejemplo, ha hecho de la imaginería del bosque un elemento distintivo de su estética. El rock'n'roll y el pop también han sido declinados en versiones de mar y montaña¹⁵, bebiendo de géneros

Perdidos en la música, como dice aquella canción², podemos sentirnos actualmente. De ser considerada sacra y ritual, inspirada por las musas, ha pasado a invadirlo todo, desde los espacios más íntimos hasta los lugares públicos. Eso se debe en gran medida a su vínculo con las emociones y también, por supuesto, a la tecnología que permite grabarla y reproducirla. Hoy en día oímos música en las tiendas y en los restaurantes, en el transporte público, en el gimnasio, en los aeropuertos³ y en las salas de espera. Esa música tiene por objetivo adaptar un ambiente, modificar un espacio para una mejor disposición del individuo a la acción que allí debe tener lugar. Así, oímos música relajante, lenta y armoniosa en sitios que requieren que mantengamos la calma, pero se aceleran el tempo y el ritmo cuando se espera una respuesta activa o enérgica de nuestra parte.

Siglos de experimentación e investigación respaldan el uso de la música en ámbitos como la publicidad, el interiorismo y la creación de ambientes. Los primeros experimentos conocidos en el ámbito de la psicología de la música datan de la antigua Grecia, aunque es a partir de mediados del siglo XIX cuando el estudio de la respuesta afectiva a la música se convierte en una disciplina científica de pleno derecho, que incorpora progresivamente el conocimiento y las técnicas de campos como la ciencia cognitiva, la estética, la sociología, la antropología, la lingüística, la física o la ciencia computacional. Atendiendo a las características estructurales de la música (tempo, modo, volumen, melodía, ritmo), así como a cuestiones directamente relacionadas con el receptor y sus características sociales, con el contexto de escucha y con la interpretación si se trata de música en directo, se busca explicación a la respuesta afectiva del individuo a una pieza musical.

Del lado de la obra, ciertos elementos distintivos han sido relacionados con emociones particulares: un ritmo rápido con excitación, una escala en modo menor con tristeza, un ritmo irregular con desasosiego. Entra igualmente en juego la letra, si la hay. Referencias directas a temas concretos pueden determinar la recepción de una canción, igual que el uso de metáforas o simbolismos que puedan relacionarse con estados de ánimo precisos. Como en las piezas visuales que forman la exposición «Poéticas de la emoción», las obras musicales a lo largo de la historia se han remitido a los sentimientos del sujeto en primera persona, y los han trasladado al paisaje o a la colectividad. Como desahogo del autor, como ejercicio de estilo o como llamada de atención al auditorio, ciertas canciones condensan en pocos minutos una serie de estímulos capaces de provocar emociones diversas en el receptor.



