



La imagen improductiva: en torno a la condición post-etnográfica del arte contemporáneo

The unproductive image: around the post-ethnographic condition of contemporary art

Joaquín Barriendos

Tecnologico de Monterrey. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño, Monterrey, México

ORCID: 0000-0002-9034-6990

Resumen

Este artículo analiza lo que nosotros llamamos la condición 'post-etnográfica' de la visualidad. El centro de atención es la 'improductividad' de la mirada etnográfica del arte contemporáneo, una vez que el discurso del arte decolonial se ha instaurado como fundamento ético de la curaduría global. Para abordar estos temas, el artículo revisita "El artista como etnógrafo" de Hal Foster, rastreando las implicaciones que tuvo y sigue teniendo hoy en la práctica de la curaduría global. A partir de las reflexiones de Foster, el artículo sostiene que la mirada etnográfica del arte ha llegado en nuestros días a sus límites y se ha convertido en un dispositivo de representación exhausto de alteridad.

Palabras-clave

Post-etnografía. Curaduría global. Mirada colonial. Arte contemporáneo. Decolonialidad.

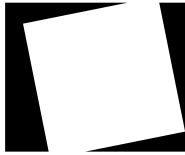
Abstract

This article analyzes what we call the 'post-ethnographic' condition of visuality. The point of departure of this study is the unproductive status of contemporary art's ethnographic gaze, once the discourse of decoloniality has been established as the ethical foundation of global curatorship. To address these issues, the article revisits "The Artist as Ethnographer" by Hal Foster, tracing the implications this text had and still has today on curatorial practices. Based on Foster's reflections, the article argues that the ethnographic gaze of contemporary art has reached its limits today, becoming into an exhausted dispositive exhausted, incapable of representing otherness.

Keywords

Post-ethnography. Global curatorship. Colonial gaze. Contemporary art. Decoloniality.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

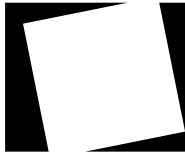
Como es sabido, Hal Foster publicó hace ya más de veinticinco años su influyente artículo “El artista como etnógrafo”. En él, Foster analiza lo que llama el giro etnográfico del arte de los ochenta a partir del concepto de productor comprometido de Walter Benjamin (“El autor como productor”, 1934). A partir de las tesis de Benjamin, Foster habla de un cambio en la relación de la práctica artística con la investigación antropológica. Para Foster, el antiguo recelo que padecían los antropólogos modernos cuando se comparaban con los artistas había cambiado de signo, ya que eran ahora los artistas quienes experimentan envidia ante la verdad empírica emanada del trabajo de campo de los etnógrafos.

...la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante, entre los cuales Clifford señala un enfoque crítico de una institución particular y un *tempo* narrativo que favorece ‘el presente etnográfico. (Foster, 2001: 186)

Para Foster, el giro etnográfico del trabajo artístico resultaba además inseparable de las paradojas culturales que trajeron consigo los estudios postcoloniales y subalternos. En su ensayo, Foster denuncia el ‘mecenazgo ideológico’ de aquellos artistas que, vestidos como etnógrafos, comenzaron en aquellos años a producir imágenes del otro justificándose en lo que define como el *supuesto realista* de la alteridad estética. A decir de Foster, dicho supuesto propicia que los artistas etnógrafos validen su trabajo creativo bajo la premisa de que el otro postcolonial contiene una suerte de clave emancipatoria a la que ellos tienen una suerte de acceso privilegiado como artistas. Suspica ante dicho supuesto, Foster desacredita a los artistas etnógrafos que creen que la validación social de su producción puede justificarse a sí misma por el mero trabajo de campo, el cual asumen como la puerta de acceso directo a la verdad cultural del otro. De ello se deriva, nos dice Foster, que se abroguen el poder etnográfico de representación de la alteridad bajo el auspicio de un conjunto de principios estéticos. Es este el lugar para analizar el impacto que tuvo “El artista como etnógrafo” en aquellos años. Sus múltiples reediciones y reimpressiones hablan por sí mismas.¹

1 Ver: “The artist as ethnographer?” en: Fisher, Jean (Ed.) *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, Kala Press, 1994, pp. 12 y ss; “The Artist as Ethnographer” en: *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT, 1996, pp. 171-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

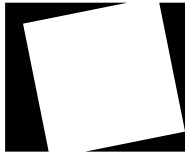
e-ISSN: 2179-8001

Baste decir aquí que, después de veinticinco años, las paradojas denunciadas por Foster en su artículo no sólo no disminuyeron, sino que se enquistaron en el campo de la curaduría y las políticas de exhibición del arte global. Desde la paradójica *Magiciens de la Terre* (1989) hasta la actual 60 Bienal de Venencia (*Foreigners Everywhere*, 2024), podemos verificar que el giro etnográfico de los artistas se ha ido extendiendo cada vez más, hasta convertirse en una política curatorial que se define a sí misma como mundial, global o decolonial, pero que sigue atrapada en las contradicciones del *supuesto realista* denunciado por Foster. En este arco discursivo de más de tres décadas, resulta interesante revisitar “El artista como etnógrafo”, pero sustituyendo el poder de las imágenes para representar al otro (del autor como productor de alteridad, siguiendo a Benjamin) por la pretensión de las imágenes a dejar operar como mediadoras etnográficas de la subalternidad. Lo que nos interesa es transitar desde el centro de atención desde el artista-productor hacia la imagen improductiva: hacia la aceptación de que las imágenes -incluidas las del arte- se aceptan hoy en día como dispositivos incapaces de capturar y representar la subalternidad.

Lo que queremos poner en discusión es entonces la ‘improductividad’ misma de la mirada etnográfica del arte contemporáneo post-global. La etnografía retrotraída hacia sí misma como una acción transculturalmente improductiva. Para ello, abordaremos lo que nos gustaría llamar aquí la condición ‘post-etnográfica’ de la visualidad, en la que el ‘post’ o *más allá* de la etnografía no estaría dado por eliminación de las contradicciones del giro etnográfico que detectó con agudeza Hal Foster, sino por la aceptación sin restricciones de que no es posible –y no será nunca posible– escapar del ventriloquismo visual de la mirada etnográfica, incluso si lo definimos como un mirar decolonial. En oposición al deseo moderno/colonial de capturar visualmente al otro para domesticarlo, nuestra tesis sostiene que la mirada etnográfica del arte ha llegado en nuestros días a sus límites y se ha convertido en un dispositivo de representación exhausto de alteridad. Agotadas, las políticas de representación de la alteridad del arte reconocen que lo único que puede ser mostrado del otro como otro es su ausencia, su irrepresentabilidad.

