

11

EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA DOCUMENTACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS COTIDIANAS

Federico A. Baeza

fed.baeza@gmail.com Licenciado y actual doctorando en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, desempeña actividades de docencia e investigación en dicha Universidad y en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte. Entre sus publicaciones recientes merece citarse "Documentar lo cotidiano. La teatralidad en *Archivos*" en *Figuraciones*, Nro 6, Revista de Teoría y Crítica de Arte. Buenos Aires, 2009.

RESUMEN

Las estéticas del *ready-made*, la apropiación y la simulación en las artes visuales contemporáneas pusieron en crisis el paradigma de la producción artística en tanto creación. Esta noción configurada en la modernidad por la estética especulativa pierde gravitación en favor de prácticas artísticas débiles que privilegian operaciones como la lectura, la documentación, la edición y el montaje.

Las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos profanos del continuo cotidiano constituyéndolos como discursos factibles de ser citados, ingresados al archivo cultural. Estas operaciones artísticas extrañan de su marco enunciativo original a los objetos cotidianos para reconstituirlos como textos. En este sentido la lectura no es una operación neutra ya que su innovación se basa en la posibilidad de interponer a los objetos estéticos cotidianos desde interpretantes semióticos distintos al de su emplazamiento *de todos los días*.

ABSTRACT

Ready-made, appropriation and simulation aesthetics in contemporary visual arts put in crisis the artistic production paradigm like creation. This notion formed in modernity by speculative's aesthetic loses gravitation in favor of weak artistic practices that privilege operations like reading, documentation, edition and assembly.

The artistic practices delimit, form, profane aesthetic's objects from everyday-life constituting them like feasible speeches that could be mentioned, entering in cultural's file. This artistic operation removes daily objects from it's original enunciative context in order to reconstitute them like texts. As far as the reading is not a neutral operation, its innovation is based on the possibility of interposing different semiotics interpretations than it's has in daily location.

PALABRAS CLAVES

> arte > estética > cotidiano
> lectura > documentación

KEY WORDS

> art > aesthetic > daily
> reading > documentation

1. INTRODUCCIÓN

Las estéticas del *ready-made*, la *apropiación* y la *simulación* en las artes visuales pusieron en crisis el paradigma de la producción artística en tanto *creación*. Esta noción configurada en la modernidad pierde gravitación en favor a prácticas artísticas que privilegian operaciones de *lectura* sobre lo cotidiano. El registro y la documentación son algunas de las estrategias para señalar e interpelar prácticas estéticas en la *vida de todos los días*. Las operaciones intertextuales en relación a *lo cotidiano* aíslan ciertas textualidades en los procesos artísticos. Es decir que las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos “profanos” del continuo cotidiano constituyéndolos como discursos factibles de ser citados, ingresados al “archivo cultural” en términos de Groys (2005). Desde esta perspectiva surgen los interrogantes: ¿cómo las artes realizan *lecturas* de lo cotidiano? O en otras palabras: ¿cómo se producen *discursos en reconocimiento* de lo cotidiano en las obras de arte?

Desde este punto de vista mi exposición intentará avanzar sobre aspectos que considero relevantes para entender algunas condiciones de producción en las artes contemporáneas. En primer lugar la problematización de la noción de *creación* derivada de la “sacralización” moderna del arte señalada por Schaeffer (1999). Así describiremos ciertas aristas de lo que se ha denominado una *ontología débil* del arte, estatuto artístico donde la obra señala su entorno, su “contexto vital” según Vattimo (2000). En segundo lugar nos ocuparemos de describir ciertas operaciones semióticas en el intercambio discursivo entre las obras y las *meras cosas* a partir de un ejemplo paradigmático. Este intercambio lo denominaremos metafóricamente *lectura*. Retomaremos esta noción productiva de la *lectura* enunciada por De Certeau (2006) para quien la lectura era un “arte sutil de inquilinos” siempre dispuestos a desviar las intenciones autorales. Finalmente brindaremos un esbozo de estas problemáticas en la escena artística argentina a partir de algunos proyectos contemporáneos. Intentaremos, en este sentido, precisar algunas tácticas en las artes que hacen de lo *dado* en la cotidianidad su material de investigación.

