

Encontrar la comunidad. Posibilidades micropolíticas para el arte contemporáneo

Finding the Community. Micropolitical Possibilities for Contemporary Art

Paula Arrieta Gutiérrez*

Resumen

El presente artículo aborda la relación del arte contemporáneo con el intercambio social, más allá de las prácticas relacionales de los años 90 teorizadas por Nicolas Bourriaud en su libro *Estética relacional*, particularmente con aquellas dinámicas que levantan una idea de comunidad. El objetivo es determinar de qué manera las interacciones entre los sujetos, y de estos con su entorno, quedan disponibles para convertirse en material constitutivo de la práctica artística. De la misma forma, se aborda el estado actual del sentido comunitario en contextos de globalización, desarrollo tecnológico y pérdida de las escalas de referencia, utilizando como guía las reflexiones del teórico chileno Sergio Rojas. Por último, echando mano al concepto de obra de bordes blandos y de ecologías culturales de Reinaldo Laddaga mediante una revisión de obras del artista chileno Alfredo Jaar y del artista español Santiago Sierra, se plantea la pregunta por los alcances de la estrategia micropolítica desarrollada por Félix Guattari y Suely Rolnik para la acción del arte, en la posible restauración de una escala que permita la lectura simbólica del mundo y de las relaciones que ahí tienen lugar.

Palabras clave: arte contemporáneo, arte relacional, comunidad, micropolítica, globalización.

Abstract

This article addresses the question of the relationship of contemporary art with social exchange, beyond the relational practices of the 90s theorized by Nicolas Bourriaud in his book *Relational Aesthetics*, particularly with those dynamics that raise an idea of community. The objective is to determine in what way the interactions between the subjects, and of these with their surroundings, are available to become a constitutive material of the artistic practice. In the same way, the current state of the community sense is approached in contexts of globalization, technological development and loss of the scales of reference, using as guide the reflections of the Chilean theorist Sergio Rojas. Finally, using the concept of work of soft edges and

* Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile, ORCID 0000-0003-4352-0885, parrieta@uchile.cl

cultural ecologies of Reinaldo Laddaga and through the revision of some works by the Chilean artist Alfredo Jaar and the Spanish artist Santiago Sierra, the question is asked about the scope of the micropolitical strategy developed by Felix Guattari and Suely Rolnik for the action of art in the possible restoration of a scale that allows the symbolic reading of the world and the relationships that take place there.

Keywords: contemporary art, relational art, community, micropolitics, globalization.

Desde los años 90 es posible identificar una tendencia conformada por obras y artistas que apuntan directamente a interrogar los procedimientos y materiales del arte contemporáneo hacia el cuestionamiento sobre el lazo social. Aunque disímiles, estas obras de marcada voluntad política, en cuanto sugieren críticamente un escenario social en disputa, investigan los alcances del arte tensando las relaciones entre los sujetos y de estos con su contexto. Un importante aporte a discusión es aquel entregado por Nicolas Bourriaud en su libro *Estética relacional* (2006) en el cual se aventura a definir las relaciones sociales como material constituyente de diferentes obras contemporáneas. Desde ese texto en adelante, muchos autores y autoras han dialogado con la forma relacional, completando la propuesta de Bourriaud, criticándola o buscando nuevos caminos, ya sea desde la discusión estética, historiográfica o netamente política (Prado, 2011).

Paralelamente, en los últimos años hemos sido testigos y protagonistas de numerosos ejemplos de cómo la formación de comunidades atípicas que se convierten en productoras esenciales de información y cultura han modificado el paisaje tanto para el interactuar social como para el poder político. Iniciativas como Wikipedia, foros, redes sociales y procesos virtuales colectivos o colaborativos, algunos de repercusión mundial, advierten sobre una suerte de regreso de la idea de comunidad como centro estructural de la organización y la relación social. El carácter, la metodología o los fines de estas organizaciones semiformales han sido incorporadas progresivamente por el arte contemporáneo generando, más que obras, diferentes ecologías culturales (Laddaga, 2006).

Vale preguntarse entonces por la posibilidad de una comunidad en nuestros días; qué características tendría y de qué manera dichas dinámicas signan una época preferente para el desborde de la actividad artística.

En primer lugar es necesario proponer conceptos para cada uno de los términos encerrados en estas preguntas, a modo de depurar las características de las relaciones cuya fertilidad para la entrada de algún proceso simbólico viene a ser determinante en el análisis y rendimiento del mismo. ¿En qué marco podemos definir estas estructuras relacionales? Para Max Weber, por ejemplo, tanto la *acción social* como la *relación social* son claves para entender la diferenciación entre los términos *sociedad* y *comunidad*. La primera está definida como una acción realizada por uno o varios sujetos, guiada y referida por y para la acción de otros, mientras que la segunda se entiende como la posibilidad de una conducta plural cuya particularidad es la reciprocidad de referencia (Weber, 1994). En este sentido, la formación de una comunidad o de una sociedad dependerá de la naturaleza de la actitud que inspira la acción social contenida dentro de una relación social específica:

Se llama comunidad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo. [...] Llamamos sociedad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se basa en una compensación de intereses por motivos racionales, de fines o valores, o también en una unión de intereses con igual motivación (Fernández *et al.*, 2007).

El mercado, regulador protagonista de las relaciones sociales, permite la constatación de una sociedad normada de una manera particular, una sociedad de mercado. Sin embargo, ese mercado tiene características propias y no define por completo el cariz de la relación social. El contexto del trabajo, la tecnificación y las comunicaciones son factores preponderantes al momento de pensar en una sociedad global, en la cual pequeñas comunidades se ven forzadas a una universalización que les permite ser parte del mecanismo de intercambio.

El sujeto, dentro de una comunidad o de una sociedad, ve modificado el paisaje de su acción a medida que estos elementos técnicos moderan su interacción. Primero, ¿es posible que la racionalización radical de las relaciones sociales vuelque al sujeto a su subjetividad? ¿Qué papel —reparador y provocador— juega la construcción simbólica en este repliegue? Y segundo, si rescatamos una noción de comunidad para un rendimiento afectivo del símbolo, ¿podemos pensar en un escenario micropolítico para la cultura y, más precisamente, para las obras de artes visuales?

A lo largo del texto se intentará fijar ciertos conceptos productivos para estas interrogantes y establecer una suerte de diagnóstico para la existencia actual de la comunidad en contextos de globalización e individualismo. Para ello, se seguirán las ideas planteadas por el teórico chileno Sergio Rojas en su conferencia “Cuerpo y globalización. Escalas de la percepción”,¹ recogida posteriormente en el libro *El arte agotado* (2012). Posteriormente, analizaremos el camino que la micropolítica propone en los escenarios sociales de desacuerdo y crisis, deteniendo la mirada en el trabajo de los artistas Alfredo Jaar (Chile) y Santiago Sierra (España), quienes nos permitirán leer la acción simbólica desde diferentes lugares éticos y políticos.