204. “L’artiste ethnographe, ou la ‘fin de l’Histoire” Signifie-t-elle le retour à l’anthropologie?” en: Ameline, Jean Paul, (Ed.) *Face à l’Histoire. L’artiste Moderne devant l’événement Historique*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 498- 505; “El artista como etnógrafo” en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 175-208; “The Artist as Ethnographer” en: Enwezor, Okwui (Ed.) *Intense Proximity. An Anthology of the Near and Far*. Paris, Palais de Tokyo. 2012 pp. 342-355.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Para elaborar esta hipótesis hemos dividido este artículo en tres partes. En la primera, hablaremos de la tesis del artículo *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (*What do Pictures 'Really' Want?*) de W. J. T. Mitchell, en donde el autor sostiene que perdemos el tiempo si nos concentramos en estudiar el poder de significación de las imágenes sin primero comprender su deseo, su impotencia y su improductividad. En la segunda parte discutiremos lo que nosotros llamamos la colonialidad del ver, la cual nos obliga a tomar consciencia de los apetitos visuales y de la matriz *etnófila* de la mirada panóptica colonial, es decir, del impulso de la visualidad eurocentrada de la modernidad/colonialidad a fagotizar etnicidades otras. Finalmente, en la tercera parte usaremos como caso de estudio la obra de la artista danesa Jeannette Ehlers, en quien vemos una apuesta explícita y sistemática por producir una suerte de cine de instalación post-etnográfico sobre al regreso fantasmagórico de dos imágenes radicales de alteridad: la revolución haitiana y el esclavo negro.

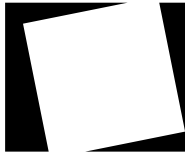
I.

What do Pictures "Really" Want?, del teórico W.J.T. Mitchell, es una audaz reflexión sobre la relación entre deseo y cultura visual. Este artículo apareció en 1996 -dos años después de "El artista como etnógrafo" en la revista *October*, editada por el propio Hal Foster. Esquivando la reiterada pregunta por el poder de significación de la imagen, Mitchell se centra en este libro en la manera en que éstas desean, en su capacidad para aceptar sus propias carencias, y también en su tenacidad para llevar una vida placentera como imágenes. No es de extrañar que su reedición como libro (2005) haya incluido el subtítulo *The Lives and Loves of Images* (Las vidas y los amores de las imágenes).² Sobra decir que, al poner en el centro de su atención en el deseo y no en el poder de las imágenes, el artículo de Mitchell propició un importante giro de tuerca dentro del campo de los Estudios Visuales. En explícita alusión al trabajo de W. E. B. Du Bois sobre el racismo sistémico de la sociedad estadounidense, Mitchell se pregunta en su libro:

¿por qué será que la gente tiene actitudes tan extrañas frente a las imágenes, los objetos y los medios? ¿Por qué se comportan como si las imágenes estuvieran vivas, como si las obras de arte tuvieran sus propias mentes, como si las imágenes tuvieran poder para influir

2 Extrañamente, en su traducción al español dicho subtítulo fue sustituido por la seca y disciplinada expresión *Una crítica de la cultura visual*. (2017). Todas nuestras citas de Mitchell son traducciones propias.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

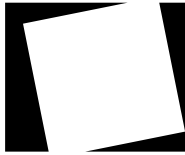
en los seres humanos, demandándonos cosas, persuadiéndonos, seduciéndonos y llevándonos por el mal camino? [...] ¿Cómo es, en otras palabras, que la gente es capaz de mantener una “doble consciencia” en torno a las imágenes [...] vacilando entre las creencias mágicas y las dudas escépticas, entre el animismo ingenuo y el materialismo terco, entre las actitudes místicas y críticas? (Mitchell, 2005: 7)

Lo que parece querernos decir Mitchell con estas preguntas es que, de la misma manera que nos valemos del pensamiento ilustrado para ocultar la existencia del racismo estructural en las sociedades contemporáneas, negamos racionalmente el animismo visual que caracteriza a disciplinas como la historia del arte, la iconología, la teoría crítica y las ciencias sociales, las cuales se relacionan de manera patológica con las imágenes al tratarlas como si fueran sujetos encarnados a los que, paradójicamente, se les debe anular su poder de agencia y autonomía significativa. A decir de Mitchell, al haberse empeñado en decodificar y domesticar el poder de las imágenes –poder para obnubilarnos, manipularnos o hacernos actuar en cierta dirección– estas disciplinas se vuelven mudas ante la incompletud e impotencia de la imagen: ante el hecho innegable de que las imágenes nos demanden cosas que no pueden *actuar* por ellas mismas. A partir de ahí, Mitchell nos invita a concentrarnos en el otro lado del poder de las imágenes; a decir, en sus deseos, frustraciones y debilidades.

Aludiendo al pensamiento de Lacan, Mitchell nos recuerda que “lo que la imagen despierta en nuestro deseo es precisamente ver aquello que la imagen no puede mostrarnos” (Mitchell, 2005: 39). La provocación no puede ser más efectiva: es en el cruce de deseos –el de la imagen y el del observador– en donde podemos *hacer ver* lo que la imagen no puede mostrarnos. En otras palabras, lo que las imágenes ponen a la vista es justamente aquello que en su materialidad se muestra de manera ausente o diferida. En un juego de reflejos, opacidades, vacíos y sombras, lo que la imagen nos muestra no es su poder sino su potencia. “Necesitamos [afirma Mitchell] abordar los dos lados de la paradoja de la imagen: que está viva, pero también muerta; que tiene poder, pero también que es débil; que tiene significado, pero que carece al mismo tiempo de sentido” (Mitchell, 2005: 10).