2. CRISIS DE LA CREACIÓN

Schaeffer señala que la *Crítica del Juicio* kantiana define al juicio estético como *vincular*. El juicio reside en la relación que se establece entre sujeto y objeto, en “la relación del sujeto con la representación del objeto” (1999: 10). En otras palabras: *representación del objeto que acontece en el propio sujeto*. En este sentido el sentimiento estético, se encuentra escindido de la facultad de conocer, ya que no posee una aproximación directa con el objeto. Así Kant postula que de un juicio estético es inderivable una proposición cognoscitiva. Schaeffer aclara que la actividad crítica, como el análisis o la historiografía del arte estarían fuera del juicio estético puro en la visión kantiana. “Digamos enseguida que un mismo objeto puede abordarse desde dos ángulos: un análisis formal o estructural de una obra de arte no es un juicio de gusto sino un juicio de conocimiento” (1999: 10). En esta imposibilidad de relacionarse con el objeto el juicio estético kantiano adquiere su especificidad: el carácter “desinteresado”, en otras palabras la “finalidad sin fin específico”, son las expresiones conocidas para indicar este estatuto vincular del juicio estético. Así todo juicio estético al ser pronunciado, *estas flores son bellas*, supone un “como si” ya que la belleza señalada se representa en la relación y no como una propiedad del objeto. Se puede inferir consecuentemente que las características enunciadas del juicio estético kantiano refieren a una estética *receptiva*, más específicamente de la *mirada*. Una estética no centrada en las propiedades del objeto artístico, en tanto *producción*, en tanto construcción determinada por ciertas reglas configuradoras. Así “el predicado estético se refiere esencialmente a una actitud receptiva y que, por esto, ninguna diferencia de esencia separa una obra artística de un arreglo visual compuesto ni, puede agregarse, de un paisaje natural” (1999: 30). Entonces la estética kantiana no privilegia una “intencionalidad creadora”, en este sentido Schaeffer recuerda el ejemplo dado por Kant de la “fiesta mundana”, donde el “conjunto vivo” se encuentra conformado por trajes, joyas, decoración, mobiliario, disposición del salón y danzas que crean esa escena. Así “el placer se funda en el simple placer desinteresado que la contemplación de ese cuadro vivo despierta en él” (1993: 30).

Además de este carácter *receptivo* del juicio estético kantiano hay otro elemento relacionado con el *desinterés* del juicio señalado por Schaeffer que

quiero destacar dentro de nuestra perspectiva: la “comunicabilidad universal del juicio”. Si bien un juicio estético no puede derivarse en otro cognoscitivo, el ejercicio del juicio estético promueve “el libre juego de las facultades”, a saber: la imaginación y el entendimiento. Esta metáfora del arte como “juego”, como la puesta en escena del ejercicio de las facultades, seguirá siendo central para el propio Schaeffer como para ciertas corrientes hermenéuticas. Mas allá de este aspecto, las anteriores *Críticas* kantianas señalan esferas donde el ejercicio de la capacidad de juzgar siempre está mediada por el absoluto, por los *a priori* de la razón pura (ámbito del conocimiento) y la razón práctica (ámbito de la moral). En cambio la tercera *Crítica* ocupará según Schaeffer un lugar central en el proyecto kantiano: la posibilidad de la “intersubjetividad directa” (1999: 8). En este sentido el juicio estético tienen dos componentes, por una lado la *recepción* que implica la representación de lo bello situada en el vínculo sujeto-objeto, y por otro su comunicabilidad de sujeto a sujeto. Así Kant “llega a sostener que el sentimiento del placer estético no es otra cosa que este sentimiento de comunicabilidad del juicio” (1999: 11). Esta comunicabilidad se expresa en la necesidad de señalar el propio juicio como paradigmático, en palabras de Schaeffer “cada juicio de gusto se afirma como un ejemplo de una regla universal que no se puede enunciar conceptualmente” (1999: 14). Entonces *mirar* y *pronunciarse* parece ser la unidad del juicio estético, donde su expresión no es un aspecto residual sino un mecanismo central en el juego de las facultades. El juicio estético de esta manera tiene una dimensión que podríamos denominar política, ya que su ámbito es la comunicación intersubjetiva, el espacio público. En palabras de nuestro autor: “en Kant este placer apunta a otra cosa que propiamente hablando no es estético, sino que forma parte de una dimensión ético-social” (1999: 27).