La elección de estos artistas se responde a razones de diferente índole. En primer lugar, este artículo se desprende de una investigación mayor de doctorado realizada entre los años 2010 y 2014, en la cual se establecían análisis comparativos entre Jaar y Sierra en cuanto a posiciones creativas, productivas y estratégicas en contextos del arte contemporáneo. En segundo lugar, ambos cumplen con una serie de características que posibilitaron dicho análisis, entre las cuales se encuentran sus cruces biográficos y creativos con América Latina, una amplia circulación internacional, presencia en los más reconocidos eventos del arte mundial —tales como la Bienal de Venecia— y haber sido reconocidos con el Premio Nacional de Arte en sus respectivos países. Estos últimos elementos marcan una relación disímil con la institucionalidad del arte y el Estado, pues han sido representantes de sus países en los pabellones nacionales a la vez que uno de ellos, Santiago Sierra, rechaza el Premio Nacional acusando, justamente, una utilización política y propagandística de parte del Estado español. En este sentido, sus lugares de enunciación se vuelven complejos y enriquecen el análisis en torno a la posibilidad política del arte en cuanto comparten una mirada siempre puesta en espacios de crisis.

¹ Conferencia dictada el 22 de septiembre de 2010, en el Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, publicada posteriormente en *El arte agotado* (2012).

Estado de encuentro

El arte relacional propuesto por Bourriaud en relación a ciertas manifestaciones artísticas de la década del 90 respondía, como aparato teórico, a la observación de un momento signado por el contexto político, tecnológico y estético: la caída del muro de Berlín, el desarrollo de internet y la propia tradición autocrítica del arte del siglo XX (Costa, 2009) emergían como un ambiente determinante para pensar desde una nueva perspectiva algunas prácticas artísticas que ya no pueden ser enmarcadas en las formas clásicas del arte. En el centro de su reflexión y del grupo de obra del cual da cuenta, se ubica la idea del arte como un estado de encuentro, una forma de “estar-juntos” (Bourriaud, 2006: 75).

Las críticas y referencias al texto abordan desde la perspectiva política hasta la experiencia estética, pasando por cuestiones teóricas, institucionales, ideológicas y éticas. Muchas de ellas son abordadas por Marcela Prado en su artículo “Debate crítico alrededor de la estética relacional” (2011). Por ejemplo, desde la revista inglesa de crítica *Third Text* autores como Stephen Wright, Anthony Downey y Stewart Martín se han preguntado por la posibilidad política que tendría la estética relacional de convertirse en una alternativa a las prácticas capitalistas,² en atención a la facilidad con que alguna de las obras abordadas por Bourriaud quedan disponibles al mercado global del arte. Asimismo, el pensador francés Jacques Rancière (2015) advierte sobre ciertos nudos críticos en el arte político contemporáneo en general, como la complicada analogía entre el espacio museístico y el espacio público, pero por sobre todo un asunto temporal: las obras son analizadas por Bourriaud como un objetivo ideal en sí mismo y no como un cambio en la estrategia para lograrlo. En este sentido, las obras relacionales difuminarían efectivamente un límite, el que separa la práctica artística de las sociales, permitiendo eventualmente la ya centenaria utopía de la unión del arte con la vida, pero corriendo el riesgo de que cada una pierda su singularidad y, con esto, su potencial. Esto queda ilustrado en el texto del artista Joe Scanlan, quien comenta en primera persona su experiencia como espectador de obras relacionales: acciones, intervenciones, eventos y acontecimientos se vuelven banales dentro del espacio museal, una anécdota en la cual cada persona está signada por el comportamiento normalizado por el espacio de exhibición, que marca la pautas de cómo debe comportarse y recibir una obra (Scanlan, 2005).

Ahora bien, son dos críticas las que nos sitúan en el centro del problema de la definición del espacio social que albergan las obras relacionales: la de Claire Bishop —quizás la más difundida— y la de Hal Foster.

En su artículo “Antagonism and Relational Aesthetics”, publicado en la revista *October* el año 2004, Bishop levanta en punto clave: si el arte interroga críticamente, políticamente, la forma de relación social entonces debe incluir y no excluir el conflicto y el disenso. El modo democrático imaginado por Bourriaud invisibiliza el antagonismo, término analizado bajo la perspectiva de los sociólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, eliminando de paso el pluralismo para instalar una idea de sociedad cerrada y, en último término, despojada de lo político.

Por último, Hal Foster parece completar la descripción compleja del problema en su texto “Chat Rooms”. Ahí el autor levanta su duda ante el carácter optimista de las

² Se trata de los artículos “The Delicate Essence of Artistic Collaboration” (2004) de Wright; “Towards a Politics of (Relational) Aesthetics” (2007) de Downey y “Critique of Relational Aesthetics” (2007), de Martín.

estrategias participativas y colaborativa; para él, estas formas no aseguran una sociedad inclusiva ni la adelantan, “como si una forma poco metódica pudiera evocar a una comunidad democrática, o una instalación no jerárquica predijera un mundo igualitario” (Foster, 2006). Estas perspectivas realzan la pregunta por la sociedad o comunidad que actúa como contexto y material de las estrategias artísticas. El lugar de encuentro que describe Bourriaud no solo está determinado por grandes procesos políticos, ideológicos y técnicos sino también por un asunto anterior: el de la posibilidad de un estar juntos. Ya para Barthes tal problema radicaba en la utopía de una comunidad en la cual el ritmo propio, fluido, coexistía con uno colectivo. La idiorritmia de Barthes nombra, entonces, una autonomía del sujeto a la vez que pertenece, una forma de estar solos y estar juntos (Barthes, 2003).

Hasta aquí, varias líneas confluyen en el problema central: la configuración social o comunitaria, la estrategia de la obra, su especificidad estética o ética y la esfera de su acción, lo individual en combinación con lo colectivo. Es justamente este último punto resguardado en su importancia por Barthes, el que se puede actualizar a la luz de la globalización, añadiendo una nueva esfera al problema: ¿cómo entendemos lo individual cuando se despliega casi exclusivamente bajo el signo del individualismo? Ya Weber en su búsqueda de las conexiones íntimas entre sistema y ética, define individualismo como “el estado subjetivo de que se vive para los roles, y, solidariamente, a la competencia mercantil como dinámica social. Quien no ajusta sus roles para lograr venderse, sea en el plano laboral, la esfera psicosexual o psicosocial en general, se experimenta como ineficiente; y si esto se hace duradero en el sujeto adviene un sentimiento de culpa” (Fernández *et al.*, 2007). Y si esa dinámica social mercantil se hace global, ¿existe, entonces, la posibilidad de una comunidad contemporánea?

