

MICROPOLITICAS

Arte y cotidianidad 2001-1968

ANNA MARIA GUASCH

@Texto publicado en *Impasse.4. Exposicions d'art contemporani: importancia i repercussió en l'art espanyol*, (Lleida, La Panera, 2004, pp. 133-144 -català i castellà)

En las salas del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EAAC) se presentó entre el 31 de enero y el 21 de septiembre de 2003 la muestra *Micropolíticas. Arte y cotidianeidad: 2001-1968*, un proyecto de Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, con una cronología inversa a la convencional centrada en fechas política y socialmente muy significativas del mundo actual: 2001, 1989, 1980 y 1968. El atentado del 11 de septiembre de 2001, la caída del muro de Berlín de 1989, la aparición del SIDA, pero también la publicación de *Mille plateaux* por parte de Deleuze y Guattari en 1980, el Mayo francés y las revueltas estudiantiles y sociales de 1968 no sólo en Francia sino en Italia, Alemania, California y México son fechas-clave que matizan el carácter genéricamente político de la muestra introduciendo importantes componentes de cotidianeidad, de vida concreta y privada de aquellos que vivieron/vivimos entre el que se llamó "Año Uno" (1968) y el que pasará a la historia como "Año Cero" (2001). Estas fechas singularizan en efecto la especificidad de un proyecto que plantea el no siempre fácil diálogo entre el deseo y el poder ¿cómo introducir deseo dentro del pensamiento, el discurso y la acción?, así como la cuestión de la subjetividad en el mundo contemporáneo ¿cómo repensar las nuevas subjetividades surgidas ante la liquidación del sujeto humanista y burgués?.

Los referentes teóricos de Micropolíticas

La subjetividad de *Micropolíticas* no se refiere a la expresividad del artista o a la propia de la contemplación del espectador, sino a cuestiones vinculadas al plano de lo íntimo del ser humano, de lo personal que por serlo y a tenor del lema del feminismo reivindicativo de los años sesenta y setenta se convierte en político. Y en este sentido podríamos afirmar que aquí “la política” en sentido clásico y oficial ha bajado de tono y se ha convertido en “lo político” o micropolítico. Como plantean Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, siguiendo a Deleuze y Guattari: “todo es político, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica”. Y como especifica José Miguel G. Cortés *Micropolíticas* busca subrayar aquellos aspectos que se separan de la cultura hegemónica, de los elevados discursos políticos e ideológicos y se sitúan en la arena de lo marginal, de un “otro” que encuentra su lugar en el ámbito de las relaciones sexuales, pero también de las familiares, clínicas, laborales, penitenciarias, y que apela, más como forma de resistencia que de activismo, a la reivindicación de las identidades locales y plurales (sobre todo las relacionadas con el sexo, raza y etnia) dentro de un mundo en pleno proceso de globalización.

Y en esta voluntad de analizar como la “esfera privada” ha afectado a las artes plásticas en estas tres últimas décadas y de ahondar en estos “microanálisis” de la realidad, de la que no interesan tanto las historias oficiales sino los “asuntos cotidianos que vertebran nuestras vidas”, sin duda uno de los primeros referentes teóricos hay que situarlo entorno al pensamiento francés forjado a raíz del Mayo del 68, con figuras como Michel Foucault, en concreto su concepto de “microfísica del poder”, de Michel de Certeau y sus prácticas de la vida cotidiana y en especial Deleuze y Guattari, en su doble proyecto *Capitalisme et schizophrénie*, al igual que en algunos escritos aislados de Guattari. Pero si Foucault y su apuesta por lo

sectorial, local, parcial y lo minoritario y el primer Deleuze-Guattari del *Anti-Oedipe* (1972) aportan un marco teórico cercano a una desmitificación de las figuras paternas y del concepto de poder y autoridad asociado al “padre”, fue no obstante el psicoanalista y militante de izquierdas Félix Guattari el que mejor supo dotar de contenidos la herencia política del mayo francés y el que junto con Deleuze canonizó filosóficamente el concepto de “micropolíticas”.