Ahora bien, una vez señalados estos tópicos de la reflexión kantiana quisiera dar cuenta de las lecturas posteriores que desplazaron este eje *receptivo* del juicio estético hacia el privilegio de la *producción* como actividad paradigmática del campo estético. Schaeffer señala este movimiento como “sacralización” del arte llevada a cabo por la “estética especulativa” desde el romanticismo. El trayecto se prolonga en Hegel, Nietzsche y Heidegger, entre otros, hasta ciertas condiciones de producción aún discernibles en el arte conceptual del 60, el autor menciona a Kosuth como ejemplo. Si bien la caracterización de Schaeffer

excede el propósito de mi exposición me contentaré con señalar algunos puntos centrales. Nuestro autor señala que la *Crítica del Juicio* ya presentaba a la mirada de la teoría especulativa ciertos puntos donde anclar sus lecturas. La situación narrada por Schaeffer es la siguiente: la caracterización *desinteresada* del juicio estético imposibilita el ingreso de las *Bellas Artes* a la estética kantiana. Es decir que el juicio estético *puro*, "finalidad sin fin" parecía incompatible con la recepción de los productos artísticos.

Esto se produce por que ante la mirada kantiana las obras de arte presentan "acuerdo a fines". Podemos enunciar dos tipos de fines. Por un lado, la actividad mimética siempre tiene un "fin", hay un conocimiento sobre el objeto representado. Por otro lado, los conceptos propios del arte, podríamos decir sus reglas, sus gramáticas y procedimientos también pueden pensarse como fines, se relacionan con actividades reservadas a la esfera de la cognición. La pieza que le permite a Kant resolver este inconveniente en el ámbito de su política textual es la figura del "Genio". Así "el arte puede abrirse al juicio estético puro combinando dos características contradictorias: ser un objeto producido intencionalmente pero en el cuál la intencionalidad desaparece" (1999: 42). En otras palabras, el genio realiza artefactos que no parecen ser *producidos*, que parecen *naturales*. Y esto se debe a que el genio posee un *don*, cierto talento innato que lo vincula directamente con la naturaleza. Podríamos decir que actúa como un *medium*. En este sentido el genio no posee "intencionalidad", ya que no puede formular las reglas de su arte, estas le son dadas. Este giro en la argumentación kantiana tiene diversos efectos señalados por Schaeffer. La utopía de la comunicación inter-subjetiva no mediada parece vulnerarse frente a la aparición del genio como mediatización del absoluto. En este sentido la comunicabilidad del juicio también ingresa en una zona de opacidad. Recordemos que el genio no puede explicitar sus reglas, sólo a través de las obras del genio pueden sintetizarse estas reglas. Pero aún el aprendizaje de estas reglas no convierten a un artista en genio ya que esta es una cualidad innata. La noción de genio será la *llave* para legitimar la *creación* como acto paradigmático de lo estético.

El desplazamiento de esta figura al centro de la reflexión estética motivará la aparición de otras nociones esencialistas que terminarán de articular cierto *paradigma productivo* de las artes que caracterizó a la modernidad. La noción de genio pronto será ampliada a unidades mayores como el término *genio de*

época. Este desplazamiento tendrá una especial pertinencia para caracterizar el movimiento de los *estilos* y los *géneros* desde una perspectiva historicista. Esta noción paradigmática de la *creación* también se vincula con la "sacralización" del los lenguajes autónomos como agentes privilegiados de la producción. En este sentido podemos recordar la búsqueda de los elementos esenciales como unidades del lenguaje artístico en las vanguardias históricas. También la reivindicación de la pureza del lenguaje por parte de Greenberg se vincula con esta constelación de nociones. Sintetizando lo dicho, estas discursividades alrededor de las prácticas artísticas jerarquizan la creación como noción central del arte y a su vez instauran la opacidad, lo *indecible* como basamento del sentimiento estético.