Para Sergio Rojas, la globalización tendría una doble lectura: puede comprenderse como el término de la modernidad y el paso a la llamada posmodernidad, o como la consumación de esta instaurando el individualismo, la última conquista moderna, que separa al sujeto de las emergencias que lo hacen parte de un todo (Rojas, 2012: 42-3). Dicha enajenación se experimenta como una reacción, un repliegue ante la desorientación de la escala global. El sujeto globalizado tiene un acceso nunca antes experimentado a los acontecimientos de los lugares más lejanos del planeta. Sin embargo, esta relación de supuesta cercanía viene condicionada por una mediación, por la cual “la percepción de los individuos respecto al sufrimiento de los demás parece acontecer en una pantalla” (Rojas, 2012: 44-5). Esta situación, resumida como una alteración de la escala con que el sujeto se relaciona con la realidad, es la que da pie al fin de la comunidad, entendida como una idea constituida por el proceso colectivo de “elaboración simbólica del dolor” (Rojas, 2012: 48). Es decir, los elementos simbólicos con que un grupo humano enfrenta los diferentes acontecimientos de la historia —la construcción de la cultura— permiten la aparición de sentidos propios de lo comunitario, como son la pertenencia y la identidad, para los cuales el individualismo actúa como fractura, en cuanto desestabiliza esa mediación simbólica con la progresiva tecnificación de la existencia.

La cultura entonces es también experimentada como una imagen. Ya no responde a elaboraciones colectivas y públicas, sino a respuestas a estímulos —especialmente comunicacionales y publicitarios— que se encargan de formar una imagen nación, en reemplazo de la de comunidad, a la cual es posible aferrarse.

“La comunidad de individuos nunca ha existido, sin embargo podría decirse que su inexistencia nunca había sido tan intensa como en la actualidad” (Rojas, 2012: 61). El

individuo, quien para una concepción histórica europea fue la única figura capaz de combatir la tiranía y que emerge heroica como una conquista de la libertad, “no es más que el residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad” (Nancy, 2002: 22) y como tal es la constatación de un sentido de pérdida que se vuelve, paradójicamente, constitutiva de la comunidad.

Si un arte social, en el sentido de la restauración del lazo que permite la formación de cultura y, por tanto, de un sujeto comunitario, tiene como característica la devolución al individuo de la posibilidad simbólica de la pérdida, ¿cuál es el sujeto con el cual las obras entran en contacto y cómo es la marca de la pérdida en él? No se trata necesariamente de la devolución de una “esperanza”. El trabajo simbólico para el arte contemporáneo es también la provocación de ese individualismo radical para la cual la única certeza es la muerte.

Dos obras sirven para plantear esta reflexión. Por un lado *Cámara lúcida* (Caracas, Venezuela, 1996), de Alfredo Jaar, y por otro *Contador de muerte* (Londres, Reino Unido, 2009), del artista español Santiago Sierra.

En la primera, el artista realiza una investigación de campo en la cual el acento es el deseo comunitario del barrio de Catia, en Caracas. En un principio, se le encargó concebir un proyecto para inaugurar un recién construido museo en dicho barrio, pero al llegar, Jaar notó la enorme resistencia que existía entre los vecinos para con el nuevo edificio, pues lo que ellos pedían en el lugar era una cancha de fútbol. Nadie ahí parecía anhelar el museo que el artista chileno debía inaugurar con una muestra y, en cambio, manifestaban su inclinación a hacer del espacio un lugar de encuentro y recreación. Jaar decide entonces llegar a un acuerdo con la comunidad: él le daría a cada familia una cámara automática cargada con una película y los posteriores revelados; cada familia era libre de ocupar la carga fotografiando las cosas y situaciones que mejor le parecieran. A cambio, el artista les pedía una de esas fotografías para ampliarla y así conformar la muestra inaugural.

Jaar realiza un ejercicio doble: por un lado, allana el camino para que el museo —el arte en toda su institucionalidad— sea apropiado por los vecinos del barrio y pase a tener, aunque sea por una vez, el carácter de espacio público en el cual es posible la realización de la comunidad; por otro lado, la excusa relacional del ejercicio artístico enfrenta a un grupo humano a su propia dimensión simbólica, pero esta vez mediante el procedimiento técnico más ligado al corte espacio temporal: la fotografía.

Congelamiento, archivo, registro. Jaar cambia instancia social por instancia vital detenida. Mas ¿cuál es el rendimiento que hace al trato conveniente a los ojos de la comunidad? Ante lo que parece ser la coerción por parte del artista —devenido representante ocasional de la institucionalidad— de la voluntad colectiva, el único argumento explicativo de un beneficio mutuo es la posibilidad de una visualización definida, esta vez, desde la intimidad y cotidianeidad de cada integrante de la comunidad.

En esta obra, el arte lleva esa tarea de la restitución de la escala perceptiva que otorga la identificación y pertenencia, la posibilidad de construcción de la realidad desde el intercambio y no desde un marco de referencia externo, desconocido e inmanejable. Es agente, a la vez, de dos procedimientos cuya valoración dependerá del prisma ético desde el cual se examine: la apropiación del acto simbólico para ser llevado al museo —la institucionalización del deseo y la mirada íntima de la comunidad— y la apertura de este último a la entrada del público/fotógrafo que de otra manera no se siente llamado al evento expositivo. Un giro que podríamos llamar “democratización del museo”. Ambas

miradas traen de nuevo el asunto del espacio de exhibición y su representatividad de la práctica social, la ilusión de una práctica inclusiva.

Muy distinto es lo que podemos leer en la obra de Santiago Sierra. Su *Contador de muerte* se sitúa precisamente en una “comunidad de individuos” en la cual toda simbolización ha sido mediada por el mercado. El contador de LED de Sierra es una especie de pantalla que llevaba la cuenta, en tiempo real, de todas las personas fallecidas durante el año 2009. Instalado en la entrada de una compañía de seguros en Londres, donada a cambio de un seguro de vida para el artista por el año que duraba su exhibición, deja en evidencia el proceso de cuantificación de la muerte, su valorización mercantil, evitando cualquier reversa en esa enajenación individualista. La muerte adquiere incluso toda su dimensión cuantitativa, pues se traduce en números y transacciones comerciales y además atraviesa el umbral del dispositivo, la pantalla, para enfriarse definitivamente. La muerte deja de ser un acontecimiento de una comunidad, un ritual simbólico, para convertirse en una cifra detrás de un dispositivo tecnológico.

Ambas obras encuentran una comunidad invisible y, para efectos radicales, inexistente. Tanto Jaar como Sierra cambian el proceso creativo como tal por uno de observación, investigación y diagnóstico: ambos vinculan el problema de la construcción simbólica de un grupo humano con el espacio público que habita. Sin embargo, las obras apuntan a lugares totalmente diferentes. Restitución y exacerbación de la ruptura parecen ser las dos estrategias para modificar el problema de escala antes mencionado.