La incredulidad respecto a la gran política (a la macropolítica, la política institucional, la que se cuece junto al poder) y su carencia de poder real de transformación social llevó a Guattari en su textos *Rhizome* (1976) y en el posterior *La Révolution moléculaire* (1977) a descubrir cómo lo vinculado con lo político implica una política de individualización del sujeto y del objeto, y cómo frente al modelo arborescente de conocimiento (que construye vastos sistemas conceptuales jerarquizados) existe un segundo modelo o régimen, el dominado por la figura del “rizoma” o régimen de multiplicidades, que podría definirse como un sistema descentrado, no jerárquico y no significativo, definido por la circulación o flujo de estados: “Lo que se pone en cuestión en el rizoma es la relación con la sexualidad –afirma Guattari-, pero también con las cosas animales, vegetales, naturales y artificiales , todas diferentes de una relación arborescente”.

Será precisamente este concepto de “rizoma” el que servirá a Guattari, junto a Deleuze en *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (1980) a defender una teoría de la multiplicidad no totalizante que lejos del pensamiento jerarquizado y centralizado basado en el modelo arborescente, arranca de raíz los árboles filosóficos para “deconstruir toda lógica binaria”, más allá de la idea de centro, pero también de los sistemas “dicotómicos” y de todo fin o telos , justo en el “medio”, en una posición intermedia, que es la que precisamente creemos han querido recrear en las tres entregas de *Micropolíticas*.

Micropolíticas, tal como afirma Juan Vicente Aliaga en uno de los textos del catálogo, - trata de incidir en la noción de lo cotidiano, en un nivel microsocial como lugar en el que operan y se reinician las prácticas de la esfera privada, un lugar que es abierto desde todos los lados por los mass media y los artilugios digitales y que busca constantes vínculos con la esfera de lo público. De ahí que la subjetividad de *Micropolíticas* se entiende más bien como una práctica colectiva (o como dice Foucault “un diseño de estilización de una existencia colectiva que tiene que ser reformulada una y otra vez más allá de toda narrativa metafísica, religiosa o teológica”) que incide en el espacio público, lo modifica y como él, sufre un proceso de “deconstrucción”.

También Foucault, en *Surveiller et punir* (1975) se convierte en referente para esta corriente de artistas incluidos en *Micropolíticas*, conscientes de la dimensión política de la vida cotidiana. Y más que en las relaciones entre saber y poder en el marco de una historia genealógica de la prisión, quizás lo más interesante son las ideas que Foucault aporta sobre el funcionamiento del poder y, más concretamente, la “microfísica” del poder, es decir, los mecanismos internos, las tácticas y estrategias de control y castigo propias del poder. Y también las estrategias de respuesta y de resistencia de los individuos ante ellas. Y es ahí cuando Foucault formula su propuesta de “desindividualizar” al hombre del humanismo moderno, el individuo producto del poder, por medio de multiplicación y dislocación y liberarlo de su “cuerpo dócil” que frente a la nueva tecnología del poder, se somete a un conjunto de disciplinas, regulaciones y prescripciones.

De ahí que en la exposición *Micropolíticas* se haya optado por un prototipo de artista-cuerpo ni dócil ni tampoco abiertamente revolucionario, en la línea del reivindicativo *agit-prop*, sino un artista “dislocado” “indisciplinado” con obras escogidas por sus implicaciones políticas pero a un nivel “molecular (lo propio de la

ecología mental o subjetiva) en tanto evitan el tono denunciativo que a menudo presentan las obras específicamente políticas inscritas en el terreno de lo “molar” (lo macroscópico) vinculado con las instituciones sociales. Un prototipo de sujeto-creador “descentrado” que aparece liberado de las identidades unificadas y libre para convertirse en disperso y múltiple, reconstituido en nuevos tipos de subjetividades y cuerpos ya sea vinculados con las minorías gay, lésbicas, los colectivos feministas o comunidades étnicas.

