

EL ESPACIO ENCANTADO QUE HABITAMOS

Edward Jobst Andrews
Gerda¹

Recibido: 31/01/2022 - Aceptado: 15/03/2022

Docente, investigador y artista, completa el Grado en Bellas Artes y un Máster de Investigación en Arte y Creación por la UCM. Actualmente cursa el doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Colabora en Conferencias sobre robótica, paisaje sonoro y performance. Su investigación artística en los últimos años va dirigida hacia la instalación y el *Action Art*. Examina la noción de las probabilidades entre el arte y la política y sobre la incidencia del arte en horizontes imposibles e imaginarios específicos. Participa en varias exposiciones colectivas: "Trabajo", Sala ABM Confecciones, Madrid (2018); "*Looking Through the Eyes of Machines*", Main Gallery University of the West of England (2018) y "Casa Abierta", Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2017), y sus exposiciones individuales incluyen: Galería L21, A Real Difference, Madrid, (2015); Sólo por azar, Toledo (2016), entre otros. Asiste a Mark Dion, Diego Hernández y Hisae Ikenaga en varios proyectos comisariados por Virginia Torrente. Trabaja en el grupo de investigación Programa Sin Créditos y forma parte del grupo de investigación "En los Márgenes del arte: Tentativas de emancipación" y "Ensayando comunidades".

1.Universidad Nebrija, eandrews@nebrija.es
<https://orcid.org/0000-0002-0334-1535>

Resumen

Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión de los conflictos sociales de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir los fantasmas como seres marginales por lo que los intentos oficiales y de élite de control ideológico de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal. De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general, dadas las características liminales de los propios fantasmas. Entonces, ¿qué apariencia tienen los fantasmas en la actualidad? ¿Cómo se manifiestan? Exploraremos estas preguntas a través de cuatro procesos artísticos contemporáneos para comprender mejor la figura del fantasma, resaltando las distinciones que causan la *espectralidad*, que podemos calificar como invisibilidad.

Palabras-clave: fantasma, colectivo, marginalidad, invisibilidad, aparición, mediador.

[en] The haunted space in which we live

Abstract

Ghost stories have the potential to address the understanding of social conflict in a way that the institution is not capable of achieving. Within a basic symbolic framework, we can define ghosts as marginal beings, so official and elite attempts at ideological control to employ inclusion-based policies cannot be successful, because the state does not have an institution that can challenge the symbolic definition of ghostly marginality. Indeed, it is not surprising that marginality is a key feature of ghost stories in general, given the liminal characteristics of ghosts themselves. So, what do present-day ghosts look like? How do they reveal themselves? We will explore these questions by means of four contemporary artistic processes to better understand the figure of the ghost, by highlighting the distinctions that cause spectrality, which can be described as invisibility.

Keywords: ghost, collective, marginality, invisibility, haunting, mediator

Como poeta y fotógrafa de herencia haitiana que navega por el paisaje estadounidense, Nadia Alexis comparte esta descendencia con las mujeres supervivientes que se enfrentan a sus traumas personales por medio de su trabajo. Su serie *"What Endures"* [Fig. 1], "Lo que perdura", explora cuestiones de supervivencia y peligro, específicamente en relación con las vidas de las mujeres negras que experimentan cotas desproporcionadamente altas de "borrado" o anulación y violencia institucional e interpersonal en los Estados Unidos, Haití y otros lugares. Si bien las experiencias de estas mujeres pueden caracterizarse por el sufrimiento, también advertimos que perduran, trascienden, reclaman el reconocimiento de su subjetividad y *reimaginan* lo que es posible para su futuro (Alexis, 2019).



Fig.1. Alexis, Nadia, *What Endures* (2018-2019) Imagen obtenida de: <https://www.bynadiaalexis.com/what-endures-series>.

Usando su cuerpo y el cuerpo de su madre a modo de fantasma en *"What Endures"*, Alexis crea una relación afectiva entre el sujeto femenino negro y el paisaje rural, declarando este como un lugar de libertad y unión, así como un lugar apropiado para los fantasmas y la alienación. Por medio de la figura del espectro, Alexis pretende desenterrar la memoria histórica de estas mujeres para examinar cómo nos aferramos a los recuerdos y cómo podemos descubrir la emancipación a través de la liberación de estos, como una forma de homenaje tanto a las difuntas como a las vivas. Las fotografías de esta serie, tomadas en paisajes del sur de los Estados Unidos, concretamente en Oxford, Misisipi, y que juegan con la noción de presencia y ausencia, son una declaración de resistencia al borrado de las mujeres negras. Según Alexis, los relatos de estas mujeres están informados por las historias de la esclavitud y violencia de género contra sus cuerpos y sus espíritus en estos paisajes, y cuyos espacios de duelo han sido usurpados (2019).

