

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

“Escrituras de la vida cotidiana en las artes visuales contemporáneas”.

Federico Baeza.

Cita:

Federico Baeza (2011). *“Escrituras de la vida cotidiana en las artes visuales contemporáneas”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/474>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Escrituras de la vida cotidiana en las artes visuales contemporáneas

Federico Baeza

UBA – IUNA

fed.baeza@gmail.com

Diversas producciones en las artes visuales y performáticas de la última década, se han puesto como objetivo la constitución de estrategias *escriturales*, en tanto transcripción y, más precisamente, configuración de experiencias extraídas de la vida de todos los días. Las narraciones alrededor de distintos núcleos del ámbito de la cotidianidad, como la *cocina*, la *conversación* o el *habitar*, entre otros tópicos ya señalados por Michel De Certeau (1980), aparecen en el centro de estas operaciones que recorren el eje entre la historia reciente como episodio colectivo y la singularidad de las historias de vida volviendo a reivindicar *lo personal como político*. Dichas operaciones artísticas que funcionan como *ready-mades experienciales* precisan de estrategias de formalización (*escrituras*) de dichas textualidades cotidianas. En otras palabras, las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos *de todos los días* constituyéndolos como discursos legibles.

Abordaremos dichas operaciones escriturarias desde una selección de obras de tres artistas argentinos contemporáneos que inscriben su trabajo en este vasto horizonte de problemáticas cercano a la noción de *espacio biográfico*¹. De la producción de Verónica Gómez nos centraremos fundamentalmente en uno de sus primeros trabajos, *Casa Museo* (2003-2005), donde la artista desarrolla diversos procedimientos sobre objetos del recuerdo que parodian lo científico y rememoran juegos infantiles en una institución apócrifa alojada en la casa de sus abuelos. Luego observaremos la obra de Gabriel Baggio cuya producción se centra en la conexión entre historia personal e historia colectiva; en los mecanismos culturales que se ponen en juego al aprender prácticas u oficios de “nuestros mayores”; en el diseño de circuitos de contacto interpersonal y en la observación de las prácticas estéticas de todos los días (cocinar, tejer, habitar). Finalmente nos acercaremos a la obra de Ana Gallardo donde exploraremos la documentación de narraciones cotidianas como recuerdos infantiles,

¹ Esta noción que fue originariamente definida por Philippe Leujene en *Le pacte autobiographique* (1975) fue retomada por Leonor Arfuch mas contemporáneamente para describir un lugar de encuentro de diversas textualidades y géneros discursivos alrededor de las narraciones de las historias de vida que en la actualidad pueden incluir según la autora: “biografías, autorizadas o no, autobiografías, memorias, testimonios, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográficos, el llamado *reality painting*, los innumerables registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, viejas y nuevas variantes del show – *talk show*, *reality show* -, la video política, los relatos de vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académica” (Arfuch, 2002: 51).

desengaños amorosos o deseos incumplidos que alimentan el diseño de utópicas *arquitecturas sociales* donde potenciar la singularidad y diversidad de los modos de vida.

Documentos y recuerdos

El proyecto fundacional en el recorrido de Verónica Gómez es *Laboratorios Baigorria* (2003-07). En un principio la iniciativa tenía como objetivo explorar entre las reliquias familiares que se encontraban en la habitación de huéspedes alojada en un segundo piso deshabitado de la casa de sus abuelos paternos, donde la artista vivía por ese entonces. Con este fin Verónica genera diversas instancias de documentación y experimentación sobre los objetos del acervo familiar e invita a otros artistas a participar de la experiencia, desarrollando las *Jornadas de Experimentación*. Es interesante señalar el conjunto de prácticas ligadas con la habitabilidad de los espacios domésticos que determinan el proyecto. El segundo piso de la casa, donde se encuentra la mencionada habitación de huéspedes en la que dormía la siesta su abuelo, quedó deshabitado. Los objetos convocaban la ausencia de sus habitantes constituyéndose como rastros indiciarios de su presencia. El dormitorio empezó a poblarse de diversas reliquias familiares, a convertirse en una especie de santuario. Las cosas despojadas de su utilidad se convirtieron en rastros de personajes de viejas anécdotas familiares. La idea de *museo* que elabora *Laboratorios Baigorria* parte de esa valoración no-utilitaria y aurática de los objetos para reunirse con la idea más paródica de una institución apócrifa como el célebre *Museo de las Águilas* de Marcel Brothaers.

Esta segunda evocación determinó el uso de protocolos institucionales y la problematización de los procedimientos documentales y experimentales señalando un intertexto con las prácticas científicas y las técnicas de investigación en clave paródica. Otra característica del proyecto ligado a esta imagen institucional es su impronta narrativa que se desarrolla en la producción de cartas, contratos, fichas, inventarios, registros, diario de observaciones e informes. Gómez 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).