Para finalizar este apartado quisiera referirme a otra noción complementaria en este panorama *desacralizado* del arte: la "ontología débil del arte". Vattimo (2000) señala que la última parte de la reflexión heideggeriana se centró en ciertas problemáticas espaciales. La conferencia de Heidegger "Arte y espacio" (1969) es un análisis sobre la escultura. Según Vattimo el análisis se presenta como la aplicación a este tema particular de la noción heideggeriana de la "obra de arte concebida como *puesta por obra de la verdad*" (2000: 73). Esta noción fue explicitada por primera vez en el célebre ensayo "El origen de la obra de arte" en 1936. Pero, aclara Vattimo, "una lectura atenta revela que esta *aplicación* da lugar a importantes modificaciones" (2000: 73). Estas modificaciones delinearán dos estatutos artísticos opuestos en la estética heideggeriana. El estatuto "ontológicamente fuerte" es la noción "monumental" del arte asociada al "primer" Heidegger. La segunda noción, por la que Vattimo y nosotros, tomamos partido, es la noción "ornamental" del arte correspondiente al último Heidegger. Sintetizando de manera un tanto obscena, el carácter "monumental" del arte se vincula al carácter privilegiado que el arte tendría de vincularse con ciertas esencias transhistóricas. Una orientación que Schaeffer (1999) califica característica de la teoría especulativa del arte. Al respecto Vattimo (2000: 74) señala que "la obra entendida como *puesta por obra de la verdad*, como inauguración de mundos históricos, como poesía que *hace época*, parece concebida ante todo según el modelo de las grandes obras clásicas". En este sentido para nuestro autor "la estética heideggeriana parece concebir la obra como clásica por cuanto la piensa como fundadora de historia, como inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino" (2000: 74-75). En un nuevo sentido la últimas

aproximaciones heideggerianas propician una "ontología débil". Vattimo señala importantes consecuencias: "el resultado de la reelaboración del sentido del ser es verdaderamente en Heidegger la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes sobre cuya base, en definitiva (y aunque sea en virtud de más largas cadenas de mediaciones conceptuales), se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte" (2000: 79).

Este nuevo paradigma "ornamental" o "decorativo" de las artes es definido por Vattimo a partir de una cita a Gadamer: "este tipo de arte *atrae la atención del observador y, por otra parte, lo remite también más allá de la obra misma, hacia el más vasto contexto vital que la acompaña*" (2000: 77). En este mismo sentido nuestro autor retoma las palabras Michaud (1984), quien radicalizando la noción de "ornamento" de Gombrich (1999) sostiene que "un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo podría consistir precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes" (2000: 78). Así se sostiene que esta definición ornamental no es patrimonio de un arte en particular sino que define cierto "carácter decorativo de todo arte" (2000: 79). Esta concepción débil del arte en Heidegger se produce a partir de un deslizamiento en la proposición del arte como "puesta en obra de la verdad". Así la verdad no será "verdad de la metafísica (evidencia, estabilidad objetivo)" (2000: 77) sino verdad en tanto "eventualidad".

Este concepto de verdad ligado a la concepción heideggeriana de arte como "apertura del mundo" significa "tematización y al propio tiempo colocación de la obra en el fondo" (2000: 79). En otras palabras el estatuto débil del arte implica un desplazamiento de la obra entendida como "centro" y "fundación" para definir una noción *des-centrada*, precaria, "periférica". En este sentido la "apertura de la obra" consiste en señalar su propio emplazamiento, en constituirse como un punto de referencia frente a "la libre vastedad de la comarca" (2000: 76) en palabras de Heidegger.