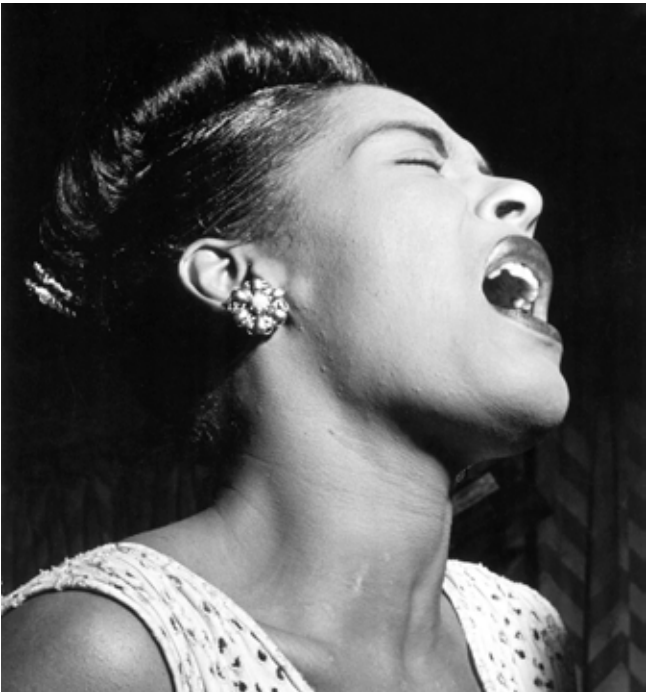
Prince en Miami Beach, Florida, 2007

como el surf¹⁶, el country o el folk¹⁷. El tema de la ciudad como paisaje¹⁸, sus edificios¹⁹, sus calles y transportes²⁰ o su gente son igualmente un motivo habitual en otros géneros de la música popular. Estilos como el mod, el punk, el hip-hop o el industrial son eminentemente urbanos en su origen y su estética, y han dado lugar tanto a odas a la ciudad²¹ como a canciones críticas con el aire que en ellas se respira o las actividades que en ella se desarrollan²².

Acción social y protesta

Hay canciones que son capaces de exaltar a las masas²³, de darles una energía que pueda impulsar acciones colectivas, que las lleve hacia un ideal de éxito. Pueden ser ciertos himnos, compuestos ex profeso para cumplir esa función, o canciones que por su popularidad en según qué contextos se convierten en cánticos distintivos de un movimiento social. Ese es el caso de *We Shall Overcome* para las luchas por los derechos civiles en los Estados Unidos de América, o del *I Will Survive* de Gloria Gaynor para la comunidad LGBT+. La canción de autor²⁴ ha sido, desde los años cincuenta, uno de los terrenos favoritos para la protesta. Compositores e intérpretes han ejercido la crítica hacia el sistema, el gobierno y el poder a través de la música, eligiendo tocar en ocasión de manifestaciones o eventos contestatarios, o apelando a las emociones del público con letras y melodías punzantes. Géneros como el folk, el punk²⁵ o el rap²⁶ han hecho de la crítica social un elemento definitorio de su repertorio de temas, pero también hay protesta en el pop, con grupos como McCarthy, dedicados casi exclusivamente a tratar asuntos sociales, políticos y económicos en sus canciones.

En los últimos veinte años se ha venido generalizando, en el ámbito de la investigación en ciencias humanas y sociales, la consideración de los afectos como elemento



Billie Holiday en el Club Downbeat, Manhattan, 1947

determinante en diferentes fenómenos. Procesos cognitivos individuales o comportamientos colectivos y sociales no pueden comprenderse sin atender a determinantes afectivos como la motivación, el humor, la actitud o las emociones. En el ámbito de la creación, como receptores - espectadores u oyentes, poner la expresión de la emoción en el foco de atención supone un ejercicio de empatía con el autor que puede igualmente desencadenar una respuesta afectiva. Quizás, más que perdidos en la música, estamos perdidos en la emoción.



PLAYLIST

1. Morris Albert – *Feelings*
2. The Fall – *Lost in Music*
3. Brian Eno – *Ambient 1 / Music for Airports* (álbum)
4. Bobby McFerrin – *Don't Worry Be Happy*
5. Earth, Wind & Fire – *Devotion*
6. Altered Images – *I Could Be Happy*
7. Abner Jay – *I'm So Depressed*
8. Hank Williams – *I'm So Lonesome I Could Cry*
9. The Beatles – *Help!*
10. Megadeth – *Angry Again*
11. Fugazi – *I'm So Tired*
12. Wanda Jackson – *Nervous Breakdown*
13. Cat Power – *Enough*
14. Marvin Gaye & Tammi Terrell – *Ain't No Mountain High Enough*
15. PJ Harvey – *The Mountain*
16. Beach Boys – *Surfin' USA*
17. Woods – *Rain On*
18. The Specials – *Ghost Town*
19. Einstürzende Neubauten – *Architektur ist Geiselnahme*
20. The Jam – *Down in the Tube Station at Midnight*
21. Hefner – *We Love the City*
22. Comet Gain – *Working Circle Explosive!*
23. Patti Smith – *People Have the Power*
24. Joan Baez – *House of the Rising Sun*
25. Bikini Kill – *Rebel Girl*
26. M.I.A. – *Borders*