La administración de sentidos en el arte contemporáneo no encuentra una sola dirección cuando el material de trabajo son los lazos sociales. La desorientación ante el cambio de escala de percepción no solo es investigada desde la restitución, sino también desde su exacerbación más extrema, lo cual no permite establecer una vía ética única para la lectura de una época o de una tendencia. Mientras el trabajo en Jaar, no particularmente en una obra sino en su trabajo general, interviene la dinámica política y social con el afán de devolver a la relación entre el sujeto y la realidad un espacio participativo y reparador, la restitución del lazo perdido con la escala del mundo, la obras de Sierra no buscan una superación de la fractura, sino que alumbran, destacan, hacen evidente la ruptura de ese lazo. Son dos direcciones opuestas en operaciones que utilizan el mismo material de trabajo. Sin embargo, ambas formas son muestra de un cuerpo material ineludible para el arte interrogando sus propios límites, pues salen del espacio seguro de la exposición y el museo y señalan precisamente ese espacio vacío que opera en el exterior: “Lo que está “perdido” de la comunidad —la inmanencia y la intimidad de una comunión— está perdido solo en ese sentido: a saber, que tal “pérdida” es constitutiva de la comunidad misma” (Nancy, 2002: 34).

¿Cómo se sitúa la obra, más allá de la posición del artista, en un contexto globalizado? El escenario de dimensiones planetarias despoja a la práctica justamente de una de sus principales banderas reflexivas: la del Estado como obra total y, por tanto, origen de un mito fundacional para la comunidad. No se trata ya de un Estado, ni siquiera una forma de Estado. La estetización de la política en los regímenes totalitarios y la propuesta de la politización del arte de Benjamin³ no establecen hoy una dialéctica desafiante para la producción artística y, en su lugar, se ha erguido el mercado como único posibilitador de relaciones. La tarea, entonces, parece consistir en la construcción de una

³ Para una revisión más acabada, ver Acosta, M.R. y Quintana, L. (2010). “De la estetización de la política a la comunidad desbordada”. *Revista de Estudios Sociales* 35, 53-65.

voluntad para establecer líneas irregulares en torno a esa asignación inamovible que determina el lugar de los seres humanos. Estas líneas pueden acercarse mucho a la matriz; pueden dibujar una gráfica propia, medianamente alejada de las prácticas establecidas, o bien, como sería el caso de Sierra, interceptarlas bruscamente, apostando a que el sentimiento de pérdida no solo es colectivo, sino también global.

Es justamente en este encuentro, en el cual el sujeto se vuelve permeable a tal o cual propuesta artística, donde adquiere relevancia la pregunta por la experiencia. Ya sea a través del evento social fuera de la norma planteada por las relaciones tradicionales o como un elemento infiltrado en este flujo, parece haber un acontecer simbólico por sobre cualquier huella pública, que va más allá del montaje físico de una obra determinada. Y mientras en la clásica experiencia museal del arte, en la que el espectador completa las cadenas significantes con su conocimiento intelectual o bien con su memoria emocional, tiene lugar lo que fue ampliamente estudiado como la experiencia estética, en estas obras acusadoras de vacío se convoca ante todo la experiencia de la existencia.

Retomando el desarrollo que hace Sergio Rojas, el repliegue de la existencia se traduce en una experiencia permanente de la desesperanza. A esta actitud le llama cinismo:

Pensamos que esta certeza cínica de que en la actualidad *no hay opción* a la hora de intentar pensar el futuro de nuestra sociedad no consistiría, en sentido estricto, en una forma de comprender la realidad, sino por el contrario: en una renuncia a la comprensión. He aquí el núcleo del cinismo contemporáneo: constituirse en sujeto ejerciendo la renuncia a hacerse sujeto, esto es, afirmando la propia nihilidad y, en eso, un abismo entre la acción eficiente y cualquier tipo de comprensión del mundo como totalidad (Rojas, 2012: 64).

La renuncia a hacerse sujeto a la que hace mención Rojas marca una ruptura —lo que él señala como “abismo”— entre la comprensión y la acción. Santiago Sierra ha sido catalogado innumerables veces como un artista cínico —“solo el cínico es ejemplar” (Hidalgo, 2011), ha señalado él mismo— por profundizar en cada obra ese abismo vacío de esperanzas, esa pérdida del ejercicio del sujeto. Pero no se trata de una empresa de carácter estético, sino justamente de una lectura del mundo como totalidad que al ser puesta en obra cierra tajantemente el paso a cualquier eventual asomo de quiebre que pueda ser interpretado como un gesto reivindicativo. El sujeto de las obras de Sierra es un sujeto anulado por el procedimiento mismo de la obra, al igual que por las reglas del ejercicio asimétrico del poder, y es en las esferas de concentración del poder donde sus procedimientos han sido recibidos con mayor incomodidad.

Cuando en 1999 Alfredo Jaar realizó la obra *Luces en la ciudad*, escogió el edificio y monumento histórico Marché Bonsecours, de la ciudad de Montreal, para poner aproximadamente 100.000 watts de luces rojas que se encendían y parpadeaban a través de botones dispuestos en tres albergues para personas sin hogar situados a menos de 500 metros del edificio y cada persona que ingresaba a estos albergues tenía la libertad de accionar o no el mecanismo que activaba las luces de la cúpula. Lo que buscaba era mantener en el ámbito privado los rostros y nombres de las personas sin techo pero no su situación, la cual permanecía invisible hasta la exhibición de la obra. Sierra, en cambio, no intentó hacer un espacio para que emerja el sujeto de los grupos marginados, sino justamente sacar de la sombra su existencia y sus condiciones materiales, como grupo

social y testimonio de una disolución de los lazos públicos en beneficio de aquellos que ostentan el poder.

A pesar de estos puntos de contacto inevitables entre el sujeto descrito por una obra y por la otra, una eventual discusión entre lo visible y lo invisible que se traduce en una retórica metonímica en el sistema interno de la obra (se prenden las luces pero no se ve quién las prende), Alfredo Jaar trabaja una concepción radicalmente distinta del ser humano, apostando en cada ejercicio a develar cierta esencia interior acallada por la violencia y la muerte ante las cuales el mundo permanece indiferente la mayoría del tiempo; una esencia sumergida en un cinismo adquirido que no le es propio. Personas llamadas a participar en una decisión que les afecta como comunidad, despertar en un grupo la necesidad de un espacio para la cultura o hacer al mundo conocedor de la miseria y la explotación, hablan de una certeza y de una confianza en la posibilidad de crear nuevas realidades desde el discurso artístico.

Si bien las obras de arte y el trabajo de un artista pueden leerse como ese acercamiento entre la lectura del mundo como totalidad y la acción, acortando la brecha del abismo, el trabajo que Jaar realiza para museos, galería y fundaciones —no así sus obras en espacio público— se nutre precisamente de estas mediaciones pantalla que caracterizan el intercambio actual del sujeto con el mundo. La tragedia del genocidio en Ruanda, las condiciones de trabajo en las minas,⁴ las personas sin casa, son situaciones del mundo a las cuales asistimos desde lejos, como una realidad a la que accedemos, pero para cuya aprehensión no nos han sido dadas herramientas. ¿Existe entonces una correspondencia o coincidencia entre estas temáticas (políticas, sociales) al ser abordadas por la prensa internacional y difundidas en el noticiero de la noche, y al mostrarse en el despliegue del ejercicio artístico? Ciertamente, no.