3. ARTES DE LA LECTURA

Antes de introducirnos en un ejemplo paradigmático sobre estas operaciones que he denominado de *lectura* en las artes visuales, quisiera detenerme brevemente en una concepción de "novedad". En un movimiento que bien podríamos relacionar con la *desacralización* del arte de Schaeffer, Groys (2005) caracteriza "lo nuevo" desde una perspectiva *profana* alejada de algunas concepciones esencialistas del romanticismo y de las vanguardias históricas. Para este autor la novedad fue concebida por esos grupos como un discontinuidad radical con el "archivo cultural". La novedad *esencial* radicaría en un "otro" rotundo que "puede ser designado como naturaleza, historia, vida, deseo, lucha de clases, instinto de raza, tecnología, lenguaje, llamada del ser, textualidad o diferencia: todas esas definiciones tienen en común la referencia a algo que está afuera de la cultura, algo que la cultura no conoce o que se le oculta, algo que la cultura no controla y por eso resulta dominada por ello" (Groys, 2005: 36). Para Groys la novedad es una zona de frontera, un espacio de intercambios, transacciones y desvíos entre lo valorizado por "el archivo cultural" y lo considerado "profano". En este sentido *La fuente* de Duchamp le sirve de ejemplo para señalar cómo las obras realizan operaciones entre el "archivo" y el "espacio de lo profano" asumiendo "características de ambos y argumentando su mutua relación" (2005: 104). En *La fuente*, como en otros *ready-mades* de Duchamp, Groys sostiene que hay "siempre dos estratos" (2005: 116). Respuestas contradictorias a la tradición. Una respuesta afirmativa en tanto el urinario se encuentra emplazado, firmado, *designado* como obra de arte. Otra negativa en relación al estar concebido de antemano como un objeto inadmisibles dentro del *canon*, que "rompe de un modo radical con la alta tradición del arte" (2005: 17). En este sentido "la presencia de esos dos estratos en una y la misma obra de arte genera una tensión, que es la que produce el valor de la obra" (2005: 117). Así queda en claro que lo "nuevo" no es una disrupción radical, implica una serie de revisiones en el mismo campo de lo artístico que simultáneamente permiten *leer* ciertos rasgos en lo *cotidiano* que lo interpelan.

Desde esta perspectiva me interesa retomar el paradigmático ejemplo de *Brillo Box*. La discusión sobre esta obra en particular y sobre la enunciación general de la obra warholiana, que oscila entre el Warhol *celebratorio*, *crítico* y

cínico, excede el propósito de esta ejemplificación. Sólo me interesa señalar que esta prolífica discusión es una de las tramas intertextuales más interesantes para observar los distintos movimientos en la discursividad crítica. De esta secuencia textual tomamos como punto de partida las palabras de Danto al concluir *La transfiguración de lo real*: "Como obra de arte, *Brillo Box* hace algo más que insistir en que es una caja de Brillo con sorprendentes atributos metafóricos. Hace lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes" (2004: 295). Más allá de la hermosa metáfora con la que Danto cierra este libro propongo detenernos en el carácter metafórico que Danto señala en *Brillo Box*. Para nuestro autor "la obra reivindica su exigencia con una descarada metáfora: la caja de Brillo como obra de arte" (2004: 295). En este sentido la obra "hace concientes unas estructura del arte que, con seguridad, exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible. El momento se hizo posible, pues algo como la caja de Brillo devino tan inevitable como sin sentido. Inevitable porque el gesto tenía que hacerse, con ese objeto o con cualquier otro. Sin sentido porque una vez podía hacerse, ya no había ninguna razón para hacerlo" (2004: 295). Podemos señalar que este hacer "conciente unas estructuras del arte" se vincula con estas *lecturas* al interior del "archivo" que determinan "nuevas" miradas sobre lo "profano" en los términos de Groys. Pero hay una diferencia importante en las perspectivas. Danto señala que pudo haber sido la caja Brillo como *cualquier otro* objeto cotidiano el centro de la operación warholiana. En esta afirmación parece privilegiar la "otredad" del objeto, su disrupción y el impacto que esto puede producir al interior de los estatutos artísticos desestimando en parte la *lectura* efectiva que la operación genera sobre lo cotidiano. Lo que, paradójicamente, se exalta en el párrafo que concluye el libro "exteriorizar una forma de ver el mundo". En este ejemplo intentaremos ver cómo *exactamente* este objeto profano (y no *cualquier otro*) logra trabar una relación específica entre lo artístico y lo cotidiano estableciendo "características de ambos y argumentando su mutua relación" (Groys, 2005: 104).