Las *Jornadas de Experimentación* incluían acciones como la disección y reconstrucción de una muñeca, el montaje de diapositivas familiares, la fabricación de "fenómenos climatológicos y mínimos desplazamientos" de objetos y muebles, entre otras acciones que recuerdan juegos infantiles. En el laboratorio se llevaron a cabo operaciones como curar a un pez de plástico y a

una planta, la extracción de color a partir de flores, pesar una lágrima y la obtención de vestigios de objetos realizando calcos, dibujos y mediciones. La sociabilidad que el proyecto propiciaba siempre se mantuvo en una esfera cercana e intimista en el radio de amigos o conocidos próximos. Como bien señalara Valeria González el proyecto se basa en la condensación de pares dicotómicos: “ciencia y anacronismo, romanticismo y burocracia, institución y juego, ironía y ternura, amistades y contratos, libertad y reglas, la seriedad del progreso y los sueños generosos de los niños” (González, 2010: 101).

La investigación sobre anécdotas cotidianas, rasgos biográficos, relatos sobre las edades de la vida (infancia-vejez) y narraciones familiares se encuentra presente en otros trabajos de Gómez. Podemos mencionar la instalación *Habitaciones disponibles para señoritas* (2008) que fue el resultado de un proceso donde Gómez aplicó ciertas herramientas similares como el dibujo de los objetos y la escritura de diarios personales alrededor de otra circunstancia *biográfica-habitacional*, su estadía en una pensión para señoritas en la ciudad de Buenos Aires. La artista trabajó sobre los relatos de sus vecinas manteniendo conversaciones, para ella, “entrar a la pensión fue como abrir un libro donde cada habitación era un capítulo, una historia de vida”. El proyecto se interrumpió cuándo termina su estadía en el hotel. Estas técnicas de la entrevista y el relato biográfico reaparecen en el trabajo *Retratos de Mascotas* que realiza desde el 2010. Allí se desarrolla “Una exploración estética de la personalidad de tu mascota” mediante entrevistas con el dueño de la mascota que definen la personalidad del retratado y culminan en una pintura tal como estipula el contrato *pintora-cliente*.

Artes del habitar

En una primera aproximación podemos caracterizar el trabajo artístico de Baggio como la reconstrucción del trayecto entre lo personal y lo social². Éste es, en definitivamente, el objetivo central de *Nieto* (2002), una instalación presentada en la casa de la abuela paterna del artista y que condensa sus principales búsquedas. La instalación propone una *lectura* de la habitabilidad de la casa de la abuela en tanto ámbito cotidiano³. En el living donde la abuela mostraba sus recuerdos y objetos decorativos el artista emplaza objetos cerámicos producidos con las herramientas fabricadas por su abuelo Luis Baggio para hacer pasta casera. La serie se titula *Sedimentación del aprendizaje alimenticio* (2002). Al lado del objeto se presenta la herramienta con su autoría. En esta operación descubrimos un procedimiento característico de Baggio: la confección de objetos cuya factura y materialidad revelan las huellas del objeto originario que le dio su forma (su molde).

² El propio artista señala: “Mi trabajo parte de un lugar altamente autorreferencial, y la primera demanda que supongo le exige al espectador sería la capacidad de trasponer lo que pareciera mío pero termina haciendo eco en miles de historias parecidas. Trabajar sobre la construcción de la memoria, puede leerse tanto dentro de un núcleo familiar como de un todo social” (Baggio, s/f).

³ Esta operación de lectura de *Nieto* del espacio doméstico también fue advertida por González: “el espacio de esa casa se convirtió en un diagrama conceptual que hizo visible el cuerpo de una obra, sus partes, sus funciones, sus jerarquías” (2010: 55).

Esta estrategia reaparece en la instalación y *performance Lo dado* (2006) donde hallamos tres platos preparados por la abuela, la madre y el artista que se encuentran, a su vez, replicados por la misma técnica de moldeado con cerámica. Al respecto, Nadon (2005) apunta: “el desmolde recuerda el contacto del niño con la madre. Como la madre, matriz del niño, los moldes hacen emerger a los platos, encontrando forma a través del mismo contacto” (s/d).

Volviendo a *Nieto*. Atravesando el espacio público de la sala de estar nos adentramos a la privacidad del dormitorio. Allí se encuentra la obra *Gula materna/paterna* (2002) que consiste en dos autorretratos fotográficos que muestran al artista desnudo en posición fetal sobre una figura que convoca simultáneamente la imagen del útero y del ataúd, conformada por *knishes* en un caso y fideos en otro. Ambas comidas recuerdan a la tradición gastronómica judía (por parte de la abuela materna) e italiana (por parte de la abuela paterna) entrelazadas en su historia familiar. Baggio también retrató a sus dos abuelas y colocó esos retratos en las mesas de luz que acompañan al gran díptico fotográfico. En este espacio de intimidad y exposición biográfica emerge justamente la inscripción más fuerte a lo colectivo, proyectando la propia historia de vida en el devenir social. Finalmente, la cocina se propone como un espacio de reunión y encuentro en el que el artista cocina y comparte el alimento (*ñoquis con tuco*) en un ámbito de sociabilidad cercana y acotada.