Un argumento de fuerza lleva a esta conclusión. En primer lugar, la realidad mediada por una pantalla, aquella que pasa y repasa imágenes frente a nuestros ojos, no se remite necesariamente a una pantalla-objeto, la del computador o la del televisor, por ejemplo, sino que una vez alterada la escala de percepción con que el ser humano lee al mundo y a sus pares, parece alojarse en el propio sujeto la condición de pantalla y no en el espacio que le vincula con el exterior. Rojas echa mano a una noticia del año 2008 para ejemplificar esto:

El 22 de julio de 2008 unas impactantes fotografías daban la vuelta al mundo: en la playa napolitana de Torregaveta, los bañistas toman sol mientras observan indiferentes los cadáveres de dos niñas gitanas; sus cuerpos quedaron durante al menos tres horas tirados sobre la arena, después de que fueron sacadas ahogadas desde el mar. Vemos en las imágenes que los turistas disfrutaban un día de playa a solo unos cuantos metros de esos dos cadáveres, sin embargo, en un sentido no físico, se encuentran a una distancia infinita de estos. ¿Cómo es que para esos turistas los cuerpos —o la humanidad de esos cuerpos— habían “desaparecido”? Acaso se encontraban a la misma distancia desde la que los contemplaron quienes vieron las fotos en sus hogares, en el periódico de la mañana mientras desayunaban. Escala mediática de percepción que nos transforma en *espectadores* de tiempo completo (Rojas, 2012: 44).

⁴ Estos temas son tratados por Jaar en obras como *Proyecto Ruanda* (1994-1998) y *Gold in the morning* (1985).

La distancia con la realidad es principalmente de significados. La mirada indiferente de los turistas en la playa es seguramente la misma que la de las personas al leer la noticia; y me atrevo a aventurar que es la misma mirada que recibiría la información del genocidio de Ruanda al ser vista a través de la obra de Jaar. Al contrario de esa mediatización moralista finamente cerrada sobre sí misma gracias a los monopolios comunicacionales y económicos, una obra se completa en la propia experiencia de mundo del sujeto, recurso sin el cual deja de ser material de importancia incluso para un espectador de tiempo completo. Y dicha experiencia de mundo solo es posible de ser construida desde un referente social, el contacto con otros, el habitar un espacio común. Entonces, la primera gran diferencia entre estas dos instancias, obra y noticia, ambas mediadoras de una realidad, se marca en la repercusión que recae en el “espectador”: alienante y adoctrinadora, en un caso; simbólica y colectiva, en el otro.

El cinismo como fruto del individualismo no se presenta únicamente en las prácticas artísticas políticas como un obstáculo a vencer por medio de un relativamente complejo entramado de estrategias de connotación simbólica. En este sentido, su valor ético queda relativizado al actuar también como material constitutivo de la arquitectura de significados que la obra instala. Porque, al ser abordado como una reacción inconsciente a la pérdida colectiva de experiencia, adquiere la potencia y rendimiento que posibilita la multiplicidad de lecturas de una disfunción social particular. La comunidad y la sociedad, cada una en su espíritu propio, es material y objetivo de una obra en cuanto esta ocupa sus reglas internas precisamente para torcerlas y ponerlas en un límite crítico, en la que el sujeto cobra relevancia frente a los sistemas que lo determinan precisamente en su relación con los demás. A continuación, se propondrá la estructura micropolítica como una posibilidad de restitución de la escala perdida, y como redefinición de los asuntos concernientes a la sociedad y la comunidad, el individuo y su posibilidad de acción simbólica.

Micropolítica

En un escenario en que la subjetividad es también material activo de la realización del mercado y el ideario capitalista, la pregunta por la existencia social y colectiva para la creación de cultura debe indagar direcciones desde las cuales sea posible distinguir entre la simple utilización para el ejercicio de un poder dominante de lenguajes homogéneos y normalizadores, y la deriva crítica que emana de una acción grupal de construcción. Dicho de otro modo, si el arte y sus rendimientos se han vuelto susceptibles a las reglas del mercado tanto a nivel material como inmaterial, entonces es necesario identificar la forma precisa en que la idea de comunidad y construcción colectiva son materiales para un arte contrahegemónico y sensible al constante cuestionamiento de las estructuras de poder.

Es necesario considerar que el contexto de esta mercantilización contemporánea muestra ciertas particularidades respecto de aquellas dinámicas de intercambio que marcaron la historia del arte. Por un lado, el proceso de autonomía del arte que se da progresivamente en el arte moderno y encuentra una culminación compleja en las primeras vanguardias, y por otro lado, las dinámicas del último estado del capitalismo que no solo actúa sobre objetos, espacios y bienes sino también sobre las ideas, el conocimiento y los afectos, ofrecen un escenario diferente para el arte y su relación con el mercado. Mientras algunas obras quedan fácilmente disponibles para la circulación en mercados globales, otras parecen oponer alguna resistencia a aquello, a pesar que ya se

pueden privatizar y comercializar performances, acciones y momentos —y también sus registros. Entonces, el problema del objeto de arte se amplía y no se termina en los bordes materiales de la obra.

En este sentido, Reinaldo Laddaga describe un espectro de obras que definió como de “bordes blandos” en su libro *Estética de la emergencia*. Aunque da cuenta de un contexto similar al de Bourriaud, Laddaga parece ir más allá de los límites de la institución artística para presentar obras de carácter participativo o, más precisamente, problemáticas respecto de las condiciones objetuales de una obra. La desaparición de las últimas vanguardias, asociadas a lo que Bourriaud identifica como la tradición autocrítica del arte el siglo XX, la crisis de los Estados nación y el capitalismo disciplinario, constituyen este contexto en el que, a modo general, Laddaga reconoce dos regímenes en las artes: uno estético y otro práctico. El primero estaría determinado por una especialización disciplinaria del artista que expone su obra a un espectador más bien pasivo y silencioso, con el objetivo de alterar el conducto regular de las cosas e impulsar la aparición de lo otro, lo desconocido, lo que no es familiar. El régimen práctico, en cambio, no presenta tanto objetos como *ecologías culturales* “que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales” (Laddaga, 2006: 15). El espectador, distinto al del régimen estético, es un agente activo de la obra, la constituye y la modifica radicalmente. No se trata ya de la producción de objetos sino de la construcción de mundos posibles, las conexiones que intenta y la interrogación sobre lo conectado: es lo que nombra como objetos fronterizos de bordes blandos.