La escena enunciativa que abre *Brillo Box* es muy distinta a las de otras obras de la "tradición" del *ready-made* en las vanguardias históricas. Por ejemplo, *La fuente* pone en primer plano la operación de *apropiación* del objeto: dar vuelta

el urinario, firmarlo. El objeto se desfuncionaliza y la escena enunciativa se desenvuelve en estos indicios de la operación fundadora, la *designación* del objeto como arte. Esto no sucede en *Brillo Box*. La caja se da a la mirada sin esta mediación. Pero esta caja *no* es una caja de Brillo. Si bien a la mirada se presentan idénticas, la profana es de cartón impreso y la artística es un cubo de madera terciada finamente pintada. Podríamos decir que sólo se aísla en esta representación una cualidad: la exterioridad, la imagen, lo que es dado a la mirada. En realidad este no es el *ready-made* de un objeto, es el *ready-made* de una situación que condensa dos instancias artísticas y profanas. Por un lado la exhibición del objeto en tanto artístico dado a la *contemplación*. Por otro lado el *producto* expuesto tal como podríamos encontrarlo en el supermercado. La obra se carga de rasgos artísticos y cotidianos para producir una lectura sobre ambos y comentar sus relaciones. Empecemos por las alusiones a las condiciones de producción artísticas. La caja se encuentra reproducida, representada, hay una *mímesis*. Se ponen en juego elementos constitutivos de la alta cultura: pintura sobre la superficie y una configuración espacial que remite a la idea escultórica de *bloque*. Además de esta afirmación de la tradición, también se presenta un rasgo paradójico o contradictorio. La *exacta* escala en la reproducción extraña la *mímesis*, paradoja que luego explotará el hiperrealismo. Si bien en la fábula de Zeuxis el fin de la *mímesis* es la reproducción exacta, en el *placer mimético* es fundamental la diferenciación. Sólo la conciencia de tal diferencia entre la *mera cosa* y la obra permite señalar la maestría de la ejecución o lo adecuado de los métodos artísticos. Aquí nos encontramos con un "doble estrato" en la operación como señalaba Groys a propósito de *La fuente*.

Del lado de las condiciones de producción del objeto en tanto *producto* comercial encontramos: una disposición modular que hace referencia tanto a la posibilidad de apilarlos para su exhibición y consumo, cómo a la cadena de montaje que desarrolla su producción seriada. También se alude a las gramáticas de producción del diseño gráfico para configurar un discurso visual del *producto* en tanto construcción de una identidad comunicacional. En este sentido la relación entre la constitución del diseño gráfico como producto de las aspiraciones vanguardistas sobre la "estetización general de la vida" no deja de estar tematizado. Otro rasgo que ancla esta relación entre el objeto artístico y el producto de consumo masivo es la referencia al sintagma *New!*.

Lo denomino sintagma para indicar una configuración discursiva preexistente al gesto de la enunciación. "Nuevo" en el terreno de las artes y de los discursos críticos señala la sucesión de los estilos y los movimientos de las vanguardias donde el *pop art* puede ubicarse también. "Nuevo" designa en la esfera del consumo masivo esa sucesión *sin fin* de productos novedosos que resuelven necesidades "reales" o "imaginarias". Estos vínculos entre el objeto artístico y el producto comercial se señalan en las condiciones de producción. También se indican en las condiciones de reconocimiento relaciones entre el arte y la *estetización* cotidiana. Tal como hemos enunciado, la escena que abre *Brillo Box* condensa dos situaciones: *la contemplación de lo obra, la exhibición del producto*. En este sentido la operación warholiana indica un *instante* en particular detenido en el tiempo, como en una naturaleza muerta: el instante de la mirada sobre el producto nuevo. La caja Brillo de cartón, la "profana", en el tiempo se desgasta en su propio uso. El instante anterior a la compra es cuando el producto expresa una *promesa*, promesa de una satisfacción futura, en este caso lo limpio, lo luminoso, el *brillo*. Esta promesa del producto se homologa a la promesa del objeto artístico, la promesa del *placer estético* o de la *liberación* o de la misma *liquidación* del arte en el continuo estético de lo cotidiano como soñaran las vanguardias. Entonces este instante que *Brillo Box* revela es una *eventualidad* donde el arte puede *leer* su propio estatuto, es decir, hacer conciente sus "estructuras" como indicaba Danto. Y simultáneamente ejercer una mirada sobre lo profano, en este caso, sobre la *estetización* de lo cotidiano. En otras palabras señalar su contexto, con Heidegger, establecerse como referencia en la "vastedad de la comarca".