Al momento de trasladar el asunto de la impotencia de las imágenes al terreno de la antropología visual y, más específicamente, al deseo de producir imágenes de alteridad, nos encontramos ante una situación paradójica: en la medida en que aceptamos que las imágenes no pueden

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

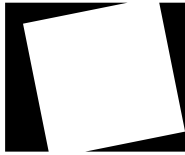
ni capturar ni mostrar al subalterno, el registro etnográfico se convierte en una superficie vacía o, mejor dicho, en una superficie exhausta, cansada de asediar al otro mientras oculta su propia mirada, su lugar de observación. A su vez, el rostro del otro adquiere la forma de un fantasma que se niega a habitar en la morada del cine documental o en la tumba de la imagen etnográfica, a pesar de vivir siempre acechado por la cámara. En el mejor de los casos, lo que vemos en nuestras pantallas es la proyección en sombras de nuestra propia mirada caníbal, hambrienta de alteridad, pero anestesiada moralmente ante la mirada del otro. ¿Qué consecuencias trae consigo poner en suspensión el estatuto mismo de objetividad antropológica de las imágenes? ¿Qué podemos esperar de los documentales etnográficos, de las representaciones antropológicas y de las curadurías decoloniales una vez que reconocemos que sólo pueden *hacernos ver* lo que ellas mismas no pueden mostrarnos? ¿En dónde nos deja parados como espectadores emancipados -por tomar la formulación de Jacques Rancière- esta improductividad post-etnográfica de las imágenes? Finalmente, ¿qué tipo de estudios visuales son posibles hoy en día, en el marco de esta crisis de autoridad etnográfica del arte y la curaduría contemporánea?

II.

Como es sabido, el proyecto interdisciplinar conocido como los Estudios Visuales emergió a la par del giro etnográfico del arte y la curaduría global de la que habla Hal Foster. Desde su aparición en el escenario académico, los Estudios Visuales se han caracterizado por una condición paradójica: por un lado, han servido para dar legitimidad al giro etnográfico de las imágenes; por el otro, han operado como el más agudo campo interdisciplinar cuando se trata de cuestionar el *supuesto realista* del arte al que se refiere Foster. Sobre esta paradoja, baste recordar que fue el propio Foster quien, en calidad de editor de la revista *October*, convocó en 1996 a *teóricos de múltiples disciplinas a contestar* su "Cuestionario sobre Cultura Visual"; el cual redactó con la intención de poner en cuestionamiento el sustrato antropológico del programa interdisciplinar de los estudios visuales, justo en el momento en el que éstos comenzaron a consolidarse como departamentos académicos en las universidades anglosajonas.

Ahora bien, más allá de las pugnas institucionales de los Estudios Visuales académicos -de sus debates con los Media Studies, Film Studies o la Historia del Arte- lo que nos interesa aquí es resaltar que existe una

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

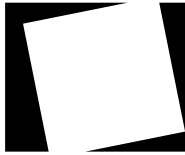
e-ISSN: 2179-8001

vertiente de los Estudios Visuales que ha sabido reabsorber y redirigir las críticas al poscolonialismo postuladas por los posfeminismos negros y chicanxs, por las teorías del posoccidentalismo y por los así llamados *giros decoloniales* y pensamientos fronterizos. Lo que sostenemos es que, en medio de sus propias contradicciones, los Estudios Visuales han sabido aproximarse al binomio visualidad/colonialidad, poniendo en el centro de su atención la crítica a las epistemologías lumínicas de la modernidad. En esta vertiente de los Estudios Visuales que nosotros defendemos, lo que se cuestiona y disecciona es la matriz caníbal y *etnófaga* de la mirada panóptica colonial a la que nos referíamos antes, la cual ha impulsado desde hace siglos a fagotizar etnicidades otras. Se trataría de un impulso visual de muerte; de una necropolítica ocular que nosotros llamamos la colonialidad del ver (Barriandos, 2011).

Para los enfoques críticos de la colonialidad del ver, resulta relevante poner a discusión lo que llamo la doble desaparición de la mirada colonial. La primera desaparición sería la del sujeto observador (el etnógrafo) en el momento de capturar al otro. Esta forma invisible-de-sí del sujeto piensa que no fue visto, que no fue observado ahí, en el lugar o situación de la observación. Por otro lado, la segunda desaparición sería la de la humanidad misma del sujeto consumido y canibalizado por la mirada del sujeto etnógrafo observador. Se trataría de una des-humanización visual que cancela la existencia del otro como otro. Conscientes de la matriz organizadora de las retóricas visuales de la modernidad/colonialidad, los Estudios Visuales que defendemos se caracterizarían por las siguientes tres posturas: porque se han desmarcado del proyecto conocido como *Writing Culture* y su relación con el posestructuralismo; porque se han desvinculado del giro etnográfico del arte y las políticas de representación de la curaduría global; y, finalmente, porque han puesto en cuestionamiento las fantasías epistemológicas derivadas de la observación participante y del trabajo de campo del etnógrafo (Marcus y Clifford, 1996), tal cual fue trasladado al mundo del arte tras *Magiciens de la Terre* en 1989.

Existe, por lo tanto, una vertiente de los Estudios Visuales que se define precisamente por denunciar el etnocentrismo derivado de la “puesta en escena” malinowskiana; por desarticular el discurso de la objetividad y la verdad visuales arraigadas en la óptica de invisibilidad de la etnografía eurocentrada; por alejarse de la búsqueda de transparencia o aculturación antropológica; y por reducir el alcance epistemológico de la “observación participante” y de la “interacción experiencial” con la

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

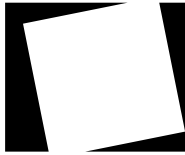
e-ISSN: 2179-8001

alteridad. En suma, lo que reivindicamos es la existencia de una vertiente de los estudios visuales que va en contradirección del *supuesto realista* denunciado por Foster, lo cual le permite cuestionar las imágenes del arte como productoras de otredad. Las epistemologías transculturales de la visualidad que nos interesa poner sobre la mesa son, en definitiva, aquellas que toman en cuenta la condición post-etnográfica del arte sin perder de vista la lógica del ocularcentrismo y la colonialidad del ver.