Las obras que recorre son particularmente productivas para pensar la frontera de la práctica artística. Una parece ilustrar el problema de la escala global y la formación de comunidad que constituye el centro de este artículo. Se trata del Proyecto Venus, encabezado por el artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby.

A pesar que trata de una idea que Jacoby venía pensando desde la década del 80, es la coyuntura del 2001 argentino la que marca la realización del proyecto. En medio de una crisis económica a gran escala, que responde justamente a los alcances de la economía globalizada, el Proyecto Venus significó una comunidad alternativa de carisma no solo comercial, sino también afectiva y política. Se trató de una red de intercambio de bienes y servicios por medio de un portal web, adelantándose al estallido de las redes sociales, pero que exigía interacción personal de los participantes: de la misma manera en que se ofrecían clases particulares, viajes en taxi, tocatas y dibujo, la comunidad Venus compartía fiestas, amistad, deseo, lo que Jacoby llama “bajas tecnologías”⁵. Más aún: existía una moneda para las transacciones. El Venus, moneda del deseo, tenía la cualidad de no adquirir valor mediante la especulación o la acumulación de la misma, sino desde su circulación.

El escenario contingente argentino, político, social, económico y exterior, da lugar una microeconomía, a escala, para la restauración de una relación de intercambio material y además de intercambio afectivo.

Si podemos pensar, retomando las ideas de Weber y Rojas, en una acción comunitaria con un presente (un lazo afectivo y otro racional, vulnerables a un padecimiento particular de otro) y un objetivo (la elaboración simbólica y su consiguiente efecto de construcción de cultura) que tiene lugar en, por ejemplo, la realización de una obra de características participativas, podemos empezar a intuir la formación de procesos micropolíticos que signan tanto las concepciones de arte contemporáneo como de

⁵ El término es utilizado por Jacoby en la descripción del *Proyecto Venus* en el sitio web de la Fundación Start. Disponible en: <http://www.fundacionstart.org.ar/node/15> (consultado el 2/12/19).

comunidad en la actualidad. En un papel múltiple, la estrategia micropolítica se convierte en una estructura particularmente potente pues no se trata de un simple pasaje de la práctica social a la práctica artística —el pasaje que, si bien conecta, también diferencia ambas prácticas—, sino por sobre todo, la descripción de un campo en disputa.

Deleuze define estos campos desde la figura de las estructuras molares y moleculares, dos segmentos que atraviesan al individuo:

Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes, como entre los primitivos o entre nosotros —pero siempre en presuposición la una con la otra. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica (Deleuze y Guattari, 2002: 217-8).

Molar y molecular son alusiones a conformaciones grupales, la primera relacionada a grandes formaciones sociales (totalizante, homogenizante) y la segunda a lo micro; no debe entenderse como una dentro de la otra, pues aunque lo molecular se despliega en pequeños grupos y detalles de fisuras, puede expandirse de la misma forma que lo molar. Y no son categorías excluyentes pues están dirigidas al mismo punto, por lo que no se pasa de una a otra, sino que se deviene: ambas coexisten.

¿De qué manera este modelo basado en la química resulta particularmente productivo para pensar en un material social del arte? Una triada de conceptos aparecen entonces como clave de esta lectura: territorialización, desterritorialización y reterritorialización.⁶

¿Por qué sería necesario, en un escenario globalizado en el que márgenes y límites han perdido función, pensar en la idea de territorio? Más aún, ¿en qué sentido podemos concebir este pensamiento como un proceso, una territorialización? Primero, es necesario aclarar que esta pregunta no se dirige hacia una revalorización de lo particular y más bien plantea el paso de territorio a territorialización como una opción por la acción, que lejos de estabilizar el problema de los márgenes, constata su complejidad y dinamismo; sirve principalmente para señalar ciertas estrategias de la práctica artística como posibles agentes de reterritorialización en cuanto toma partido en la disputa de sentidos para un escenario micropolítico particular.

La traslación del espacio del arte que describe un paso progresivo durante las últimas décadas desde el límite del edificio del museo hasta los espacios de más diversa índole es un primer momento para el actuar micropolítico. Si bien podría leerse como una primera desterritorialización para el arte, en cuanto el Estado pierde las garantías para albergarlo y

⁶ Íntimamente ligado al binomio actual/virtual establecido por Guattari y Deleuze, estos conceptos responden a sucesivas codificaciones, sobrecodificaciones y descodificaciones destinadas al control del deseo, definido como procesos de producción, promovida respectivamente por la primitiva propiedad de la tierra (máquina territorial), la instauración del Estado, mediante el cual todo el territorio pasa a ser estatal, propiedad del soberano (máquina despótica) y el capitalismo como descodificación continua que deshace las codificaciones anteriores. Ante tal desterritorialización, el capitalismo burgués tendría como arma el psicoanálisis que reterritorializa reduciendo la pérdida de territorio primitivo y el estatal a la unidad familiar, usando la estructura del triángulo edípico padre-madre-hijo. Para una explicación más completa acerca del tema, ver León Casero, J. (2012). “Gilles Deleuze”. *Philosophica: Enciclopedia filosófica* online [en línea] Disponible en: <http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html> (consultado el 8/07/2013).

por lo tanto para asegurar el acceso a este desde las diferentes partes de una sociedad, es necesario complejizar tal desplazamiento al considerar la inevitable incidencia que en todo espacio institucional de arte tuvo la irrupción del mercado. Tanto la institucionalidad estatal como la privada son fuertemente determinadas por los mecanismos de circulación que dominan el negocio particular de las obras de arte; no se trata únicamente de un intercambio de objetos por dinero,⁷ sino también de un complejo entramado de estatus y prestigios en los cuales participan activamente coleccionistas, críticos, Estados y artistas. En este escenario, la consideración de un espacio *otro* para la producción del arte (no solamente los aglutinados bajo la denominación de “público”, concepto absolutamente susceptible a discusión, sino también espacios privados en los cuales se develan estrategias colectivas) constituye una inmediata reterritorialización: no es que el arte encuentre un nuevo lugar donde desplegar una suerte de espíritu transespacial, sino que es la práctica social y sus actores quienes toman estas estrategias como propias y las vuelven productivas para sus procesos colectivos. En este sentido, es posible definir procedimientos cuyas características particulares permiten pensar en una *estrategia micropolítica*. ¿Qué condiciones dibujarían este tipo de estrategia y qué diferencias se establecen con otras prácticas de carácter masivo?

Para una definición de una acción propiamente micropolítica, quisiera considerar otra estrategia, a propósito del trabajo del artista chileno Eugenio Dittborn y sus conocidas pinturas aeropostales. Al ser consultado por lo político en esa parte específica de su obra, responde: “el viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política” (Cubitt, 1993, s.p.). El ejemplo resulta particularmente iluminador para pensar en la coyuntura micropolítica como un pliegue —precisamente el que permite el despliegue político/simbólico— en el amplio escenario de las prácticas sociales. La estrategia aeropostal de Dittborn, como ejemplo representativo de la estrategia micropolítica, renuncia a cualquier tentación globalizante: que una pintura viaje por el mundo a través del correo convencional no pierde especificidad territorial, más bien carga en sí misma (en sus pliegues, en su estructura de viaje) todo el contenido político del gesto.