Lógica fílmica de la materia-emoción

Maxi Gandul

«Abramos el proceso. El cinematógrafo se declara culpable». Con esta provocadora sentencia, el cineasta, poeta y filósofo francés Jean Epstein inaugura el que será su testamento teórico: *El cine del diablo* (publicado póstumamente en 1947). Esta retórica acusación le servirá para vindicar la inspiración diabólica que alienta el espíritu del cine, cuyos valores deberán ser afectivos, irracionales e instintivos. Y merced a este latido dionisiaco, la inteligencia del cinematógrafo logrará quebrar la raquíta razón cartesiana, abrazando las sombras sumergidas más allá y más acá de su estrecho umbral; el propio Epstein concibe la expresión en celuloide como una energética «representación transcartesiana». Indudablemente, esta pulsión creadora por forjar un *logos* fílmico poético, que hibride la razón y los dominios emocionales, se configura como uno de los centros nerviosos dentro de su vasto y clarividente cuerpo de textos teóricos, ya desde su germinal *Lyrosophie*, donde podemos leer: «la inteligencia es sentimental y racional casi a la par, bi-lógica, bicéfala, hermafrodita».

Nos resulta interesante vislumbrar cómo estas meditaciones «transcartesianas», y sobre todo la manera de canalizar su hilo medular —la emoción estético-fílmica—, prefiguran intuitivamente, casi medio siglo antes, el trabajo de Antonio Damasio. Figura clave dentro del giro afectivo acontecido desde hace un par de décadas en el paisaje de las neurociencias, una de sus primeras obras más relevantes será *El error de Descartes*, detonante de esta perspectiva que dota de soporte corporal, sensible y emotivo al cerebro. Ambos enfoques, aplicados desde cercos de conocimiento tan dispares, buscan suturar lo que podríamos llamar la herida cartesiana, corregir ese error fatídico que acabó por desgarrar el *cogito*, desterrarlo del cuerpo y desentrañarle sus sensibles entresijos; cineasta y científico se entroncarían, antes bien, en una raigambre filosófica más próxima a la heterodoxia de Spinoza y, en particular, al corazón de su *Ética*: las emociones y afectos del alma.

Dentro de la topografía de nuestras emociones articulada por Damasio, rescataríamos lo que el neurocientífico portugués concibe como emociones de fondo; este régimen emocional impregna cada uno de nuestros gestos, actos, pensamientos e incluso tonos de voz, como un bajo continuo y matricial que discurre en movimiento y balanceo constante, casi imperceptible, y anterior a toda cristalización en sentimiento (auto)consciente. Ciertamente, dicha melodía «intracorporal» podría interpretarse empleando uno de los conceptos raigales dentro del arborescente pensamiento estético de

Gilles Deleuze: la sensación. Más allá de la divergencia terminológica, emociones de fondo y sensación comparten su natura fluyente y fluctuante, hecha de infinitesimales e instantáneas variaciones, siempre en devenir y, sobre todo, siempre acontecidas en un nivel impredecible y pre-racional, previo a cualquier cisma entre cuerpo, consciencia y mundo; claramente diferenciadas, por tanto, del sólido sentimiento, soporte estable para que el sujeto consolide su relato y sustente su identidad consciente.

Si pensáramos en uno de los ecosistemas artísticos donde esta lógica de la emoción de fondo —súbita y subcutánea— se insinúa de modo más orgánico, este sería, posiblemente, cierta vereda del cine contemporáneo que transita la sugestiva vía de la sensación desbrozada por Deleuze, sobre todo a partir de su disección de la obra de Francis Bacon. Más concretamente, nos referimos a la experiencia transgresora que atraviesa las obras de algunos cineastas franceses, estrenadas entre siglos. Tomamos, dentro de este heterogéneo grupo, a Claire Denis y Philippe Grandrieux, pues ambos encarnan una erótica fílmica preñada de plasticidad visceral a la hora de plasmar las oscilaciones sensitivas y los espasmos emotivos, siempre imprevistos, que acontecen en el plano. Aquí reencontramos de nuevo a Epstein, quien ya auguraba un cine cuya fuerza consistiera en «sugerir emociones y no en relatar hechos»; el propio Grandrieux (declarado devoto de Epstein) confiesa cómo el film debería ser una «constante vibración de emociones y afectos».