La cocina y la preparación de alimentos se encuentra en otra *performance* fundacional en el trabajo de Baggio: *Sopa* (2002). En esta ocasión el artista, su madre y su abuela realizan tres versiones de una receta familiar que entregaban al público en pocillos de diferentes colores con el objetivo de diferenciarlas. Luego de dos horas de cocción, tres saboristas profesionales clasificaban los respectivos platos. Entre la escena oral, cotidiana, popular y familiar de la cocina y su evaluación científico-profesional marcada por la escritura descriptiva de los componentes químicos de las sopas emerge uno de los tópicos más recurrentes en la obra de Baggio: “el objetivo no era alimentar a la audiencia sino resaltar que la receta constituye la transmisión imperfecta de un texto” (Daniel Quiles, s/f). El tema de la herencia de textos, prácticas y saberes entendida como una problemática semiótica será una de las perspectivas de más largo aliento en la obra del artista que, con sus propias palabras señala: “A partir de esta obra (*Sopa*) se abrió un terreno de trabajo claramente más delimitado, que, por el momento, gira en torno a la construcción de las tradiciones, los roles, las reglas, los rituales e incluso la memoria a partir de las acciones cotidianas” (Baggio, s/d). No se trataría tanto de la añoranza o la evocación amorosa de los antecesores, como de entender la complejidad de las operaciones intertextuales que determinan esas herencias imperfectas donde recuperación, lectura y olvido establecen las transformaciones de textos y prácticas.

Esta indagación en las operaciones semióticas que sustentan las memorias culturales se combinan con otros elementos también determinantes en el recorrido de Baggio. Por un lado, podemos mencionar la visibilización de tres núcleos que las estéticas modernas negaron en su momento. En primer lugar, y desde una mirada de género, la reivindicación de esas actividades tradicionalmente menospreciadas y asignadas a la mujer en el ámbito doméstico

(como la cocina o la costura) son realizadas, además, por un hombre. En segundo lugar, y en relación directa con este primer punto, la revalorización de las actividades manuales, artesanales y ordinarias que acompañan nuestra existencia cotidiana y que resultan eclipsadas por el terreno de lo extraordinario y excepcional que los discursos estéticos modernos han privilegiado. Finalmente, y tal vez fundamentalmente, un regreso a la consideración de la estética como una *aisthesis*, privilegiando la percepción y la sensación como productores de sentido⁴. Por otro lado, y en relación a estas tres reivindicaciones anti-modernas, encontramos otro vector en la producción de Baggio: el eje que une la experiencia personal y biográfica con la historia colectiva.

Por último, mencionaremos las performances *Procesos de aprendizaje* (producidas desde 2006). En esta ocasión se trata de señalar un proceso de enseñanza y adquisición, por parte del artista, de alguna habilidad manual siguiendo la problemática de la herencia de saberes y prácticas culturales. Las primeras experiencias tuvieron como contexto el evento *Desde el alma* (2006) junto a Carolina Katz y Zoe Di Rienzo en una casa particular en la ciudad de Buenos Aires. Allí Baggio aprendió a preparar *Kujelles* a partir de las enseñanzas de su abuela y a tejer una agarradera al crochet⁵. La experiencia se repitió hasta la actualidad en distintos lugares incorporando saberes de otras regiones y actividades: aprendizajes gastronómicos como la preparación de picante de pollo, fideos de espinaca con estofado, bollitos pelones y aprendizajes manuales como la realización de una olla de chapa batida o el taraceado de madera.

Relatos de vida

Patrimonio (2003) marca cierto recorrido de Gallardo por el tópico de lo autobiográfico desde la recolección de objetos personales que se constituyen como un museo de la intimidad. En la instalación se presentan varios objetos domésticos de la propia artista (un piano, una antigua bicicleta, sillas y silloncitos gastados, entre otros muebles) asidos a las paredes de la galería con cintas de pintor. En otro muro se sitúan dibujos de objetos domésticos cotidianos que parecen conjurados en la insistente repetición de la acción del dibujar. Dicha instalación tiene un vínculo muy estrecho con la *video performance Casa Rodante* (2007). El video registra el tránsito de ocho kilómetros de Gallardo junto a su hija, otros artistas y amigos arrastrando con una bicicleta un carrito con