Es entonces posible proponer instancias del arte contemporáneo como alternativa de reterritorialización en completo vínculo con la restitución de escala planteada anteriormente. Se trata de rastrear los pliegues y definir un nodo de producción micropolítica atravesando el cuerpo de obra, sin dejar de lado el pie forzado teórico de este tipo de espacio, el cual circunscribe terrenos de impacto cotidiano e inmediato (micro) y no de las grandes esferas del poder (macro). Pasaré entonces a rastrear esta ecuación en la obra de los artistas utilizados en la primera parte del presente texto, Alfredo Jaar y Santiago Sierra.

Una primera acción estratégica es la de sumergirse en las dinámicas cotidianas de un espacio público. Sumergirse, en el sentido de estas prácticas, no supone la posición de un observador pasivo, sino la adquisición de un rol activo. Muchos de los trabajos de Alfredo Jaar y Santiago Sierra están fuertemente ligados a las estructuras macro de poder, principalmente al rol de los Estados. Mientras el primero busca diferentes grietas en la institucionalidad para poner sobre el tapete de lo público situaciones acalladas, el segundo

⁷ Resulta pertinente referir al documental *La gran burbuja del arte contemporáneo*, de Ben Lewis (Reino Unido, 2009), en el cual se busca una explicación para la espectacular inflación que ha experimentado el mercado del arte por sobre otras “actividades económicas”, a pesar de desarrollarse en contextos de crisis económicas mundiales.

mira hacia el mismo lado con desconfianza, posicionándose desde una provocación abierta. Tal constatación, ciertamente, no excluye el inmenso rendimiento discursivo que sus obras alcanzan al ser analizadas desde el escenario micropolítico.

¿Cómo es que Jaar se adentra en estos vacíos que la gran institucionalidad del poder no alcanza a cubrir? Invitado a crear el espacio de cultura en una ciudad sueca cuya economía gira en torno a la fábrica de papel tipo *tetra pack*, el artista rechaza los fondos públicos y pide al alcalde que organice una reunión con el directorio de la empresa, en la cual los convence de financiar en su totalidad la construcción de un museo hecho completamente de aquel papel (*Skoghall Konsthall*, 2000); logrando la impresión de un millón de réplicas de pasaportes finlandeses, hace una alusión simbólica a la cantidad de inmigrantes que debería tener Finlandia en relación al promedio de la Comunidad Europea, del cual se encuentra muy por debajo (*Un millón de pasaportes finlandeses*, 1995); o bien, en la que es tal vez la más emblemática de sus obras, proyecta una animación en la pantalla de Time Square, en el corazón de Nueva York, advirtiendo al público del mal uso de la palabra “América” (*Un logo para América*, 1987). Alfredo Jaar se mueve con aparente facilidad por los conductos del poder, pactando espacios, agenciando símbolos públicos; mas es precisamente el prisma micropolítico el que le permite moverse de los lugares comunes, aquellos cercanos a los discursos de las ONG. El pliegue, aquí, radica en la inversión de los procedimientos. Tal como indica Rudy Pradenas, Jaar contrarresta los controles de circulación, logrando una “circulación política”. Acerca de *Un millón de pasaportes finlandeses*, el autor reflexiona:

El dispositivo ideológico del “arte global” esencializa el cosmopolitismo y la figura del artista como sujeto desterritorializado. Jaar invierte esta idea al trabajar a partir de la exploración profunda de los conflictos locales en los territorios donde aterriza, sus obras funcionan como diagnósticos críticos de sus territorios de arribo. Esta obra literaliza el descalce entre el artista que se mueve por la globalización, exponiendo obras que hablan sobre los sujetos dejados al margen, mientras estos sujetos están realmente atrapados en las fronteras que el artista global atraviesa como invitado de honor. [...] Es en esta comprensión sobre la circulación global, en la que se puede interpretar la efectividad política de esta obra de Alfredo Jaar (Pradenas, 2010: 171).

Muy diferente, se adelantaba, es el panorama observable en la obra de Santiago Sierra. El desafío al macropoder está muy lejos de adquirir las características de un consenso. Miguel Fernández Campón propone una analogía del accionar del artista español con el terrorismo, un terrorismo de la presencia. Para conceptualizar terrorismo recurre a la definición de Peter Sloterdijk:

Según Peter Sloterdijk “es terrorista quien consigue una ventaja explicativa respecto a las condiciones de vida implícitas del contrario y las utiliza para la acción. Esta es la razón por la cual, tras grandes y violentas censuras históricas producidas por el terrorismo [...] [este] remite al futuro. Tiene futuro lo que destapa lo implícito y transforma aparentes inocuidades en zonas de lucha”. Por tanto, puede considerarse patafísicamente terrorista a Santiago Sierra, ya que gran parte de su actividad es un esfuerzo por destapar lo implícito desde zonas de indiferencia y de inocuidad, y transformarlo en aperturas radicales hacia el disenso (Fernández Campón, 2011: 252).

Los procedimientos de Sierra pueden ser descritos —siempre con el problema del espacio de encuentro o desencuentro a la vista— como una transformación desde lo inocuo al disenso, lo que lo sitúa en la vereda opuesta de lo anteriormente señalado a propósito del trabajo de Alfredo Jaar. Las micropolíticas que genera el acuerdo con el macropoder parecen tener rendimientos opuestos a aquellas que se producen desde la fricción con este. Resulta complejo precisar entonces el papel de los pliegues del despliegue micropolítico de Sierra en cuanto el intersticio desde el cual se enuncian sus hipótesis de trabajo calza completamente con la problemática social y el impacto de las macro estructuras en todas las dimensiones de la vida humana. En este sentido podría situarse el nodo político de Sierra en el propio sujeto, despojado de las características que lo constituyen como tal, inmerso e invisibilizado por las reglas implícitas que lo rodean. En palabras de Rojas, aquel que ha incorporado la desesperanza como forma de vida y comprensión de la realidad (Rojas, 2012).

Es aquí donde se hace necesario dotar esta figura individual, la del oprimido (trabajador, inmigrante, en fin, todo margen social en el caso de Sierra), de una dimensión que no termine por cerrar las posibilidades simbólicas. No se trata de buscar un giro esperanzador de la opción que propone Sierra (que podría ser leída como “pesimista”), sino de llegar al fondo de las potencialidades del arte no solo como contenido político, sino como política de contenido simbólico.

Frente a la idea de la individualidad, Suely Rolnik y Félix Guattari proponen la figura de la singularidad, generando así un sentido político resistente que considera un lugar de subjetivación:

A esa máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquellos que podríamos llamar “procesos de singularización”: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular (Guattari y Rolnik, 2005: 25).