Teniendo presente este testimonio, exploremos por un momento la enjundia que han alcanzado los fantasmas en la historia reciente. Desde principios de la década de 1970 se ha producido una proliferación sin precedentes de espectros tanto en el ámbito artístico como en el de la teoría política (della Marca, 2014). Una tendencia clara en estos ámbitos es que el énfasis, a la hora de comprender la figura del fantasma, se ha ampliado, partiendo de la psicología individual a cuestiones culturales y políticas colectivas. Estos enfoques son, hoy en

día, más sensibles a los fantasmas como efigies de enfrentamientos culturales y políticos tanto dentro de la ficción gótica clásica como en sus contrapartes actuales (Smith & Sage, 1994). En las lecturas de la ficción recientes, los fantasmas también se relacionan con la tradición del realismo mágico, donde la coexistencia de sucesos fantásticos y el realismo tiene connotaciones políticas. El realismo mágico se ha vinculado desde su nacimiento en la década de 1970 a la resistencia poscolonial, al realismo literario europeo y al pensamiento europeo en general (Ouyang 2005). Desde esta perspectiva, la figura del fantasma encarna la memoria traumática y la historia colonial oculta e implícita que acecha el presente (Spaulding, 2005). Por lo tanto, no es de extrañar que, en el ámbito artístico contemporáneo, la *espectralidad* se haya convertido en protagonista de los procesos que se ocupan de la precariedad y la etnicidad, como podemos observar en las prácticas de Nadia Alexis, que hemos podido apreciar en el inicio de este relato, Sohie Calle, Ana Prvački y Katja Stuke, entre otras.

El análisis por parte de Jacques Derrida del fantasma como figura mesiánica en su libro *"Espectros de Marx"* también ha influido en los procesos artísticos actuales. Según Derrida, los fantasmas no representan la presencia del pasado dentro de la temporalidad presente, como se suele concebir. "Los fantasmas no son emblemas del pasado, sino cosas siempre imaginadas desde el presente y proyectadas hacia el futuro como parte de una labor ética" (Derrida en Punday, 2003, p. 259). En este contexto y a través de esta temporalidad invertida en la que los fantasmas representan el futuro, los espectros, al convertirse en los agentes de la responsabilidad ética, nos ofrecen la promesa o posibilidad de actuar de otra manera en nuestro entorno (Käkelä-Puumala, 2014). Esta nueva contingencia nos permite cuestionar el repertorio binomial de presencia/ausencia, vida/muerte, efectividad/inefectividad y posibilidad/utopía, entre otros. Por ende, la figura del fantasma siempre se encuentra en el intersticio. De esta manera, Derrida pone de manifiesto que el propósito de la *espectralidad* es el de desbaratar todo este juego de oposiciones para que podamos pensar en otros términos (Derrida & Moreno, 2001).

En ese mismo orden de ideas, los fantasmas son siempre figuras liminales, fluctuando entre la vida y la muerte. Sin embargo, nuestro enfoque no se halla tanto en la distinción entre la vida y la muerte, sino en las distinciones dentro de la vida que causan este tipo específico de *espectralidad*, que podemos calificar como invisibilidad. Nos referimos a las personas que son socialmente invisibles, que no son reconocidas como personas y, por tanto, parecen fantasmas, y a los fantasmas que son tratados por los vivos con la misma familiaridad despreocupada que los vivos. Estos dos grupos en realidad conforman un único colectivo, porque reflejan la misma problemática, es decir, pueden estar vivos biológicamente, pero también pueden estar muertos, ya que carecen de existencia social (Käkelä-Puumala, 2014). En *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, la socióloga Avery Gordon escribe:

El fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social e investigarlo puede llevar a ese densito sitio donde la historia y la subjetividad compone la vida social. El fantasma o la aparición es una forma por la cual algo perdido,

o apenas visible, o que aparentemente no está ahí para nuestros ojos supuestamente bien entrenados, se nos da a conocer o se nos hace evidente. (2008, p. 8)

Entonces, ¿qué apariencia tienen los fantasmas contemporáneos? ¿Cómo se manifiestan? En la actualidad, los fantasmas están ocupando cada vez más esferas debido a la aparición y al mayor uso de las nuevas tecnologías. En un momento en el que la realidad cotidiana y la realidad virtual se entrelazan cada vez más, los fantasmas vuelven a tener el potencial de asustar y fascinar, como habitantes de un espacio intermedio o como entes que traspasan las fronteras entre percepción e imaginación. En este sentido, los fantasmas contemporáneos se convierten en agentes de una mirada crítica frente a un mundo multidimensional (Emslander, 2013).

Con estas preguntas en mente, ahora analizaremos la figura del fantasma en cuatro procesos artísticos contemporáneos: "*Séance Airbnb*", "*The Boogie Woogie Ghost*", que organicé dentro de mi paso por el grupo de investigación "En lo márgenes del arte: ensayando comunidades", "*Ghost Photographs*" y "*Rubber Man*". Estas historias de fantasmas que proponemos proporcionan una alternativa a la resistencia usual, es decir, ofrecen un lugar donde se libran las mismas luchas pero en términos diferentes. Las perspectivas propuestas por estas historias, que pretenden unir contexto y rito, contienen y propulsan las contradicciones y resoluciones posibles para articular alternativas a la hora de crear el sentimiento de comunidad. En ciertas circunstancias, las historias de fantasmas realizan esta función mejor que otras acciones meramente discursivas, porque los fantasmas, al no ser dominados por la institución, tienen el potencial de convertirse en *the ghost in the machine* (el fantasma en la máquina). Con la máquina, nos referimos al aparato global capitalista posmoderno, y los fantasmas somos aquellos de nosotros que vivimos en dicha máquina, tanto obsesionándonos como obsesionados por ella. En este contexto, convertidos en fantasmas, tenemos el potencial, como colectivo, para perturbar la maquinaria.