Desde nuestro punto de vista, lo anterior es imprescindible a la hora de abordar el problema de la improductividad post-etnográfica de las imágenes al que hacíamos referencia al inicio de este texto. En la medida en que lo que nos interesa es justamente aquello del otro subalterno que no puede ser mostrado, necesitamos preguntarnos ahora cómo se negocia la improductividad de las imágenes post-etnográficas en general y en algunas tecnologías inter-mediales específicas del arte contemporáneo en particular. Para esbozar una respuesta a estas preguntas, en el siguiente apartado nos centraremos en el territorio del videoarte y la videoinstalación, entendiéndolas como medios de comunicación en un doble sentido: como superficies materiales –pantallas que median la mirada– y como médiums –como puentes que inauguran un tiempo en disyunción que conecta y a la vez disocia la doble desaparición de la mirada a la que nos referíamos antes: la desaparición del sujeto que observa y la desaparición del sujeto observado/consumido por la mirada *etnófaga*.

Lo que nos preguntamos es si, ante la condición post-etnográfica del arte, tanto la video-creación como la videoinstalación pueden operar como tecnologías deseantes que no aspiran a representar al otro, sino a hacernos ver aquello que los medios no pueden en realidad mostrarnos. En otras palabras, lo que queremos preguntarnos es su función como tecnologías improductivas de una mirada etnográfica que ya no se contenta con la auto-reflexividad, sino que avanza en contra de sí misma. Desde este punto de vista, la video-creación post-etnográfica podría definirse como aquella que hace un uso táctico de lo inmostrable más allá de la pretensión de documentar o hacer ‘cine de lo real.’ Ante la crisis post-etnográfica de la mirada, buena parte de la video-creación y la videoinstalación contemporáneas opondrían una suerte de micro cine de lo desapercibido, lo intangible, lo espiritual y lo infra-real, el cual se reconoce incapaz de mostrar el rostro, la esencia y la aparición fenomenológica del otro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

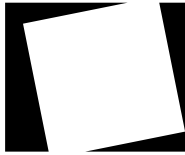
Contraria a la pretensión de registrar la verdad etnográfica de una ceremonia ritual, por poner un ejemplo, una instalación post-etnográfica sería aquella que acepta que la cámara –en tanto que herramienta mnemotécnica o dispositivo escópico– es impotente ante la pretensión de mostrar los *espíritus* de una celebración religiosa. Micro cine de lo espectral o lo inmostrable, en la videoinstalación post-etnográfica o *site-specificity video-vudú*, lo que se da a ver es precisamente que lo espectral no puede ser realmente representado, visualizado o etnografiado. Se trataría de una tecnología visual que nos hace vacilar entre animismo y materialismo de la imagen, en donde el sincretismo ocular se cruza con la espectralidad de las tecnologías visuales.

Sin pretender profundizar aquí en el concepto, usaré el neologismo video-vudú para aludir a la intermedialidad del arte como una tecnología sincrética viva. Opuesta al uso de la cámara para documentar prácticas religiosas o registrar la realidad, una estrategia artística video-vudú se caracterizaría por la idea de que ni el *espíritu* visual del rito ni los espectros invocados durante una ceremonia pueden ser adecuadamente representados, visualizados o etnografiados a través del arte. Lejos de servir como una herramienta mnemónica o un dispositivo escópico, entendemos el video-vudú en un doble sentido: como una superficie material (la pantalla) y como un puente inmaterial, inaugurando un tiempo en disyunción entre el presente y el pasado, entre la presencia y la ausencia, entre materia e infra-realidad. En suma, hablamos del video-vudú como una intermedialidad que se abre a la posibilidad de hacer frente a la distinción marxista entre *vetreten* y *darstellen*, entre hablar en nombre (de los otros) y traer de nuevo al presente algo del pasado (un hecho histórico o un fantasma).

III.

Para abordar el tema de lo inmostrable espectral, en este apartado final abordaremos la obra de la artista danesa Jeannette Ehlers, la cual toma en ocasiones la forma de un cine de instalación post-etnográfico entorno a la figura del esclavo negro. Al rastrear las heridas coloniales infligidas por la diáspora transatlántica en la memoria oral de su propio padre –nacido en Trinidad y descendiente de africanos esclavizados– las videoinstalaciones de Ehlers podrían describirse como una invocación video-vudú de la revolución haitiana. Como veremos a continuación, la imagen del esclavo negro ‘aparece’ en su obra como *revenant*; como un reaparecido o un sujeto fantasmal y abyecto que regresa para

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

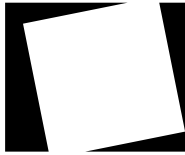
e-ISSN: 2179-8001

desacomodar, con su no-presencia, la acolchonada tesitura de nuestros imaginarios postcoloniales. Centradas principalmente en la forma en que la cultura danesa reprime sistemáticamente su participación histórica en el tráfico transatlántico de esclavos negros, las videoinstalaciones de Ehlers movilizan nuestros sentidos, convocando una suerte de rebelión cinemática contra el olvido poscolonial.

Desde nuestro punto de vista, el trabajo de Ehlers puede abordarse tomando como marco de referencia el libro *Specters of Marx* del filósofo francés Jacques Derrida, un libro seminal de los estudios espectrográficos de la cultura, el cual exhuma cuatro textos fundacionales del marxismo: *El Manifiesto del Partido Comunista*, en el que el comunismo se presenta como un fantasma acechando a Europa; la primera parte de *El Capital*, donde Marx describe la dimensión fantasmagórica de las mercancías; *El Dieciocho Brumario*, donde une la esencia de la revolución francesa con el fantasma de Napoleón Bonaparte para explicar la doble aparición de la historia—la primera vez como tragedia, la segunda como parodia—; y, finalmente, *La ideología alemana*, donde Marx se presenta a sí mismo en un materialista dialéctico que, paradójicamente, parece “creer en fantasmas”. Como nos cuenta Derrida, Marx “[r]econoció [en Stirner] a alguien que, lo mismo que él, parece obsesionado por los espectros, por la figura del espectro y por sus nombres de inquietante consonancia y referencia (Geist, Gespenst)” (Derrida, 1998: 174).