De acuerdo a estas definiciones, aparece una idea que permite dificultar la delimitación a priori de los terrenos del arte y aquellos de las relaciones sociales. Según explican los autores, la “problemática micropolítica no se sitúa en el nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad. Se refiere a los modos de expresión que pasan no solo por el lenguaje, sino también por niveles semióticos heterogéneos” (Guattari y Rolnik, 2005: 41). A la vez —y aquí la propuesta micropolítica encara directamente al problema de escala descrito por Rojas y el signo del individualismo sobre el individuo que tiene su propio ritmo—, los autores estiman conveniente disociar los conceptos de individuo y de subjetividad: en el primero actuaría la como el “resultado de una producción en masa. El individuo es serializado, registrado, modelado” (Guattari y Rolnik, 2005: 46). La subjetividad, en cambio, no está disponible a la totalización y su papel en la estrategia micropolítica dotaría a esta última de una particularidad de resistencia a los modos de homogenización que no se ostenta por sí misma como estructura de poder.

Conclusiones

El problema de la estructura social desde la cual las obras de arte adquieren un potencial político se nutre, a la vez, de fuerzas que atraviesan la concepción misma de un lugar de convivencia. La globalización como relación con la escala de la realidad, el individualismo como reacción a ello y la subjetividad como requisito de la acción micropolítica abren una nueva perspectiva para el ejercicio simbólico. Las propuestas iniciales de Bourriaud y de Laddaga interrogan tanto dichas estructuras como el eco que estas ejercen en el espacio de exhibición, desde donde tradicionalmente se garantiza la condición del arte.

Los ejemplos aquí abordados, el trabajo de Sierra y Jaar, y el cruce de estos con modelos de obras que actúan como marco metodológico-creativo de análisis (Jacoby y Dittborn) nos permiten puntualizar el alcance de lo micropolítico no solo en cuanto a orgánica de acción simbólica sino también ética y política.

Considerar la subjetividad por sobre la individualidad y situarla como un lugar de resistencia contra las prácticas totalizadoras esclarece el rol micropolítico de los procedimientos complejos y de apariencia intrincada de Santiago Sierra. Aun cuando sus sentidos llevan la misma dirección que las redes que teje el capitalismo, los cuales van en pos de esa serialidad productiva alienante, la repetición del sistema permite justamente develar el interior: una primera realización recae en el sistema en la vida cotidiana de los individuos; el sometimiento sin alternativas a las reglas del mercado marca sin mayor problemas (ni mayores cuestionamientos) los papeles de aquel y el contexto que lo rodea. Y la segunda realización, en cambio —la que produce Sierra en su obra— desgasta toda la naturalidad de los roles y da una nueva y efectiva oportunidad para la pregunta. Y esa pregunta es por la subjetividad y su lugar.

Es importante señalar en este momento el carácter paradójico de la relación micropolítica. Cuando referimos a las macroesferas del poder podemos identificar una relación de oposición dialéctica: mientras existen dos intereses opuestos y en pugna, cada uno llevará a cabo la disputa de un lugar determinado. La paradoja micropolítica, en cambio, reside en la coexistencia de un interés del tipo racional con otro que proviene de los conocimientos locales de cada comunidad que ya no puede ser pensado desde un paradigma logocéntrico globalizado. Al contrario: un lazo comunitario ni siquiera atendería exclusivamente a la necesidad de identidad en un grupo humano particular, sino que indagaría en su propia heterogeneidad. Esta desestabilización de los márgenes culturales de referencia describe fuerzas en constante interacción: no una en oposición a otra, sino en constante convivencia (Rolnik, 2014).

El modelo nos sirve entonces para pensar la representación. Mientras la relación dialéctica de la macropolítica describe un camino conocido, el de las disputas del poder, la restitución de una escala y la coexistencia de tensiones en el tejido social nos permite pensar proyecciones críticas para el arte, en momentos en que todo arte reclama ser político. El peligro del vaciamiento del que ya daban cuenta los críticos de la estética relacional parece anclarse en la comodidad de la producción simbólica en los espacios delimitados por la relación social. Si no produce un cuestionamiento de esta sino solo la representación de sus efectos, la obras tensionarán acotadamente la realidad sin intentar desestabilizar los márgenes que la determinan. Para imaginar un espectro micropolítico comunitario no totalizante que salve la escala de la relación con el mundo, es necesaria una previa interrogación a aquello que define el espacio de interacción y, más precisamente en

la práctica artística, el efecto de la obra en el proceso constructivo o destructivo del lugar de encuentro. En este sentido, cuando una situación social y su particularidad no son representadas por una obra sino que repetida por esta, se abre una entrada para que cualquier revisión crítica salga inevitablemente del terreno de lo netamente estético para posicionarse, incómoda, en la práctica social.

Bibliografía

- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Costa, F. (2009). “De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”. *Revista Ramona* 88.
- Cubitt, S. (1993). “Entrevista Aeropostal”. En Dittborn, E. (1993). *MAPA: Pinturas Aeropostales*. Londres: ICA.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández Campón, M. (2011). “Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia”. En VVAA. (2011). *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética: Congreso Europeo de Estética*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Fernández, O.; Benbenaste, N.; Biglieri, J. y Estévez, M. (2007). “El sujeto de la comunidad y de la sociedad: un tratamiento desde la psicología política”. *Anu. investig. 14* [en línea] Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862007000100011&lng=es&nrm=iso (consultado el 16/3/2013).
- Foster, H. (2006). “Chat Rooms”. En Bishop, C. (2006). *Participation*. Cambridge: Whitechapel & The MIT Press.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hidalgo, M.Á. (2011). “Trabajando con los excrementos de lo Real”. *Esfera Pública* julio [en línea] Disponible en: <https://contraesfera.wordpress.com/2011/07/05/trabajando-con-los-excrementos-de-lo-real/> (consultado el 8/5/2017).
- Nancy, J.L. (2002). *La comunidad inoperante*. Madrid: Editora Nacional.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Pradenas, R. (2010). “Sobre arte y circulación en la época del consenso”, en *Escrituras Aneconómicas*. *Revista de pensamiento contemporáneo* [en línea] Disponible en: <http://www.escriturasaneconomicas.cl/sobre-arte-y-circulacion-en-la-epoca-del-concenso.php> (consultado el 18/07/2013).
- Prado, M. (2011). “Debate crítico alrededor de la Estética relacional”. *Disturbis* 10. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2015). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rojas, S. (2012). “Cuerpo y globalización: escalas de percepción”. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría.
- Rolnik, S. (2014). “Micropolíticas del pensamiento”. Conferencia dictada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Scanlan, J. (2005). "Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics".
ArtForum.

Weber, M. (1994). *Economía y sociedad*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

* * *

VERSIÓN ORIGINAL RECIBIDA: 20/08/17

VERSIÓN FINAL RECIBIDA: 13/3/18

APROBADO: 30/6/18