Este espacio de la experiencia y contradicciones aparece también inscrito, tal como deja constancia el título completo de la exposición, en las poéticas de la vida cotidiana. Y en este punto la cita a Michel de Certeau y su *L'invention du quotidien* (1980), un documento empírico sobre el día a día, nos parece de una gran coherencia. El interés mostrado por los responsables del proyecto *Micropolíticas* por las actividades de ocio, por lo privado y cotidiano como algo trasgresor y repulsivo enlazaría con el concepto de “modos de hacer” de Certeau, modos que al tiempo que artísticos mantienen un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político en lo que Certeau denomina “tácticas”, un arte débil que se encuentra determinado por la “ausencia de poder” Además, estos modos de hacer incorporarían la noción de vida cotidiana y reivindicarían la creatividad de la apropiación, como extensión del ready made, propiciando situaciones de collage y assemblage más allá de la pureza del ready made, en una poética de la experiencia, un estilo del día a día.

En este sentido, buena parte de las obras incluidas en *Micropolíticas* responden a estos “modos de hacer”, no tanto en el sentido que constituyen una apología de lo cotidiano, “colonizado por las formas de la mercancía”, sino en tanto en que manifiestan una resistencia al mismo, a esta constante colonización y alienación de la vida cotidiana. Una resistencia que no debe confundirse con oposición

y que sería más bien una actividad nacida de la “inercia” y al mismo tiempo resultado de las formas inventivas de la apropiación.

Genealogía del proyecto micropolítico

Ya en el año 2000 en el Magasin (centre National d’Art Contemporain) de Grenoble se presentó una primera muestra titulada *Micropolitiques* que, tal como afirmaron sus comisarios Paul Ardenne y Christine Macel, se centraba en formas de arte contemporáneo que a partir de una crítica al arte político tradicional, heredado de la modernidad y devoto del vanguardismo y unido a los conceptos de “compromiso” y “denuncia”, llevaban a una nueva reflexión sobre lo político a un nivel fragmentario o molecular, insistiendo en poéticas locales, en relatos a escala humana, más cerca de aquello concreto que del terreno del mito.

Y es así como los artistas de *Micropolitiques*, entre otros, Sylvie Blocher, Daniel Buren, André Cadere, Jimmie Durham, Robert Filliou, Félix González Torres, Gordon Matta-Clark, Philippe Mestre, Tobias Rehberger o Jacques de la Villeglé, cansados de la ilusión de tener que rehacer el mundo o de suministrar la “verdad”, optaron por encontrar un discurso político más próximo a la realidad, sin autoritarismo ni grandilocuencia, con propuestas que constituían verdaderas “líneas de lucha moleculares” para cambiar el ritmo y el modo de vida buscando reestablecer el significado etimológico de la palabra “política”, es decir, aquello relacionado con la ciudad, su funcionamiento y su ser colectivo.

Pero si *Micropolitiques* se construyó a nuestro parecer más desde una actitud de “oposición” o de negatividad en relación a lo “político” evitado en todo momento lo que se llamó las proposiciones “socio-cul”, el triple proyecto de Castellón se situaría abiertamente en lo post-político desde una emergencia de nuevas formas de subjetivación, de reinención de identidades vinculadas a lo público y lo social y nuevas narrativas y modelos de ficción basadas en el

ámbito de lo cotidiano, así como desde una relectura de aspectos relacionados con el cuerpo, la memoria, la frontera, el ocio, la diversión, el cuidado de sí, el consumo, la evasión, las drogas, el no-lugar y la alteridad.

Micropolíticas I

Pero ¿cómo visualizar estos principios? En la primera exposición del ciclo (2001-1989) el recorrido expositivo se iniciaba con la video instalación de la cineasta feminista Chantal Akerman. *From the Other Side* (2002). En esta “etnografía” llevada a cabo en la frontera mexicano-norteamericana (Arizona) se descubre cómo los rancheros formulan con total impunidad sus propias leyes. Se hace visualmente y a través de la voz anónima de una “empleada del hogar” (siempre en la filmografía de Ackerman es la voz de mujer la que emite los mensajes) que desarrolla planteamientos psicológicos cercanos a los de Kaja Silverman.