En películas como *L'Intrus* (Denis) o *La Vie nouvelle* (Grandrieux), palpita cada fotograma, cada textura sonora, cada corpúsculo de luz. Los rostros, retratados en extrema proximidad, acaban descompuestos y despersonalizados; asimismo, los cuerpos acaban con-fundidos en actos de turbulenta sexualidad y los linderos del encuadre sonoro/visual devienen difusos. Asistimos a una celebración sensible y sensual del cuerpo, la carne y el deseo, donde todos nuestros sentidos sufren un impacto sinestésico y donde el poderío háptico e hipnótico provoca una tensión oscilatoria entre la figuración y la desfiguración (por visualidad háptica entendemos un terreno perceptivo donde lo táctil antecede a la vista, donde la mirada pareciera prolongarse en los dedos, incitando a un contacto más íntimo con la pantalla). Convulso despliegue de intensidades y sensaciones que sobreviene en el «teatro de la piel» (otra fascinante metáfora de Epstein); tanto la porosidad de la piel filmada como la misma materialidad del celuloide son estremecidos por esta energía pulsátil, emergente desde lo subepidérmico.



Claire Denis, *L'Intrus*, 2004



Claire Denis, *L'Intrus*, 2004

Hablamos de una suerte de hidrodinámica emocional, esto es, un aliento que con-mociona cada uno de los cuerpos y objetos en pantalla; una coreografía cinética, donde todo entra en solidario movimiento. No en vano, si desentrañamos el entramado etimológico de la emoción, encontramos *exmove*, del latín: mover, propulsar, poner o llevar fuera de sí; más aún, señalemos el estar «re-movido», «re-vuelto» o «estre-mecido», como sinónimos de estar emocionado. Términos que traducen la movilidad difusa y efervescente que, en su impulso resonante, provoca la turbación íntima del sujeto y su posterior apertura y deslizamiento hacia afuera. Así pues, la lógica fílmica de la emoción descubre un mundo que, como en la naturaleza cuasi líquida del cine ensoñado por Epstein, «se muestra profundamente fluido», y donde «la permanencia de las formas ha desaparecido».

Cabría evocar aquí la dinámica de lo sublime alojada en las composiciones de los maestros rusos Tarkovski y Sokurov. Sus abisales paisajes nos abruman en su pausado desplegarse; cada instante se revela pregnante. Así sentimos el respirar de la «materia-emoción» (idea carnal del poeta Réne Char), que, en su flujo y reflujo, transmuta sin cesar la textura del plano. Vislumbramos y escuchamos la vibración y turbulencia de cada elemento natural incardinado en la imagen; la fluencia matérica de humaredas, viento, polvo, lluvia, nubes, nieve, y otras tantas figuras meteorológicas, va conformando un proceso ondulatorio de veladuras, una progresiva indeterminación, hasta sacrificar la visión. Presenciamos sobrecogidos el pliegue y despliegue de una atmosfera física y psíquica, material y emotiva, donde acaba por detonarse una entonación afectiva entre los solitarios contempladores (abismados personajes que transitan la filmografía de estos cineastas) y los paisajes contemplados. Pareciera que los cuerpos y el mundo (des)figurados comparten una misma «carne», incorporando, eso sí, la profunda dimensión filosófica de la que el pensador Merleau-Ponty dota el término.