De los cuatro textos, es en *La ideología alemana* donde es más evidente la conexión entre materialidad, esclavitud y fantasmagoría, es decir, donde podemos tensar los hilos entre deconstrucción, marxismo y racismo estructural. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, Derrida esquivo hasta cierto punto dicha conexión, perdiendo con ello la oportunidad de discutir la no presencia de espectros negros en su panteón de fantasmas deconstruccionistas. Al decir esto, nuestra pretensión no es emprender una lectura escéptica ni una crítica tangencial de la deconstrucción marxista. *Specters of Marx* es, sin duda, un texto fundacional que merece una profunda atención, en la medida en que en él se reflexiona sobre el impasse de la ontología. Nuestro objetivo es aquí más modesto: se trataría de amplificar, por así decirlo, *el espectro de la hauntología*, explorando las interacciones entre fantasmagoría, cultura visual y racismo, de tal suerte que *Specters of Marx* nos ayude a conversar con la obra de Janneth Ehlers y con la presencia *en ausencia* de la revolución racial haitiana en algunas de sus video instalaciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

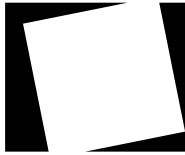
Empecemos situando la manera en la que Derrida circunda en torno al racismo en su libro. En el último capítulo, titulado “Aparición de lo inaparente”, Derrida aborda el problema de la forma negroide o “estado negro” (*im negerhaften Zustände*), un concepto analizado por Karl Marx con el objetivo de poner en cuestionamiento el idealismo de Max Stirner y, por extensión, el idealismo de propio Hegel. Como es sabido, Stirner utiliza dicho término para describir la fase más baja del espíritu hegeliano. En su intento de convertir el idealismo de Hegel en una nueva forma de liberalismo económico egoísta, Stirner caracteriza el “estado negro” como un espíritu-cosa (*thing-like spirit*), como un estado infantil del pensamiento definido por la confusión y la ausencia de claridad. El “estado negro” es, en este sentido, una condición del espíritu situada en las antípodas de lo que Stirner nombra, expresado con mayúsculas, como el Ser Absoluto: el sujeto blanco, hombre, caucásico puro pensante/ propietario.

Según nos dice Marx, Stirner se había obsesionado –como parecían haberlo hecho todos los Jóvenes Hegelianos– con la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel. Para Marx, Stirner vive preso en el idealismo hegeliano, lo cual obnubila su mirada cuando éste excluye al esclavo negro del proceso de autoconsciencia del Ser. Como enfatiza con agudeza Marx, la dialéctica hegeliana hacía pensar que, cuando un esclavo negro quería formarse la autoconsciencia de sí mismo, lo hacía guiado por el impulso egoísta al que lo empujaba el ideal abstracto del Ser Absoluto y no por el deseo libertario de una situación material e histórica concreta como lo había sido la insurrección racial de Haití. En otras palabras, bajo la lógica del hegelianismo de Stirner, en un sujeto atado al “estado negro”, la autoconsciencia suponía la negación de su propio ser en pro de una humanidad que le era externa. En palabras de Marx,

Del hecho de que [Max Stirner] vea en la ‘liberación’ (...) obtenida, la “mera consecuencia de su egoísmo predecesor ” (...) se deduce que él se imagina que los negros insurgentes de Haití y los negros fugitivos de todas las colonias no querían liberarse a sí mismos, sino a “los hombres” (Marx, 1846: sp).

Las palabras de Marx resultan interesantes e inquietantes por dos razones. Primero, por las bases materialistas con las que cuestiona el racismo idealista de Stirner. Segundo, porque la figura de Toussaint L’Ouverture aparece en la crítica de Marx como fantasma; es decir, Marx hace referencia a los “negros insurgentes de Haití” y a los “negros fugitivos de todas las colonias” sin mencionar a L’Ouverture. Como lo ha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

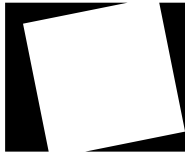
e-ISSN: 2179-8001

demostrado Susan Buck-Morss en *Hegel y Haiti* (2009), Hegel no podía no saber acerca de la revolución haitiana al momento de escribir *La Fenomenología del Espíritu*. Por lo tanto, al no hablar de él, es su dialéctica del amo y el esclavo la que *espectraliza* la figura de L'Ouverture. Y así como en Hegel el espíritu de L'Ouverture y de la revolución haitiana ha de inferirse o excavarse desde el silencio filosófico, también en Marx estos espectros aparecen sólo como ausencias. Si el espectro de L'Ouverture acecha el silencio de Hegel sobre la revolución haitiana y las reflexiones de Stirner sobre el "estado negro", no es menos cierto que también acecha a Marx cuando éste habla de la revolución racial en las colonias sin aludir a L'Ouverture como sujeto concreto. Desde este punto de vista, mientras que es cierto que Derrida reabre el debate sobre el esclavo negro como fantasma liberador, *Specters of Marx* espectraliza el silencio del propio Marx sobre la figura de L'Ouverture.

No es necesario decir que lo anterior tiene importantes repercusiones para la relación racismo, visualidad, *différance*. En buena medida, lo que más parece importarle a Derrida es la esclavitud de la mente y de la ontología y no la materialidad misma del trabajo esclavo, lo cual constituye un punto ciego en el cruce entre materialismo y deconstrucción, ya que, como hemos señalado antes, lo que Marx enfatiza en sus manuscritos es precisamente la dimensión materialista de la esclavitud. Mientras que Marx habla de las revueltas de negros en el Caribe como actos liberadores del cuerpo y de la dialéctica amo/esclavo como un materialismo histórico, Derrida se centra en *Specters of Marx* en la lucha de conceptos, ideas y fantasmas de la mente. Para ser fiel a su argumento, Derrida reduce el problema de la rebelión de los esclavos negros a una cuestión de la conciencia de sí mismo como *différance* discursiva. Al hacerlo, Derrida limita lo que podría haber sido una lectura más radical de la espectralidad racial, para lo cual habría sido necesario proyectar el problema de la revolución haitiana hacia fuera del abismo ontológico del ser.

Y es precisamente por ello por lo que resulta significativo abordar el trabajo de la artista danesa Jeannette Ehlers, ya que, a diferencia de Derrida, sus instalaciones exploran la materialidad de la pantalla como la casa o la morada para estos 'Espectros de Derrida': de las ausencias del marxismo y la deconstrucción regresado del olvido. En su obra, las pantallas emergen como *site specificity* para habitar y transgredir el silencio textual sobre racismo y esclavitud. En sus videoinstalaciones, la pantalla opera en una doble dirección: por un lado, funciona como escenario para la crisis de la *representación* etnográfica; por el otro,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

funciona como la piel colectiva en la que el fantasma del esclavo negro adquiere presencia visual y densidad corporal. Se trata así del punto ciego entre materialidad e inmaterialidad de la imagen/representación: de un lugar liminar entre ausencia y presencia; entre *vetreten* y *darstellen*.