4. DOCUMENTAR LO COTIDIANO

Sinteticemos algunos alcances de nuestra ejemplificación. Por un lado la metáfora que construye *Brillo Box* explicita ciertas reglas, funcionamientos y núcleos temáticos del arte. Pero a su vez también enuncia una *lectura* sobre el funcionamiento de los *productos* en el consumo cotidiano. Esta operación se hace posible porque se traza un eje paradigmático entre las dos esferas. Se

delimita un eje de comparabilidad entre los términos, *obra* y *producto*. Este eje es la noción de *puesta en escena*, que obra y producto hacen efectiva en sus respectivos ámbitos. Así *Brillo Box* señala que en la *vida de todos los días* los objetos ponen en juego aspectos estéticos. En este sentido podemos decir que esta obra construye una perspectiva, delimita un fenómeno, y al configurarlo, hace referencia a una discursividad específica, en este caso, la que construyen los productos de consumo masivo. Esta observación nos acerca a la noción de un *arte documental* que propongo explorar en este último apartado a partir de la caracterización de algunas obras recientes en el panorama argentino.

En la última década muchas son las experiencias artísticas que ponen su centro en la indagación de una estética de lo *dado* en la *vida de todos los días*. Esta mirada que se repliega al entorno, a su contexto, intenta avanzar sobre el terreno de las operaciones estéticas profanas. En este sentido los proyectos artísticos recurren a operaciones de lectura. Para De Certeau la *lectura* implica un arte *sutil, nómada*, que no perdura en el tiempo: “los lectores son viajeros: circulan sobre la tierras del prójimo, nómadas que cazan furtivamente a través de los campos que no han escrito, que roban los bienes de Egipto para disfrutarlos. La escritura acumula, conserva, resiste el tiempo con el establecimiento de un lugar y multiplica su producción con el expansionismo de la reproducción. La lectura no está garantizada contra el deterioro del tiempo...” (2006: 187). En este sentido puede caracterizarse a la lectura como una “táctica” en los términos de nuestro autor: “llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro.” (2006: 43). Así estos proyectos artísticos al *leer* lo cotidiano se encuentran en un terreno *otro*, un lugar profano que tensa la relación con los procedimientos específicamente artísticos. En este sentido todos los proyectos explicitan sus reglas, sus tácticas para abordar la estética cotidiana. Intentan configurar un repertorio de operaciones documentales para “formalizar” este material y así constituirlo como *texto*.

El primer ejemplo que quiero señalar pertenece a las artes escénicas, es el ciclo teatral *Archivos - documentales en vivo* (2001-2009) dirigido por Vivi Tellas, que incluye siete obras hasta la actualidad. En este proyecto personas “reales” escenifican sus propios relatos cotidianos. La denominación del ciclo

Archivos señala la posibilidad de constituir un registro de las textualidades cotidianas de estos grupos humanos puestos en escena. La dramaturgia se propone como la edición de ese *material* dado en la cotidianidad. En *Archivos* se explicita un objetivo principal, buscar la *teatralidad* fuera del teatro. Aquí la escena se convierte en un laboratorio donde las operatorias son racionalizadas y aplicadas de manera regular. Los relatos articulan imágenes y objetos que funcionan como *evidencia* de las situaciones narradas por los “personajes”. Las narraciones refieren en su mayoría a un pasado personal y se exhiben *objetos-recuerdo* que funcionan como *evidencias* de lo narrado. La disposición esquemática del espacio *exhibe* estos objetos. En *Mi mamá y mi tía* (2001), la primera obra de la serie, se configuran las reglas que seguirán el resto de las obras. El caso surge de la experiencia personal, directa: la madre y la tía de la directora son puestas en escena. La dramaturgia se compone de narraciones familiares y personales procedentes del continuo de sus vidas. Las protagonistas no son actrices pero ejercen una *teatralidad* cotidiana, construyen un público al narrar sus anécdotas como lo harían en una reunión familiar o a algún visitante con cierto grado de intimidad. Entonces esta *dramaturgia documental* se constituye como la actividad de *leer, editar y trasponer* esas unidades textuales preexistentes en lo cotidiano. Este carácter de *collage* se produce al evidenciar la *exterioridad* de esos textos que se introducen en escena. Así estas textualidades cotidianas conservan ciertos rasgos que señalan su procedencia textual. En *Archivos* la teatralidad se presenta como toda actividad donde haya repetición, la mirada de un otro, y la constitución de un texto “no natural”. Esta teatralidad cotidiana excede el ámbito específico del teatro pero a su vez proyecta elementos tradicionalmente entendidos como constitutivos de la escena teatral a lo cotidiano.