De suerte que la circulación de las corrientes emotivas, materializada por los cineastas poetas aquí convocados, comunica y com-penetra los cuerpos, consciencias y paisajes del mundo representado. Ahora bien, nos referimos a emociones sutiles (así designadas por Raymond Bellour en su imprescindible *El cuerpo del cine*), aquellas que corporeizan el «movimiento de cámara al revés, el que

se produce en el cuerpo del espectador», alejándose por tanto de las, a menudo, anémicas y superficiales emociones presentes, por ejemplo, en Hollywood. Cerramos con esto la circularidad de la potencia emocional que estremece al espectador-contemplador, repercutiendo en capas viscerales y reflexivas, haciéndole partícipe afectivo del palpito plasmado en pantalla, entregándole una función re-creadora (una invitación, por consiguiente, a reconfigurar y modular la multiplicidad de sentidos elusivamente sugeridos). Gracias a esta movilidad recíproca y co-afectiva, la emoción fílmica deviene emoción «espectatorial».

Hemos ensayado así alumbrar varios brotes teóricos de lo que sería una lógica fílmica de la materia-emoción. Frente a una lógica sentimental, de lo emotivo a flor de piel, y siempre cobijado en lo estandarizado, lo esperado o el cliché, opondríamos una materia-emoción nómada, en su perpetuo devenir subcutáneo, y anómala, en su radical heterodoxia. En definitiva, un pensamiento fílmico «transcartesiano» y, por qué no, «spinozista», anhelo este, manifestado por Grandrieux, nuevamente bajo el influjo estético de Epstein.

BIBLIOGRAFÍA

BELLOUR, Raymond: *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*, Santander: Shangrila, 2013.

DAMASIO, Antonio: *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona: Destino, 2013.

DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros, 2002.

EPSTEIN, Jean: *La Lyrosophie*, París: La Sirène, 1922.

EPSTEIN, Jean: *El cine del diablo*, Buenos Aires: Cactus, 2014.

MARTIN, Adrian: «Una identificación mágica con las formas», *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2018-10-03]. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/una-identificacion-magica-con-las-formas/911>.

Catalogación

Bas Jan Ader
I'm Too Sad to Tell You
[Estoy demasiado triste para decírtelo]
1971
Película de 16 mm transferida a formato digital, blanco y negro, sin sonido. Duración: 3 min 18 s
Dimensiones variables
Cortesía de The Estate of Bas Jan Ader, Mary Sue Ader Andersen y Meliksetian | Briggs

Carla Andrade
Geometría de ecos
2013
5 fotografías. Negativo de 35 mm transferido a papel
Dimensiones variables
Cortesía de la artista

Anónimo. Castilla
Plañideros
c. 1295
Temple sobre pergamino aplicado a un soporte de madera
53 x 87,8 x 4,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Anónimo. Escuela hispanoflamenca
Descendimiento de la Cruz
1500-1510
Óleo sobre madera
85 x 65 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Anónimo. Taller bruselense
Fragmento de calvario con seis personajes
c. 1460 - c. 1480
Madera de roble tallada y policromada
93 x 40 x 25 cm
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Iván Argote
Birthday
[Cumpleaños]
2009
Video monocanal. Duración: 1 min 17 s
Cortesía del artista y de la Galerie Perrotin

Colita
El Lebrijano, Madrid, 1968

Carmen Amaya bailando en 'Los Tarantos', 1963

La Fernanda y la Bernarda de Utrera, Sevilla, 1969

María la Perrata, Sevilla, 1969

Diada. 11 de septiembre, Barcelona, 1978

Manifestación gay, Barcelona, 1977

Manifestación gay, Barcelona, 1977

Manifestación 'Yo también soy adúltera', 1976
Fotografías en blanco y negro
30 x 40 cm
Cortesía de la artista

Jeremy Deller
Acid Brass
2012
Video en color, sonido
Duración: 4 min 59 s
Dimensiones variables
Cortesía del artista y de la Galerie Art : Concept

Esther Ferrer
Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.
2013
Video en color, sin sonido
Dimensiones variables
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Enric Folgosa Martí
Funeral en Kosovo
Dragobil, 5 de octubre de 1998
Fotografía en color tipo C sobre papel plástico
30 x 40 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Günther Förg
Sin título (n.º 73/88)
1988
Bronce
260 x 122 x 20 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Sin título (n.º 74/88)
1988
Bronce
260 x 122 x 20 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Julio González
Estudi de dona cridant
[Estudio de mujer gritando]
1940
Tinta a pluma y lápiz de grafito sobre papel
19,5 x 12,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Esteban Jordán
Lianto sobre Cristo muerto
1567-1600
Madera de roble tallada y policromada
77 x 131 x 20 cm
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Manolo Millares
Homúnculo
1960
Técnica mixta sobre arpillera
162,5 x 131 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Joaquim Mir
Puesta de sol
c. 1903
Óleo sobre lienzo
280 x 190 cm
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