Historias de fantasmas

Séance Airbnb: el fantasma metafórico

Freud describió el psicoanálisis como una especie de sesión espiritista que recomienda para (re)crear lo reprimido, convocando espíritus del inframundo. Para Freud, la psique se inspira en la clásica casa embrujada en la que fantasmas y otros monstruos, en forma de traumas y deseos reprimidos, nos acechan en el desván y el sótano a la espera de arrinconarnos en el momento menos oportuno (1993). De este modo, aprender a interpretar las historias de fantasmas es un acto de aprender a percibir los objetos y situaciones definidos no solo por sus particularidades físicas, sino más bien por cómo se comportan en un entorno social.

A menudo aparecen, de manera sutil, determinados conceptos sociales que cambian notablemente el entorno y a las personas que viven en él. La *turistificación* es un fenómeno relativamente reciente que trae consigo consecuencias desastrosas para la identidad de los barrios y sus habitantes, que a menudo se ven obligados a abandonar

su hogares por la subida de los precios de los alquileres. Para muchos colectivos la causa de este aumento de precios está muy clara: las plataformas digitales como *Airbnb*, propias de la economía colaborativa.

Para des-virtualizar la plataforma digital *Airbnb*, y articular un posible lugar de resistencia, en otoño del año 2018 se celebró una serie de *séances* o sesiones espiritistas en varios pisos dedicados al alquiler turístico en la ciudad de Madrid, concretamente en el céntrico barrio de Malasaña, donde los clientes de estos pisos actúan como fantasmas, manifestándose y ocultándose sin aparente sentido, al menos para los habitantes habituales de las fincas afectadas. Natalia, la médium que



Fig. 2. *Séance Airbnb* (2018) [fotografía de un ritual de limpieza realizado con dos cuchillos de cocina colocados en forma de cruz dentro de un círculo de sal por los clientes en el Airbnb de la Fig. 3. durante su estancia] Fotografía cortesía de Beatriz (nombre ficticio), propietaria del piso.

contraté para estas sesiones, invocaba a estos espíritus para revelar-nos las huellas de sus vivencias, rituales [Fig. 2] y experiencias que habían dejado a su paso por estos pisos.

El fantasma opera en estas sesiones no como una simple figura del pasado, sino más bien nos brinda la oportunidad de relacionarnos con un pasado que ya no está disponible en el momento presente. La insustancialidad de los fantasmas, es decir, su estado como ente visible e invisible, tangible e intangible, es una característica crucial del papel epistémico y representativo que desempeña (Hay, 2011). Podemos pensar que el papel principal del fantasma es encarnar, a través

de la médium, lo que ya no se puede experimentar directamente, una relación vivida con el pasado para hacer presente una ausencia. Las sesiones se plantearon como lugares desde donde resistir, pero a partir de la noción de la reconciliación para mediar relatos de distintas dimensiones temporales del entorno con sus actores y del saber con la incertidumbre. Desde la reconciliación, iniciamos una nueva relación con algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso.

Los participantes de las sesiones fueron conscientes de los habitantes invisibles, pero su presencia no generaba ansiedad. Por el contrario, corría un aire expectante entre los invitados en su mayoría. En el transcurso de estos cónclaves, los paralelismos entre los participantes y los fantasmas se volvían cada vez más evidentes, ya que, como los clientes de *Airbnb*, desaparecimos sin dejar rastro tan pronto como hubiesen terminado las sesiones.

En "*Séance Airbnb*" [Fig. 3], los fantasmas actúan como metáforas.

rrativo meta ficcional, por tanto, en "*Séance Airbnb*" la figura del fantasma acentúa metafóricamente la irre realidad de los clientes de los *Airbnb*. Así, los huéspedes no deben interpretarse como personajes vivos, es decir, psicológicamente realistas, sino más bien como fantasmas que sirven a los propósitos de las sesiones.

Una característica típica de los fantasmas metafóricos es que no se cuestiona su existencia dentro del mundo *metafictivo*. Además, en este entorno, los espectros no solo aparecen ante individuos, sino también ante grupos de personas. En este aspecto, se diferencia de la tradicional ficción gótica en que se centra en la experiencia subjetiva de lo sobrenatural, en la que siempre existe una duda epistemológica sobre si las experiencias con los fantasmas son reales o imaginarias. Sin embargo, cuando la aparición de fantasmas se vive de forma colectiva, la situación cambia. La duda epistemológica de que si realmente está ocurriendo este encuentro se convierte en una cuestión más bien sociopolítica: ¿esos seres pertenecen a nuestro mundo, a nuestra comunidad de vecinos? (Käkelä-Puumala, 2014).

Sobre la base de lo antes presentado, resulta obvio que el papel principal de la médium es hacer de enlace entre los mundos físico y espiritual. El símbolo de la médium-bruja ha perdurado durante siglos como representación del empoderamiento de la mujer. Esta comunicación directa con los espíritus no solo les dio a las mujeres un sentido experiencial e individual de su propio empoderamiento, sino que también les proporcionó una forma de obtener autoridad en la esfera pública. Asimismo, la *mediumnidad* fue una de las pocas oportunidades profesionales abiertas a las mujeres hasta el siglo XIX.

Según Pam Grossman, autora de "*Walking the Witch*", el reciente aumento de la popularidad de esta figura ha coincidido con una nueva resonancia, tanto espiritual como simbólica, a la hora de impulsar acciones que invo-

caban a la bruja como declaración de resistencia y empoderamiento en la lucha contra las desigualdades en los ámbitos de género, política, sexualidad y salud ambiental (2019). Es en este contexto donde la artista Raisa Maudit desarrolla su práctica artística. Su trabajo parte de la experiencia de la disidencia a través de la exploración de otras posibilidades estéticas como en el ocultismo, el *transfeminismo*, la cultura popular y el *postanarquismo*. Maudit aseguró en su conferencia *performativa*, "La batalla invisible" que nos ofreció en el espacio de procesos artísticos "El cuarto de invitados", que "el arte adquiere relevancia a la vez que la pierde la magia" (s/f) para convencernos de la existencia de dicha batalla en la que el arte parece el claro ganador. Sin embargo, en



Fig. 3. Jobst Andrews Gerda, Edward, *Séance Airbnb* (2018) [fotografía de uno de los pisos turísticos en los que se realizaron las sesiones espiritistas].