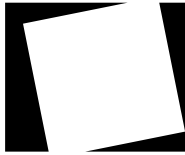
Como veremos a continuación, lo que se pone de manifiesto en el trabajo de Ehlers es el regreso post-etnográfico del negro esclavo como el otro radical; como no-ser. En su obra, Ehlers sustituye la idea abstracta del fantasma negro de Derrida por la presencia sensible de su ausencia. No es de extrañar que en sus video instalaciones 'aparezca' y se materialice la figura sin cuerpo de Toussaint L'Ouverture, el fantasma negro arquetípico de la revolución haitiana traicionado por Napoleón Bonaparte, quien resultó incapaz de entender y asimilar la figura del esclavo negro como igual, como autoconciencia revolucionaria. Como es sabido, fue esta incapacidad de aceptar la otredad racial de L'Ouverture la que motivó que Napoleón Bonaparte traicionara sus propios ideales jacobinos haciéndolo desaparecer a traición.

The March, Black Bullets, y Off the Pig

La presencia en ausencia más tangible de L'Ouverture en la obra de Ehlers la podemos rastrear en una serie de tres videos en blanco y negro: *The March, Black Bullets, y Off the Pig*. Concebidos como una instalación multi-canal. En *The March* (2012) la revolución haitiana toma la forma de una red sináptica que se ramifica. La revuelta como árbol cognitivo y somático. La propia Jeannette Ehlers ha explicado que es ramificación es en realidad una imagen digital en movimiento de su propio cerebro, escaneado y modelado en 3D. La obra nos habla de la continuidad y la permanencia de la revolución haitiana a través del tiempo, de su encarnamiento representado a través de un árbol suspendido, aparentemente inmóvil en el espacio, en una expansión interminable de nuevas ramificaciones y raíces que avanzan hacia el tiempo-ahora de la revolución: pensar hoy la revolución haitiana es encarnarla.

Detrás del árbol, Ehlers nos presenta a una multitud de fantasmas insurgentes que marchan y avanzan hacia su destino. Para la realización de esta pieza, Ehlers rescató imágenes históricas del Movimiento de los Derechos de Civiles en Alabama, creando una yuxtaposición entre el pasado y el presente de los movimientos civiles y raciales. La marcha de 1965 desde Selma a Montgomery se convierte, de esta manera, en una manifestación sin tiempo, colapsando las insurgencias del siglo XVIII en Haití con los movimientos por los derechos civiles de los 60's en

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

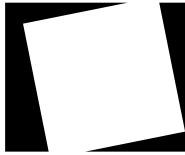
e-ISSN: 2179-8001

Estados Unidos. En la pieza, se funden las revueltas del presente con las revueltas del pasado. En lugar de un acontecimiento histórico acabado, la "marcha" es presentada como una activación de la historia desde nuestras pantallas contemporáneas. Todo en esta pieza parece tratar, por lo tanto, acerca del tiempo y del espacio de la revolución: la revuelta se produce en un lugar específico y habita múltiples temporalidades.

La segunda pieza de la trilogía se titula *Black Bullets* (2012). Extendiendo la idea del tiempo-ahora de la revolución, Ehlers nos muestra en ella una línea de jóvenes estudiantes negros suspendidos en el cielo, los cuales aparecen y desaparecen en loop. El video fue filmado en Haití, en la emblemática fortaleza conocida como la Ciudadela, símbolo de protección durante la revolución haitiana. Evitando cualquier tipo de perspectivismo tradicional renacentista, la línea de cuerpos negros se desmaterializa ante nuestros ojos, como si los cuerpos fueran subsumidos en sí mismos mientras caminan. La autoconciencia del ser negro adquiere la forma de una metáfora circular: el eterno retorno del fantasma de la revolución haitiana. Lo que parece decirnos la obra es que el origen de la revolución no está detrás, sino delante de nuestros ojos, en dirección al paso marcado por el ritmo circular de los jóvenes que vemos en la pantalla.

Leída desde este punto de vista, la pieza parece refutar de manera explícita las tesis de Marx Stirner; es particular, la infantilización del sujeto negro como sujeto político autoconsciente, incapaz de pensar fuera del Ser Egoísta Absoluto. Se trata por lo tanto de una cancelación del racismo implícito tanto en la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel como en el egoísmo racial de Stirner, tal cual quedó expresado en su libro *El único y su propiedad* (1844). Recordemos que, en él, Stirner habla del desarrollo de la autoconciencia egoísta del Yo, describiéndola como un proceso dialéctico en tres pasos. La primera fase la llama infancia realista, o etapa *parecida a una cosa*, la cual asocia a la oscuridad y al "estado negro". La segunda la llama etapa idealista o joven, una etapa en la que la conciencia experimenta una auto-esclavitud asociada con el color amarillo o al "estado mongol". Por último, a la tercera la llama egoísmo gratuito, una etapa caracterizada por la autonomía plena de la conciencia en el sujeto blanco. Leídos desde este punto de vista, los infantes y jóvenes que aparecen en *Black Bullets* nos hablan de la infancia realista como una forma plena de autoconciencia racial y política. Más que sujetos individuales, lo que nos muestra *Black Bullets* es un

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

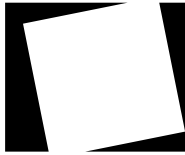
organismo transhistórico viviente, constituido por ausencias, borraduras y cancelaciones ontológicas.