Otra experiencia que resulta interesante en este sentido es la del proyecto *Laboratorios Baigorria S.A.* (2004-2007). El nombre del proyecto designa a una institución apócrifa que articula diversas actividades artísticas en circuitos públicos y privados. En un primera etapa del proyecto Verónica Gómez comenzó la clasificación de una serie de objetos heredados de su casa paterna. A partir de esta motivación empieza a generar diversas instancias de documentación. Verónica señala que “de estos abordajes a los objetos surgían naturalmente distintos registros, pues la documentación era casi un objetivo en sí mismo.

Había que producir una constelación alrededor del objeto que era intocable. Aquello que diera cuenta de las múltiples existencias del objeto más allá de su materialidad. Algo así como las maneras de ser del objeto. Entonces las traducciones del objeto fueron fotografías, fichas técnicas, *frottages*, inventarios, dibujos, textos...” (Iglesias, 2009: 12). En *Laboratorios Baigorria* hay una problematización de los procedimientos documentales y experimentales señalando un intertexto con las prácticas científicas y las técnicas de investigación. Otro aspecto característico del proyecto es su impronta narrativa: producción de documentación como cartas, contratos, fichas, registros e informes. También pueden señalarse otras experiencias de colectivos artísticos que operan sobre cierta posición receptiva de lo cotidiano: los proyectos *La mansión* (2009) y *La mudadora* (2007-2009). En ambos proyectos se intervienen espacios privados cotidianos, espacios habitados, deshabitados o en transición. En *La mansión* los artistas intervienen la casa de uno de los integrantes del proyecto.

Allí se desarrollan instalaciones donde los espacios de la casa y las prácticas estéticas cotidianas que convoca cada uno de estos ambientes, son interpeladas por distintas operaciones de lectura que proponen las obras. En *La mudadora* los artistas intervienen espacios deshabitados transitoriamente. A partir de ciertas huellas y relatos cotidianos en esos espacios “vacíos” aparentemente desactivados. En la operatoria de estos dos grupos hay similitudes: generalmente se trabaja a partir de objetos o marcas en espacios privados que sirven de indicios para reconstruir narrativas cotidianas. En estos casos el tiempo pasado parece ser la *distancia* que posibilita esta narración. Estos relatos cotidianos ingresan al campo de lo *extra-ordinario*, de lo artístico, no por alguna particularidad o “destreza” narrativa sino por ciertas definiciones sobre las propias artes que producen intertextos con esas prácticas cotidianas.

BIBLIOGRAFÍA

- Danto, A. (2004)** *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, M. (2007)** *La invención de lo cotidiano I*. México: ITESO/UIA.
- Gombrich, E.H. (1999)** *El sentido del orden*. Madrid: Debate.
- Groys, B. (2005)** *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Iglesias, C. (cur.). (2009)** *Investigación / Infraestructura*. Buenos Aires: CCEBA.
- Kant, I. (1977)** *Crítica del Juicio*. Madrid: Austral, 2007.
- Schaeffer, J-M. (1999)** *El arte en la era Moderna*. Caracas: Monte Ávila.
- Vattimo, G. (2000)** *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

ENLACES

<http://www.archivotellas.com.ar>

<http://proyectolamansion.blogspot.com>

<http://lamudadora.blogspot.com>

<http://www.veronica-gomez.com.ar>

BAEZA, FEDERICO A.

“El arte contemporáneo y la documentación de las prácticas estéticas cotidianas”, en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 11**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2010, pp. 203-218.