Caracterizados por la *autorreflexividad* y la *meta ficcionalidad* de estos, nos recuerda que estamos ante un suceso en el que la relación entre la ficción y la realidad se ve vulnerada. Por tanto, un fantasma metafórico no es un ser del más allá que nos inspira terror, sino un gesto narrativo retórico en el que nos referimos a un personaje vivo como si fuera un fantasma, ya sea directa o indirectamente a través de metáforas u otras analogías. La metáfora espectral revela dos aspectos del fantasma. En primer lugar, cuando se emplea con personas vivas, indica que de alguna manera han perdido su vitalidad en la medida en que se van pareciendo fantasmas. En este sentido, los clientes de los *Airbnb* han perdido su vitalidad al finalizar su paso por ellos. En segundo lugar, lo fantasmal, como hemos señalado, puede funcionar como un gesto na-

realidad en lugar de una batalla parece más bien una transformación en la que la magia se convierte en el arte definitivo.

***The Boogie Woogie Ghost*: La tensión entre lo visible y lo invisible**

El género de las historias de fantasmas resulta algo ambiguo porque no es necesario que en un relato de fantasmas aparezca un fantasma, ya que muchos de ellos describen lo que parecen ser fantasmas, pero resultan ser artificios o malentendidos. Las características que comparten estas historias serían un fantasma o la apariencia de algo que se perece a uno, una preocupación por el trauma, la historia, las clases sociales y la herencia, acompañada por una sensación de horror o terror (Hay, 2011). Sin embargo, nosotros preferimos sustituir el ingrediente del miedo, tan común en las historias de fantasmas, con algo de *camp*.

Proponemos que lo misterioso está necesariamente relacionado con el análisis, el cuestionamiento e incluso la transformación de lo que llamamos la vida cotidiana. Vincular lo misterioso con la cotidianidad tiene el potencial de evidenciar problemas sociales, políticos y culturales de una determinada sociedad. En este sentido, el fantasma, como ente marginal, se presenta no para plantear dudas sobre una supuesta realidad, sino para generar preguntas sociales sobre la diversidad. De esta manera, el fantasma retiene parte de su función de atormentar, pero también engloba lo misterioso en general con la intención de provocar dudas inquietantes sobre la naturaleza de nuestra propia falta de sustancia, no solo como individuos sino como parte de una cultura colectiva (Beville, 2018).

Para explorar la noción de insustancialidad colectiva, realizamos un taller, "*The Boogie Woogie Ghost*" [Fig. 4, 5 & 6], en el marco del grupo de investigación "En los márgenes del arte: ensayando comunidades", impartido por las artistas María Jerez y Silvia Zayas en el espacio "El cuarto de invitados". Durante una tarde, trabajamos en la realización de una película. Esta especie de *psicometraje* circular consistía en un plano-secuencia donde nuestros cuerpos cambiaban los objetos de sitio sin que nos captara el objetivo de una cámara que giraba sobre sí misma. La tensión entre lo visible y lo invisible generaba la aparición del suceso y la activación de la imagen. De este modo, actuamos como un colectivo fantasmal. "Es a través de lo que no se ve, que lo que es visto, aparece" (La Casa Encendida, s/f). El espacio muta constantemente, como si fuerzas no humanas insistieran en desestabilizarlo sin descanso. "De esa manera, el montaje se convierte en danza, o la danza en montaje: una danza de fantasmas" (La Casa Encendida, s/f).

Podemos relacionar este colectivo fantasmal con los fantasmas que representan la marginalidad social que tienen sus raíces genéricas en la literatura de la antigüedad. Los fantasmas que pertenecen a este tipo parecen tener un espacio propio, es decir, los muertos ocupan el mismo mundo que los vivos, solo que ellos son invisibles, por lo que los acerca a los fantasmas tradicionales. Además, una característica típica de estos fantasmas es que aparecen en colectividad, por lo que no evocan horror o incertidumbre epistemológica. La diferencia significativa de estas figuras, en comparación con otros fantasmas de este tipo,

es que están considerados manifiestamente como pertenecientes a los márgenes sociales y su estatus liminal ontológico está ligado a su estatus social y político (Käkelä-Puumala, 2014).

Esta relación funciona de dos formas. En primer lugar, los fantasmas se excluyen de la vida humana de manera similar a como las formas de vida no humanas están consideradas como "otra cosa" en relación con los humanos. En segundo lugar, los fantasmas también reflejan el hecho de que las actitudes culturales hacia la muerte y los muertos se reprimen en muchas sociedades. Si bien abundan las muertes mediáticas, es decir, televisadas y ficticias, los moribundos y los muertos reales se ocultan y desaparecen de la vida cotidiana para pasar a habitar los márgenes. Aunque la muerte y los muertos pertenecen al ciclo de la vida, están restringidos a determinados espacios como los hospitales, funerarias y cementerios, y el proceso de morir se ha convertido en el dominio de los expertos médicos, no del individuo moribundo o de sus familias (Käkelä-Puumala 2007). Entendemos que esta muerte reprimida regresa en forma de fantasma y las figuras espectrales, que en un principio son invisibles para los vivos, tienen los medios para darse a conocer, como hemos visto metafóricamente en "*The Boogie Woogie Ghost*".