Evidentemente, Akerman no critica a los granjeros, sino a la globalización que en lugar de fomentar lo sectorial y local tiende a una mayor homogeneización y a un mayor control de las estructuras de poder sobre los espacios subalternas. Para Akerman, la única salida ante ese internacionalismo uniformizador y ante el nacionalismo reaccionario es potenciar lo narrativo: las pequeñas historias, las historias situadas, en algunos casos, en relación al propio sujeto , y, en otras, con el lugar y sus gentes. Esto es lo que plantea asimismo el proyecto de Andrea Zittel *A-Z 2001 Homestead Units* (2001), cuyas cápsulas para vivir en condiciones nómadas , que pueden hacerse y deshacerse en un momento, nos hablan de formas de vida no permanentes de zonas desérticas de la geografía estadounidense .

También la micronarración conforma la instalación de DVD de Ann-Sofi Sidén (*Day's Inn*, 1998-2001) resuelta como una incursión a la manera de *voyeur* en habitaciones de hoteles. Con ello penetra

en el mundo privado de sus ocupantes, cuyos actos (disputas , sexo, conversaciones, etc..) son visualizados en cinco grandes pantallas dispuestas laberínticamente en los espacios de almacén del Espai d'Art Contemporani, hasta ahora nunca utilizados como espacio expositivo. Es también la narratividad : historias de prostitución, de travestismo, de incestos, de pornografía, de homofobia, etc., unida a presencias interiores "traumáticas" lo que informa el video y las fotografías de Gilliam Wearing que utiliza personajes anónimos encubiertos con una máscara "sustituto del yo".

En este adentrarse en el "territorio del otro" a través de lo rizomático y múltiple, Catherine Opie en *Domestic Series* se asoma a interiores domésticos ocupados por parejas de mujeres lesbianas, Eija-Liisa Ahtila (*The Present*, 2001) proyecta en cinco monitores un imaginario viaje por los estados de la mente a través de mujeres con perturbaciones psíquicas y Alicia Framis en la instalación *Kidea* (2002) cuestiona jerarquías patriarcales y cede temporalmente el poder a los niños.

Además de la obra un tanto intemporal de Louise Bourgeois , creemos que el anverso y el reverso de la moneda de la micronarración lo tipifican, con diferentes intensidades críticas, el ruso Ilia Kabakov y el norteamericano Bruce Nauman. Así mientras la puerta de Kabakov *Toilet in the Corner*, 1992 (de apariencia duchampiana) hay que entenderla como una crítica del sistema de vida falto de intimidad de la Rusia comunista , la indiferencia, la repetitividad y la banalidad de Bruce Nauman, construyendo una valla en su rancho nos sitúa ante una anómala relación trabajo-rentabilidad-consumo. Tras los tediosos 59:30 minutos que dura la filmación, no podemos apreciar resultado alguno derivado del trabajo del artista. Singular metáfora , tal como informa el título de la obra en cuestión: *Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor)* de

cómo el consumismo , también artístico, puede derivar en el más anodino de los absurdos.

Micropolíticas II

En este proyecto genealógico y fragmentario de rastrear los episodios anti-épicos o también anti-míticos y anti-sublimes que jalonan lo que sería la primera etapa de la posmodernidad, *Micropolíticas II* (1989-1990) buscó recrear una década de los ochenta alejada tanto de las euforias pictoricistas que llevaron a la gestación de los "nostálgicos " neoexpresionismos como en general de todo lo relacionado con la *commodity industry* y el *museum industry* y, en cambio, centrada en aquellos episodios de un "arte de resistencia" frente a las políticas retrógradas y moralistas de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

En este sentido, la exposición se abrió con lo que los organizadores entendieron una aportación emblemática de la época: la serie completa (en versión diapositivas acompañadas de banda sonora) de Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, con más de 700 imágenes que a través de diversos protagonistas , travestis, drogadictos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos, enfermos del sida, amigos de la artista, sacaban a la luz un territorio de intimidad relacionado con la violencia doméstica, con las drogas, la enfermedad o la muerte.