Off the Pig (2012) es el video que completa el tríptico. El vídeo registra otro ícono de la revolución negra, el llamado *cerdo criollo*, una especie autóctona de Haití. Antropólogos e historiadores coinciden en afirmar que la sangre de este cerdo ha sido utilizada en los ritos y ceremonias vudú ofrecidas a Ezili Dantor, un espíritu femenino de piel oscura. A pesar de las controversias sobre el tema, muchos investigadores sostienen que estos rituales constituyeron el núcleo político-espiritual de las insurgencias raciales de Haití contra la opresión colonial (Laguerre 1989; Menneson-Rigaud 1958; Pluchon 1987; Thylefors 2009). La conexión mítico-ceremonial entre el cerdo y la revolución haitiana está de hecho vinculada a los acontecimientos que tuvieron lugar en Bois-Caiman en 1791, durante la ceremonia iniciática llamada Bwa Kayiman. En la imaginación popular política haitiana, la revuelta en Saint-Domingue ha quedado indisolublemente vinculada a la ingesta de sangre de este animal, ya que habría sido el consumo de la carne de este animal el *momentum* inaugural de la revolución racial. En su pieza, Ehlers yuxtapone declaraciones del propio Toussaint L'Ouverture con imágenes en blanco y negro de cerdos criollos haitianos. Al hacerlo, la artista enfatiza la relación nominal entre L'Ouverture (el insurgente) y la *ouverture* o apertura de la revolución. El consumo del cerdo funciona aquí como una doble metonimia: como el cuerpo de la revolución y como Toussaint encarnado. El sujeto histórico-material fundido con su propio fantasma. L'Ouverture como figura histórica y como espectro negro.

Atlántic

Atlántic es otro proyecto fuertemente conectado con lo inmostrable y lo espectral post-etnográfico. Se trata de un proyecto que reúne cuatro videoinstalaciones diferentes y una serie de fotografías manipuladas digitalmente. En conjunto, el proyecto funciona como una suerte de contra-cartografía cinemática de los circuitos transatlánticos de la trata de esclavos. Tomando como punto de partida el papel de Dinamarca en la articulación de la colonialidad, este proyecto conecta tres puntos emblemáticos del Atlántico Negro: las Indias Occidentales Danesas (Fort Frederick, St Croix), la Costa de Oro africana (Fort Prinzenstein, Ghana), y Marienborg (Copenhague). El mar Atlántico juega en esta serie un papel medular, lo cual se hace evidente en *Waves*, una proyección inmersiva de tres canales que nos sitúa a mar abierto en medio del océano y de la

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

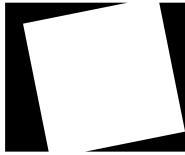
historia misma de la esclavitud trasatlántica. Manipulada digitalmente, esta instalación evoca la no presencia y la invisibilidad de millones de sujetos negros que reclaman un cuerpo desde el fondo del mar. Se trata de una enorme pantalla líquida habitada por lo inmostrable; por lo que carece de rostro, pero no de memoria táctil en las pantallas de Ehlers.

Otra de las piezas que conforman *Atlántic* es *Three Steps of Story*, un video monocal de tres minutos y 38 segundos de duración. Este video registra una performance de Ehlers, en la que la vemos aparecer y desaparecer en el juego de espejos de un salón afrancesado. Su propia danza evoca la corporalidad de los primeros esclavos negros libertos que fueron invitados en el siglo XIX por Peter von Scholte a bailar el vals en el Salón de los Espejos de Fort Frederick, St Croix (hoy las Islas Vírgenes de EE.UU). Acechado por los fantasmas de la trata de esclavos y los discursos abolicionistas, el salón del baile vacío se percibe saturado por las sombras de la memoria colonial. El vals fantasmal de Ehlers aparece, de hecho, aliterado por los espejos, enfatizando la arquitectura moderna/colonial como productora de espectros.

Filmada en St Croix, *Speed Up That Day* es otra de los videos de *Atlántic*. La pieza documenta el paso del tiempo sobre la fachada de Fort Frederick, el recinto donde Peter von Scholte proclamó la emancipación de los esclavos en 1848. Se trata de una toma fija del edificio desde el amanecer hasta la puesta de sol. En contrapunto a la fijeza de la imagen, el audio sustituye el discurso proclamado por von Scholteen el siglo XIX por las palabras de Martin Luther King en *I Have a Dream*. Como en otras piezas, se trata del eterno retorno de una imagen, de la reconexión entre el pasado y el presente de la revolución. Como vimos antes, en esta pieza también se funden las revueltas de los esclavos coloniales y el Movimiento de Derechos Civiles estadounidense durante el siglo XX.

En paralelo a los videos, *Atlántic* se compone también de dos series fotográficas: *Endless Row* (2009) y *Gate of No Return* (2009). En la primera, lo que observamos son los rastros fantasmáticos de ceremonias vudú, las cuales sabemos que tuvieron lugar al interior fortaleza Prinzenstein en Ghana por esclavos negros cautivos antes de ser enviados en los navíos negreros al Caribe. La segunda serie nos presenta sombras de esos mismos esclavos negros reflejadas sobre el mar, mientras caminan hacia su desaparición líquida en las profundidades del Atlántico. Lo que caracteriza a estas dos series fotográficas es que en ninguna de ellas vemos 'cuerpos' sino sombras de cuerpos espectralizados. A través de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

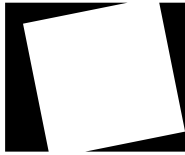
e-ISSN: 2179-8001

la manipulación digital de las imágenes, la artista se limita a mostrarnos los restos fantasmáticos del pasado colonial. Archivo de sombras. Excavación de la memoria en la materialidad de la imagen.

Atlántic se completa con la pieza *Black Magic at the White House* (2009), un video monocal de tres minutos y 46 segundos, filmado en una casa palaciega en Marienborg, Copenhague. Construida en 1745, esta Casa Blanca (White House) ha servido entre otras cosas como residencia oficial del primer ministro de Dinamarca. En el video, Jeannette Ehlers se presenta a sí misma como una hechicera, realizando una ceremonia de danza vudú. A través de la danza y la expurgación del pasado colonial, *Black Magic at the White House* examina las interacciones entre el comercio de esclavos, la acumulación de riqueza económica y el valor estético de las obras de arte creadas durante el periodo colonial. La metáfora de la Casa Blanca en la que sucede esta ceremonia vudú alude al cubo blanco [White Cube], del museo contemporáneo. Los marcas y señas gráficas del rito vudú, parodian y se superponen a los ornamentos burgueses de los pisos y las paredes coloniales, aludiendo al papel de la historia eurocéntrica de la pintura como estrategia de colonización de los sentidos. Ehlers danza y exhuma con su cuerpo la memoria del esclavo negro. La ceremonia vudú adquiere así la fuerza de un exorcismo de los espíritus estéticos de la colonialidad.