Para captar el tipo de *espectralidad* donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente están extrañamente relacionadas, acudimos a la noción de "la vida desnuda" del filósofo Giorgio Agamben. Esta noción se refiere a la vida como tal o, literalmente, "la vida desnuda", "*la vita nuda*" (2017, p. 10) en palabras de Agamben, y alude a la distinción entre una vida limitada a la mera existencia y la vida política y humana. Para Agamben esta diferenciación es profundamente política. Agamben sostiene que toda sociedad establece un límite entre la vida que importa y la vida que no importa, y un límite entre los miembros de la sociedad y la vida de aquellos que, incluso si ellos de una forma u otra pertenecen a la población, no disfrutan de un reconocimiento político. Además, la vida de este último grupo, el de la "vida desnuda", es una existencia constituida fuera de la sociedad y la protección legislativa y, por lo tanto, directamente expuesta al triaje y a la muerte (Agamben, 1998). La noción de "vida desnuda", derivada de la filosofía política, es fundamental para el análisis de la figura del fantasma, ya que amplía su perspectiva desde la tradición gótica a los relatos más actuales, pues vincula los procesos artísticos con la *espectralidad* cotidiana de nuestro tiempo.

"Ghost Photographs": El fantasma familiar

La artista Angela Deane no teme a los fantasmas. De hecho, según Deane, viven entre nosotros, como hemos podido apreciar en "*The Boogie Woogie Ghost*", y dentro de nosotros en forma de recuerdos que viajan con nosotros como experiencias pasadas en momentos determinados de nuestras vidas. Deane comenzó una serie de fotografías pintadas, "*Ghost Photographs*", en 2012 en el transcurso de una residencia de artista en un pequeño pueblo de Nuevo México. Durante su estancia, había pensado en realizar una serie de collages a partir de fotografías encontradas, pero después de transformar espontáneamente una instantánea antigua de unas vacaciones familiares en una reunión de fantasmas, tomó forma un proyecto diferente. Según

Deane, en un breve periodo de tiempo, había elaborado alrededor de cuarenta de estas pinturas de efecto evocador (Gotthardt, 2019).

Las imágenes resultantes, a primera vista, son el desenlace de un entrañable experimento en el que las fotos de familia se transforman en pinturas portátiles. Sin embargo, cuanto más tiempo nos dedicamos a contemplar a los pequeños fantasmas blancos que se han infiltrado en el mundo fotográfico de Deane, más extraños se vuelven. Las fotos no solo han sido manipuladas, han sido embrujadas. Los individuos anónimos que alguna vez existieron están en efecto *espectralizados*, dejando que los recuerdos y experiencias de su vida sean compartidos

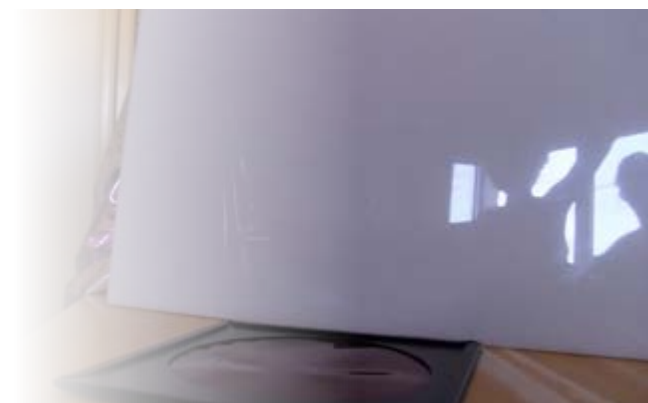


Fig. 4, 5 & 6. Zayas, Silvia; Jerez, María, *The Boogie Woogie Ghost* (2018) [video] Imagen obtenida de: <https://vimeo.com/407988152>. Contraseña: cuartodeinvitados. Fotografías realizadas por Edward Jobst Andrews Gerda.

por cualquiera que desee unirse y de esta manera, explica Deane, “los fantasmas se convierten en nosotros y nosotros nos convertimos en fantasmas” (Frank, 2017, párr. 4).

Deane ya se había interesado por el poder que evocan las viejas fotos de familia por su capacidad de canalizar la historia e invocar la melancolía. Así, agregar fantasmas a fotografías encontradas se convirtió en una forma de realzar estos efectos y nos permite imaginarnos a nosotros mismos o a nuestros antepasados como parte de cada imagen. Al eliminar los detalles de quiénes son las personas de las instantáneas, nos invade un sentimiento de familiaridad, por lo que se abren a que otro cuerpo se adentre en estos pequeños fantasmas y participe en el escenario (Gotthardt, 2019).