Tampoco faltó la pintura de la mano de Marlene Dumas, aunque alejada de buena parte de las tendencias dominantes en la época, caracterizadas por su conservadurismo y carácter regresivo. Por el contrario, las pinturas de Dumas, centradas en una representación erótica y sexual del cuerpo humano desnudo, especialmente de mujeres y niñas, incidían en aspectos entre siniestros y abyectos, en imágenes que nos proyectaban a sentimientos de soledad, miedo, desamor o pérdida. Y tras un rápido recorrido por la posmodernidad apropiacionista y alegórica a través de las fotografías de Cindy Sherman centradas en las series *Untitled Films Stills* y *Centerfolds*, en

las que el cuerpo se expone a una mirada ajena, una mirada masculina símbolo de la cultura patriarcal dominante, la exposición confirió un especial protagonismo a las prácticas de activista y alternativo preocupadas por cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social).

Jenny Holzer, y sus *Truisms* presentados en distintos soportes (camisetas, papeles en la pared paneles electrónicos LEDS) con mensajes ambiguos de carga irónica que reformulan problemáticas cuestiones sociales, y la utilización de los mensajes publicitarios para convertirlos en armas de agitación política por parte de Barbara Kruger (en la exposición con dos emblemáticas obras, *I shop therefore I am* y *La surveillance est vostre raison d'être*) preparaban al espectador para enfrentarse en lo que era sin duda uno de los mayores retos de la exposición: el apartado "Activismos". En un espacio expositivo diferenciado, "Activismos" contó con una amplia presencia de colectivos la mayoría del ámbito neoyorquino, como Group Material, Guerrilla Girls, Gray Fury pero también de otros ámbitos, entre ellos, el español (Act Up Barcelona, Projecte dels noms o Proyecto 1 de diciembre) en lo que casi constituyó una subexposición coordinada por Pere Miralles que cuestionaban el sistema del arte desde el anonimato de sus componentes.

Y entre estas prácticas de activismo, en la exposición se mostraron aportaciones aisladas como la de David Wojnarowicz y sus *Sex Series* en las que el artista desarrolló sus experiencias en los márgenes culturales e ideológicos de la sociedad norteamericana, la de Krzysztof Wodiczko con uno de sus *Homeless Vehicle* (junto a un video y fotografías en las paredes) que revelaba las contradicciones y miserias de la sociedad norteamericana y la de Isidoro Valcárcel Medina que con dibujos relacionados con la arquitectura y el habitat *Okupa y resiste, Torre para suicidas o Colonia de chabolas* incidía de

un modo trasgresor y a la vez utópico en el lado menos utilitarista de la arquitectura y en el más abiertamente social y crítico.

Micropolíticas III

Ya en la tercera exposición (1980-1968) y de la mano de los dos artistas que emblemáticamente repetían en las tres exposiciones, Bruce Nauman y Louise Bourgeois, se insistía en el doble carácter personal y político de unas temáticas más relacionadas con transgresiones sexuales, reivindicaciones feministas, corrientes hedonistas, contraculturales y pacifistas, así como los constantes desafíos a estructuras y jerarquías patriarcales.

Louise Bourgeois presentaba obras en bronce de finales de los años sesenta (*Janus*) en las que la artista captaba la tensión que desarrolla el cuerpo humano y las formas asociadas a él, como pechos, penes, clítoris subrayando el carácter afeminado de todo alarde viril y el carácter fálico de la sexualidad femenina. Y de Bruce Nauman se mostraban algunos de sus videos realizados en los años sesenta a partir de acciones monótonas y repetitivas como paseos, maquillajes, o juegos eróticos (*Bouncing Balls*, 1969, *Walk with Contrapposto*, 1968, *Art Make-Up*, 1967-1968) interpretados aquí como ejemplos de un trabajo en los límites físicos, psicológicos y morales de la identidad corporal.