Como ya vimos antes en otros trabajos de esta artista, *Black Magic at the White House* dialoga con *Specters of Marx*. Recordemos que Derrida evoca en este libro el espíritu del padre de Hamlet, el cual aparece en la obra de Shakespeare como un fantasma sin cuerpo que da órdenes a su hijo, el príncipe Hamlet, desde el interior de una armadura vacía. Con su danza vudú, Ehlers alude a otro personaje de Shakespeare. Se trata de Sycorax, la *presencia invisible* del pasado colonial en la última obra escrita por Shakespeare, *La Tempestad*. Como es sabido, el autor describe a Sycorax, madre de Calibán, como una hechicera negra nacida en Algeria. En la obra de Shakespeare, Sycorax es el personaje antitético de Próspero, el protagonista, quien se vale de la magia blanca para propiciar la tempestad de la colonialidad. Liberada por el ritmo enérgico de los tambores africanos y la invocación catártica de la magia negra, Jeannette Ehlers se convierte en *Black Magic at the White House* en Sycorax en el fantasma femenino que mancha y araña con su cuerpo la tersura postcolonial de la historia del arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

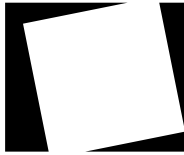
e-ISSN: 2179-8001

La figura de Sycorax es también la protagonista de otra pieza de Ehlers. Se trata del performance *Whip It Good* (2014). Durante la acción, Ehlers azota con un látigo impregnado de grafito la superficie blanca de un lienzo para pintar ubicado en el centro de la galería. El eco que genera la explosión del látigo sobre la blancura lacera los oídos del público que está situado alrededor de la acción. Después de varios golpes, la artista invita al público a continuar con la flagelación, azotando la historia de la pintura y exorcizando la historia de la esclavitud. Desde nuestro punto de vista, esta performance alude a otro libro de Derrida, *La verdad en pintura*, donde su autor se pregunta si es posible decir algo con verdad desde y no sobre la pintura. En el momento en el que Ehlers invita al público a unirse a ella en el violento acto de azotar la *superficie blanca*, lo que propicia es que se pinte una verdad espectral sobre la historia del racismo. Como ocurre en *Black Magic at the White House*, *Whip It Good* nos plantea preguntas sobre la colonialidad espectral de la estética occidental, sobre la (im)productividad del trabajo artístico y sobre la presencia en ausencia del esclavo negro como fantasmagoría.

Conclusiones

Como decíamos al inicio, las imágenes post-etnográficas se caracterizan por su rechazo a mostrarnos la verdad del otro. A diferencia de la imagen productora de alteridad, la materia de las imágenes improductivas es lo inmostrable de la alteridad, lo que no puede en realidad hacerse imagen. Es en ese sentido que la obra de Ehlers puede definirse como una arte post-etnográfico: nos permite ver -encarnada en la pantalla- la no-presencia del espectro negro. En su obra, la revolución haitiana adquiere la forma de un fantasma. En sus videoinstalaciones, el esclavo negro reaparece como *damné*, como el no-ser radical. Haciéndonos eco de la vuelta fantasmagórica del comunismo aludido por Jacques Derrida en *Los espectros de Marx*, podríamos decir que la obra de Ehlers invoca el fantasma de Toussaint L'Ouverture para que podamos lidiar con las nuevas formas de racismo visual contemporáneo. Al mismo tiempo, su obra abre nuevas preguntas sobre la mediación etnográfica de las imágenes en el campo traviesa decolonial del arte contemporáneo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

Barriendos, Joaquín. "Colonialidad del Ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico" en: *Revista Nómadas*. Núm. 35. Octubre, 2011, pp. 13-30. [edição em português: "A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistémico" en: *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, 2020].

Buck-Morss, Susan. 2009. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Trotta, 1998.

Foster, Hal. "The artist as ethnographer?" en: Fisher, Jean (Ed.) *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, Kala Press, 1994, pp. 12 y ss.

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer" en: *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT, 1996, pp. 171-204.

Foster, Hal. "L'artiste ethnographe, ou la 'fin de l'Histoire' Signifie-t-elle le retour al'anthropologie?" en: Ameline, Jean Paul, (Ed.) *Face à l'Histoire. L'artiste Moderne davante L'évènement Historique*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 498- 505.

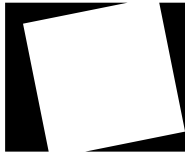
Foster, Hal. "El artista como etnógrafo" en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 175-208.

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer" en: Enwezor, Okwui (Ed.) *Intense Proximity. An Anthology of the Near and Far*. Paris, Palais de Tokyo. 2012 pp. 342-355.

Marx, Carl. *La ideología alemana* ["El Nuevo Testamento: 'Ego'", parte IV: Particularidad] 1846. [<https://www.marxists.org/espanol/////m-e/1846/ideoalemana/iii-san-max-nuevo-testamento.htm>] consultado en junio de 2024.

Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Cambridge, 2005. Cfr. "What Do Pictures "Really" Want?" en: *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), pp. 71-82 [versión resumida en español: Mitchell, W. J. T. *Qué quieren realmente las imágenes*. (Trad. Javier Fresnada). CDMX, Cocom Press, 2014].

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

JOAQUÍN BARRIENDOS

Professor no Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño, no México. Seus interesses de pesquisa relacionam-se à intersecção entre teoria da arte, culturas visuais, estudos de design e arquitetura. Atuou no Comitê Executivo do Instituto de Estudos Latino-Americanos (Nova York) e na Seção Visual da Associação de Estudos Latino-Americanos (Universidade de Pittsburgh). Atualmente faz parte do Conselho Editorial de diversas revistas internacionais, incluindo o Journal of Visual Culture (SAGE), Journal of Global Studies and Contemporary Art e Porto Arte – Revista de Artes Visuais (Brasil). É autor de vários livros, entre os quais destacam-se *Misplaced Archives* (2017), *Global Circuits. The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought* (2011), e *Geo-Aesthetics and Transculturality* (2007).

Como citar: Barriandos, J. (2024). La imagen improductiva: en torno a la condición post-etnográfica del arte contemporáneo. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0002-9034-6990>