Este espacio intermedio de la memoria, que se manifiesta en “*Ghost Photographs*” [Fig. 7 y 8], actúa de forma extraña al convertir en familiares los recuerdos que no nos pertenecen. Por ello, hacen posible adquirir recuerdos que nunca hemos experimentado (Frank, 2017). Para conseguir este efecto, Deane solo empleó fotografías en color en la realización de la serie, ya que sus vívidos matices encarnan los recuerdos recientes y colectivizan la memoria. El color también desdibuja cualquier idea de que sus fantasmas sean perversos o que solo representen la muerte. En cambio, una paleta en blanco y negro proporcionaría una estética distinta. Como vemos en color, las imágenes monocromáticas hacen que percibamos y sintamos de forma diferente el mundo que habitamos. Los temas familiares se vuelven poco comunes, lo que le permite al espectador distanciarse de la realidad. Además, las imágenes en blanco y negro suelen tener un aspecto nostálgico, romántico y atemporal que a menudo asociamos con un momento indeterminado del pasado, incluso cuando se trata de un evento actual. En otras ocasiones, estas imágenes a veces se perciben como más circunspectas, reflexivas o artísticas que las fotografías en color, o poseen un aire de autenticidad, credibilidad u objetividad. En consecuencia, retratar una escena usando solo tonos de blanco y negro parece despojarla de toda subjetividad (Touchette, 2017).

Por otro lado, cuando nos enfrentamos a un color, tenemos una reacción emocional basada en nuestras asociaciones con ese color. Con respecto a lo antes mencionado, al ver en color, las fotografías polícromas nos parecen más afectivas que las fotografías en blanco y negro. Como resultado, las fotografías en color tienden a situarnos en las emociones de la realidad cotidiana y, al mismo tiempo, tienen un poder misterioso que evoca reacciones personales y psicológicas. Es precisamente en este sentimiento de misterio y melancolía, que recorre temáticamente las “*Ghost Photographs*” y que nos habla de la memoria de otro, donde surge una empatía y un reconocimiento que se dilatan tanto en el tiempo como en el espacio. Deane *subjetiviza* a las personas captadas en estas fotografías encontradas cubriéndolas con pintura blanca y dibujando dos círculos donde estarían sus ojos. Ocultas detrás de este disfraz de fantasma, estas personas convierten un recuerdo íntimo y específico en una experiencia abierta y compartida, y nos permite explorar la hermosa, dolorosa y, a veces, desconcertante condición humana de la memoria (Azzarello, 2014).

Rubber Man: El fantasma autóctono

Si asumimos la noción de colectividad que nos ofrece "*Ghost Photographs*", podemos argumentar que los fantasmas están en todas partes (Baer & Sznajder, 2019). Aparte de habitar nuestro entorno, su aparición en libros, películas, lugares conmemorativos y discursos políticos subraya nuestra necesidad de imaginar otras maneras de colectivizarnos a la hora de enfrentarnos a las consecuencias de las injusticias y el trauma. En este contexto, el artista camboyano Khvay Samnang explora las formas en que los fantasmas se manifiestan en diferentes sociedades devastadas por la violencia histórica a nivel individual y colectivo, las complejidades de la transición política y los efectos estructurales del neoliberalismo y el activismo en las sociedades.



Fig. 7 y 8. Deane, Angela, *Ghost Photographs* (2012) [pintura sobre fotografías encontradas] Imágenes obtenidas de: <https://angeladeane.com/section/333599-Ghost-Photographs.html>.

La política de la tierra y los recursos en relación con la *indigenidad* y los acontecimientos que amenazan a esas comunidades es la preocupación central en el proceso artístico de Samnang. El artista, que nació en la provincia camboyana de Svay Rieng en 1982 y ahora trabaja desde Phnom Penh, invierte la mayor parte de su tiempo en el pueblo indígena Chong, que habita la provincia

suroccidental de Koh Kong, principalmente en el valle de Areng. Areng incluye el último gran bosque de Camboya y la mayor extensión de pluviselva que queda en el sudeste asiático, un sitio de abundantes recursos naturales y vida silvestre única. El valle en sí está marcado por la desigualdad geopolítica, la amenaza de devastación ambiental debido al desarrollo de una gran presa hidroeléctrica y la transformación resultante, si no la eliminación total, de las formas de vida indígenas (Folkerts, 2014).

Para su videoinstalación de tres canales "*Rubber Man*" [Fig. 9], Samnang responde específicamente al legado colonial del uso de la tierra. En 1884, la Indochina francesa privatizó la tierra propiedad de la monarquía jemer. Poco después, los franceses introdujeron semillas de caucho, importadas de Brasil, e impulsaron políticas económicas que iniciaron la transformación física, conceptual y espiritual de la naturaleza de Camboya en tierras explotables. La primera concesión de tierras de Camboya se estableció en 1922 para la instalación de una plantación de caucho que, debido a la creciente industria del automóvil en Francia, dio como resultado el crecimiento de la industria del caucho en este país. Francia se convirtió en un productor líder de caucho a través de su colonia de Indochina, y pronto el caucho indochino se cotizaría como el más apreciado en el mundo industrializado. El éxito de las plantaciones de caucho en la Indochina francesa resultó en un aumento de la inversión en la colonia por parte de varias empresas como Michelin. Se establecieron plantaciones en toda la colonia, especialmente en Annam y Cochinchina, y los colonos que se dedicaban a la instauración de estas plantaciones recrearon una sociedad fronteriza rural con la plantación como feudo, en particular una versión racial de la misma, por lo que las tensiones derivadas de las diferencias étnicas percibidas entre los diversos grupos locales crecieron durante este período (Aso, 2010).