Joan Miró
Bailarina
1981
Bronce
103 x 60 x 28,5 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Mai 1968
[Mayo 1968]
Mayo de 1968 - diciembre de 1973
Acrílico y óleo sobre lienzo
200 x 200 cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

Shirin Neshat
Turbulent
[Turbulento]
1998
Videoinstalación de dos canales (blanco y negro, sonido)
Dimensiones variables
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Ramon Padró Pijoan
La Piedad
c. 1850
Terracota
41 x 57,6 x 32,2 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Gina Pane
Action Psyché
[Acción Psique]
1974
Impresión tipográfica y digital sobre papel
Triptico: 50 x 32 cm c/u
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Perejaume
Paisatge 17
[Paisaje 17]
1985
Óleo sobre lienzo
65 x 179 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Darío de Regoyos
Fiesta vasca (baile en El Antiguo, San Sebastián)
1888
Óleo sobre lienzo
73,5 x 100,5 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Pipilotti Rist
I'm Not the Girl Who Misses Much
[No soy la chica a la que se le pasan muchas cosas por alto]
1986
Video, estéreo. Duración: 7 min 45 s
Sonido: versión de *Happiness is a Warm Gun* de Lennon/McCartney
Agradecimientos a School of Design Basel / René Pulver
Dirección, edición, cámara, interpretación, sonido: Pipilotti Rist
Cortesía de la artista, Hauser & Wirth y Lühring Augustine

Bill Viola
The Silent Sea
[El mar silencioso]
2002
Video en color sobre pantalla plana montada en la pared
44 x 71 x 6 cm. Duración: 10 min 7 s
Actores: Weba Garretson, John Malpede, Mary Pat Gleason, Valerie Spencer, Dan Gerrity, Chris Grove, David Hernandez, Tom Fitzpatrick, John Fleck
Cortesía de Bill Viola Studio

Francesca Woodman
A Woman: A Mirror; A Woman is a Mirror for a Man, Providence, Rhode Island
[Una mujer: un espejo; una mujer es un espejo para un hombre, Providence, Rhode Island]
1975-1978
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
14,9 x 14,3 cm

Sin título, Providence, Rhode Island
1975-1978
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
14,5 x 14,5 cm

Spring in Providence #4
[Primavera en Providence n.º 4]
1976
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
16,8 x 16,5 cm

Sin título, Providence, Rhode Island
1976
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
15,2 x 15,2 cm

Sin título, Nueva York
1979-1980
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
13,5 x 13,5 cm

Sin título, Nueva York
1979-1980
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
13,5 x 13,5 cm

Sin título, Nueva York
1979-1980
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
15,5 x 15,5 cm
Colección Per Amor a l'Art, Valencia

Space 2
[Espacio 2]
1976
Fotografía en blanco y negro; gelatinobromuro de plata
13,7 x 13,3 cm
Colección Corporativa Iberdrola





Colita

Bill Viola

Gina Pane

Perejaume

Manolo Millares

Joaquim Mir

Iván Argote

Esteban Jordán

Darío de Regoyos

Pipilotti Rist

Bas Jan Ader

Ramon Padró Pijoan

Enric Folgosa Martí

Francesca Woodman

Carla Andrade

Günther Förg

Shirin Neshat

Joan Miró

Jeremy Deller

Julio González

Esther Ferrer

Comisariado: Érika Goyarrola

CaixaForum Barcelona

07.02.2019 - 20.05.2019

CaixaForum Zaragoza

03.07.2019 - 27.10.2019

CaixaForum Sevilla

28.11.2019 - 29.03.2020



Obra Social "la Caixa"