Un nuevo núcleo "trasgresor" fue el representado por tres artistas feministas, Valie Export con fotografías (*Body Sign Action*, 1970) que tienen como tema nuclear la resistencia femenina al orden patriarcal, Hanna Wilke y sus recorridos corporales que insisten en su carácter de pose, en su condición de sujeto pasivo y objeto de deseo en el uso de esta feminidad por la mirada masculina y Gina Pane con obras tan emblemáticas como *Escalade non anesthésie*, 1977, centrada en la herida física como metáfora del dolor del cuerpo social y político.

La crítica “antiedipiana” a la apropiación del poder en el discurso tanto social como psicoanalítico contó con un nuevo núcleo de inflexión en el trabajo “contracultural” de Larry Clark cuyos paseos fotográficos por la cotidianidad se concretan en la doble experiencia emancipadora y destructora de un grupo de adolescentes en el mundo de la droga, en el que Larry es a la vez protagonista y espectador (fotografías de su libro *Tulsa*, 1971). También la instalación multimedia del brasileño Hélio Oiticica y sus guiños a las drogas, la música rock y la comunidad homosexual derivaban en experiencias de un arte colectivo entre psicodélico y pop y a un mundo hippie que hoy se nos antoja tan alejado de nuestra realidad.

Este sujeto entre “postedípico” que parece presidir la exposición y que es un sujeto que se resiste a toda sumisión (la sumisión socio-simbólica a la “ley”, al orden simbólico, a la tradición y que se mueve a gusto en la “perversión”) se cerraba en la exposición de Castellón en las aportaciones de Mike Kelley, Paul MacCarthy y Carles Pazos. El video *The Banana Man*, una colaboración entre Kelley y McCarthy aporta una mirada “subversiva” sobre los objetos de uso diario enfatizando aspectos relacionados con el orden moral y familiar de la clase trabajadora americana . Aquí nada es visualmente repugnante, pero sí aflora un intento reivindicador de “lo bajo” de desublimación de la masculinidad en lo que Kelley llama “el síndrome de la memoria reprimida”.

Esta línea de “insumisión” que ha presidido la selección de los artistas y los discursos teóricos en las tres muestras de *Micropolíticas* tiene su lado disciplinar y “académico” en el extenso catálogo bilingüe que se ha publicado recogiendo textos de destacados teóricos como Douglas Crimp, Borys Groys , Hal Foster y Mar Villaespesa aparte del de los comisarios, así como la reproducción de todas las obras , una amplia cronología y comentarios sobre las obras de la exposición. Con *Micropolíticas* se cerraba una etapa del Espai d’Art Contemporani de

Castelló, en la que José Miguel G. Cortés, su director, incidió en distintos territorios de la creatividad y pensamiento más emergente, como la cultura juvenil en *Hypertronix*, la violencia física, de género y política en *A sangre y fuego*, las lecturas feministas en *Zona F*, los aspectos desde simbólicos a ideológicos de las subciudades en *Contra la arquitectura*, el rol de la espiritualidad y su impacto en las sociedades contemporáneas en *El instante eterno*, el papel de las tecnologías en *Movimiento aparente*, el papel de la memoria en la dimensión pública y personal en *Lugares de la memoria*, la transformación de la experiencia diaria en *Otras naturalezas urbanas*, *Un móvil en la patera* y *Arquitecturas para el acontecimiento* y la representación de la masculinidad en *Héroes caídos* o en el caso de *Micropolíticas*, el territorio más ligado a nuestra intimidad, en lo que sería una "metáfora de nuestra propia capacidad de acción centrada en nosotros mismos, en lo que pensamos, decimos o hacemos en cada momento y todos los días del año".

ANNA MARIA GUASCH

15 Mayo 2004