Conviven más de veinte grupos indígenas de las tierras altas en Camboya que conservan culturas, idiomas e historias diferentes a los de la principal población, conocida como el Pueblo jemer, de las tierras bajas. Los espíritus de los bosques y los de los ancestros que residen en estos bosques desempeñan un papel fundamental y omnipresente en la vida cotidiana que sigue un elaborado ciclo de subsistencia basada en el cultivo, trasplante, cosecha y regeneración. Amenazadas por múltiples modalidades colonialistas, muchas comunidades de esta región han podido resistir los efectos de las variadas transiciones, formaciones e intentos de cristalizar un Estado-nación que se ha ido desarrollando durante los últimos dos siglos en Camboya (Tully, 2006). Las creencias espirituales de estos colectivos han asegurado de manera efectiva la conservación de los bosques y la vida silvestre. Sin embargo, las concesiones de tierras y los agronegocios que favorecen a los poderes económicos actuales, desde las explotaciones individuales hasta las estatales y las desplegadas por las grandes multinacionales, constituyen la mayor amenaza para la cultura milenaria de las comunidades autóctonas (Gleeson, 2015).

Durante más de un año, Samnang regresó repetidas veces a Ratanakiri, la provincia montañosa del noreste de Camboya, para analizar el entorno alterado por las políticas imperialistas que

trastocaron las aldeas, los bosques y sus claros estratégicos. Samnang también se dedicaba a estudiar cómo los árboles de caucho y las plantaciones han modificado el ecosistema de la zona. Conocido como el “árbol que llora”, sus lágrimas de látex caen después de una incisión, por lo que quizás se podría asociar la palabra “caucho” a la intensificación actual del proyecto de concesión colonial en los bosques y a las culturas indígenas de Camboya. Su videoinstalación de tres canales, “*Rubber Man*” [Fig. 9], enmarca estos paisajes, en los que el artista vierte goma líquida fresca sobre su cuerpo y luego comienza a caminar dentro y fuera de las filas de los cultivos comerciales, como si fuera un espectro perdido. Cuando los bosques desaparecen, Samnang pregunta: “¿Dónde vivirán los fantasmas?” (en Gleeson, 2014, párr. 4).

Las sociedades, los colectivos y las personas, en sentido ontológico, viven con la producción continua del deseo y con el impulso de materializar sus sueños. La pasión, como estímulo, puede marchitarse por la inmensa acumulación de decepciones y fracasos al contemplar que los sueños no se hacen realidad. Dado que el fracaso no es el objetivo, sino la consecuencia de la pérdida de confianza en el compromiso de uno con los dominios político, económico, psicológico, emocional y social, la desilusión conduce

a un estado de rémora que perpetúa este círculo vicioso (Deleuze & Guattari, 1985). En otras palabras, esta pérdida de confianza conduce a un estado mental complejo donde el momento presente está continuamente definido por lo traumático. Entendemos lo traumático como la representación del conjunto de traumas que encapsula el cuerpo de los individuos, las comunidades y las sociedades en un espacio sensorial que les anula. Por tanto, los fantasmas, no en un sentido metafísico, se asemejan, reiteran y casi recrean la experiencia del trauma. En este sentido, los fantasmas son la iconografía metafórica de lo traumático, que compone la naturaleza misma de las personas y las sociedades (Ustek, 2010).

Con respecto a lo antes mencionado, Samnang plantea la necesidad de intentar articular lo traumático y recordar y tratar de aferrarse a lo relacional que define el momento presente. Esto significa encontrarse con los fantasmas de nuestro pasado para ser conscientes del continuo estado de ser *haunted*, en sentido *derridano*, en el presente. Con este fin, “*Rubber Man*” es un proyecto que reconoce que la *hauntología* es un fenómeno social más que una psicosis individual o una superstición, y sirve para investigar la potencialidad de un cambio político, social y emocional radical, es decir, implementa el cambio que solo es posible a través del



Fig. 9. Samnang, Khvay, *Rubber Man* (2014) [Impresión digital C, Serie de 5, 80 x 120 cm, Edición de 3 + 1AP; 120 x 180 cm, Edición de 4 + 1AP, Vídeo HD de un solo canal, color, sonido, 18'31". Instalación de video de tres canales, color, sonido, 3'36" / 3'29" / 3'54"] Imágenes obtenidas de: <https://www.khvaysamnang.com/works/rubber-man/>.

florecimiento de nuevas formas de subjetividad y *socialidad*. Por lo tanto, "*Rubber Man*" es una propuesta que permite que los fantasmas del pasado emerjan para poder pensar otro futuro dentro de los enfoques, entendimientos y posiciones aún latentes, que lo convierte en un motivo para activar la complejidad de las personas y las sociedades desde su fundamento. Por medio de la relación entre trauma, fantasmas, sueños y pérdida, este espacio de encuentro, definido por los paisajes de los bosques y la culturas indígenas de Camboya, pretende crear una situación que hace referencia a la tradición de contar historias donde experimentar, articular y evaluar al individuo y las relaciones sociales.

Lejos de ser figuras nostálgicas, los fantasmas de estas obras operan como mediaciones fluctuantes entre cuestiones de memoria y formas de activismo. Como tales, abren nuevas líneas de investigación sobre las temporalidades, materialidades e ideologías de los entornos donde actúan. Basándose en la noción de espectro-estética, estos procesos liminales pone el arte en diálogo con los estudios sobre la paz, el conflicto y el campo interdisciplinario emergente de los estudios de *espectralidad* (Demos, 2013). Además, sugieren que la noción de *haunting* puede convertirse en un medio para repensar la relación entre las prácticas artísticas, la estética y la marginalidad más allá de los acontecimientos delimitados en un lugar determinado, en respuesta a conflictos en todo el mundo y ante la creciente desigualdad económica y política.

En tales circunstancias, nos percatamos de la utilidad que tienen estas historias de fantasmas a la hora de enseñarnos cómo pensar, dándonos un lenguaje y un marco cognitivo para comprender las fuerzas sociales que conforman nuestra realidad cotidiana (Hay, 2011). Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión del trauma social de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir los fantasmas como seres marginales por lo que los intentos oficiales de control ideológico, por parte de la élite, de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito, porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal (Wells, 1985). De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general dadas las características liminales de los propios fantasmas, que oscilan entre la vida y la muerte, la visibilidad y la invisibilidad y la presencia y la ausencia.

Por lo tanto, estar muerto no se define por la muerte biológica, sino desde el momento en que las personas se vuelven invisibles para los demás. Las fantasmagorías, donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente, están extrañamente relacionadas. Los invisibles, es decir, los que no podemos o no queremos reconocer, bien podrían estar muertos y la figura del fantasma simplemente convierte esta metáfora en algo que podemos ver (Käkelä-Puumala, 2014). De este modo, presenciamos la exigencia ética de cuidar a los demás y de cuidar los cuidados. Sin embargo, el desenlace de nuestro relato resulta frágil e inestable, en el sentido de que no tiene un final, lo cual es típico de las historias de fantasmas. Nos deja con la sensación de que nos ocultan algo y de que queda mucha historia por contar.

Referencias:

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. (Trad. D. Heller- Roazen). Stanford University Press.
- Agamben, G. (2017). *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford University Press.
- Alexis, N. (2019). *From What Endures Series*. En: By Nadia Alexis. <https://www.bynadiaalexis.com/what-endures-series>.
- Aso, M. (2010). Rubber and Race in Rural Colonial Cambodia (1920s–1954). *History Faculty Scholarship*, 23. https://scholarsarchivelibrary.albany.edu/history_fac_scholar/23.
- Azzarello, N. (2014). angela deane haunts old photos with painted ghost portraits. *designboom*. <https://www.designboom.com/art/angela-deane-painted-ghost-portraits-03-28-2014>
- Baer, A. & Sznaider, N. (2019). *Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era*. Routledge.
- Beville, M. (2018). *Postmodern Ghost Stories*. En Brewster, S. & Thurston, L. (Eds.). *The Routledge Handbook to the Ghost Story*. Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Della Marca, M. (2014). Toward an American Hauntology: Intermedial Ghosts in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and Louise Erdrich's *Tracks*. En E. Marino & L. Unali (Eds.) *Europe Facing Inter-Asian Cultural, Literary, Historical and Political Situations* (pp. 197-209). UniversItalia.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Sternberg Press.
- Derrida, J. & Moreno, J. F. (2001). Espectros de Marx. El estado de ladeuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. *Revista de Estudios Sociales*, (08), 129-131.
- Emslander, F. (2013). *Contemporary Ghosts: Supernatural Phenomena in Contemporary Art*. Weinand.
- Folkerts, H. (2014). Khvay Samnang. *Documenta 14*. <https://www.documenta14.de/en/artists/13507/khvay-samnang>.
- Frank, P. (2017). Suspiciously Lovable 'Ghost Photographs' Will Haunt Your Dreams. *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/angela-deane_n_5119268.
- Freud, S. (1993). *Observations on Transference-Love Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis III*. American Psychiatric Press, Inc.
- Gleeson, E. (2014). Rubber Man. *Khvay Samnang*. <https://www.khvaysamnang.com/works/rubber-man/>.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press.
- Gotthardt, A. (2019). Angela Deane Paints Playful Ghosts onto Vintage Family Photographs. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-angela-deane-paints-playful-ghosts-vintage-family-photographs>.
- Hay, S. (2011). *A History of the Modern British Ghost Story*. Palgrave Macmillan.
- Käkelä-Puumala, T. (2014). Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible Life. En: S. Kivistö and O. Hakkola (Eds.) *Death in Literature* (pp. 83-102). Cambridge Scholars Publishing.
- La Casa Encendida (s/f). *Cine, encuentros, The Boogie Woogie Ghost*. <https://www.lacasaencendida.es/cine/boogie-woogie-ghost-9968>. Fecha de consulta: 15/04/2020.
- Ouyang, W. (2005). From The Thousand and One Nights to Magical Realism: Postnational Predicament in The Journey of Little Gandhi by Elias Khoury. En S. M. Hart & W. Ouyang (Eds.) *Companion to Magical Realism* (pp. 251-279). Tamesis.
- Punday, D. (2003). Pynchon's Ghosts. *Contemporary Literature*, 44 (2), 250–274.
- Smith, A. L. & Sage, V. (eds.) (1994). *Gothick Origins and Innovations*. Rodopi Press.
- Spaulding, T. (2005). *Re-forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*. Ohio State University Press.
- Touchette, A. (2017). Color vs. Black-and-White Photography: How Palette-Affects What We See—and Feel. *Envato Tuts*. <https://photography.tutsplus.com/articles/color-vs-black-and-white-photographyhow-palette-affects-what-we-see-and-feel--cms-28747>.
- Tully, J. (2006). *A Short History of Cambodia: From Empire to Survival*. Sidney, Allen & Unwin.
- Ustek, F. (2010). Ghosts of Dreams Deferred. *Stacion*. <http://www.stacion.org/en/Ghosts-of-Dreams-Deferred>.
- Wells, R. P. (1985). *Bandits, Beggars, and Ghosts: The Failure of State control Over Religious Interpretation in Taiwan*. American Ethnologist/Wiley-Blackwell.