⁴ En este sentido compartimos lo señalado por González: “Sin duda, la obra de Gabriel Baggio implica el reconocimiento de un mapa histórico preciso. Desde la perspectiva de género y la validación de las labores domésticas hasta la exploración y rescate del sabor y el olfato en la evolución del arte de acción.” (2010: 56)

⁵ El motivo del tejido también se encuentra en la *performance* *Conversación* (2001). En aquella oportunidad Baggio sostenía una serie de conversaciones con distintos interlocutores mientras tejía una gran bufanda que iba adquiriendo la extensión del tiempo acumulado de dichas pláticas. De esta manera, la extensión de la bufanda funcionaba como un índice de la temporalidad de estos encuentros en donde se compartía, también, una copa de vino. La *performance* propiciaba un vínculo cara a cara entre el artista y los conversadores-espectadores, contacto interpersonal que se metaforiza en la acción de tejer en tanto construcción de redes.

diversos muebles usados. En esta ocasión se presenta una anécdota autobiográfica que contextualiza la obra: luego de vivir durante un año en distintos espacios transitorios, en 2006 Gallardo y su familia se mudan a una nueva casa que no puede albergar muchas de sus pertenencias. Se trata de herencias y recuerdos que, en palabras de Ana: “son añosos y gastados, pero queridos por mí. Muebles que heredé de afectos y que acompañaron toda la vida de Rocío [hija de la artista]. Ellos, conformaron nuestro patrimonio y con los mismos construí nuestra Casa Rodante” (Gallardo, 2009, s/d).

La exploración por el *espacio biográfico* también incluye sus vínculos familiares en obras como *Mi tío Eduardo* (2006), *Mi padre* (2007) y *Tía Rosita* (2004), en donde la artista “escribe” la vida de los otros. Todas estas obras tienen en común la indagación en las historias de vida de, en su mayoría, personas mayores de setenta años. En la primera de estas producciones, *Tía Rosita*, se despliegan técnicas que luego serán utilizadas en los siguientes proyectos. El tópico que hará emerger diversas narrativas, procedentes de géneros discursivos cotidianos originarios de la conversación, es el de las relaciones amorosas⁶. La importancia del tema, el amor, radica en su capacidad de convocar narrativas de las historias de vida. La obra se basa en la reconstrucción, por parte de la tía de la artista, de su “historia de amor más importante”. Durante dos meses Gallardo y su tía se reúnen para revivir aquella historia; se produce material fotográfico y se graban todas las conversaciones, “tratando de darle un orden a esos recuerdos” (Gallardo, 2010: 36). Luego se exhibieron el audio y las fotos junto a dibujos en carbonilla que tenían relación con esa historia (objetos, lugares, etc.) y habían producidos por la tía mediante la adquisición de una nueva destreza. Existe en este trabajo dos niveles de exploración: por un lado, el desarrollo de técnicas de transcripción de lo dicho así como de herramientas narrativas o figurativas en una suerte de historia oral que reivindica la memoria personal. Por otro lado, se genera en los encuentros interpersonales un proceso que configura radicalmente aquello que es contado. La escritura biográfica, en este sentido, nunca es transparente, pura transcripción, sino que es en sí misma un proceso de producción de vivencias que habilita el relato⁷.

En la *video instalación Mi tío Eduardo* (2006) se presenta la historia personal del tío de Gallardo. Eduardo nació en Granada, España, y hace medio siglo vive en Rosario, Argentina. La artista y su tío planean un viaje compartido para el cual trazan un itinerario que situaba geográficamente los recuerdos del tío. A último

⁶ Sobre esta temática Gallardo realizó también *Autorretrato* (2001) que se compone de un reproductor de sonido junto a un banquito que invita a escuchar un famoso bolero cantado por la artista a capella. La letra de la canción rememora un desengaño amoroso y habla de la posesión de objetos que recuerdan ese amor.

⁷ En *La hiedra* (2006) la artista explora nuevamente las historias de vida de cinco mujeres tomando como hilo conductor sus relatos de amor. El título de la obra hace referencia a ese vínculo afectivo y, simultáneamente, tematiza el propio proyecto que necesita “de las historias de vida para afirmar un camino nada fácil” (Noorthoorn en Gallardo, 2010: 47). Aquí también las mujeres entrevistadas adquirirían nuevas destrezas (escribir, pintar) durante el proceso de producción de la obra. La construcción de la misma, finalmente, “responde al proceso mismo, el cual incorpora el azar, el sinnúmero de conversaciones y de complicidades que componen cada una de las experiencias”. (Noorthoorn en Gallardo, 2010: 46)

momento Eduardo decide no viajar y la artista emprende el recorrido sola para filmar “todos los paisajes afectivos que él quería volver a ver” (Gallardo, 2010: 41). El video muestra en un plano medio el rostro del tío contemplando en su cocina la cinta proyectada con los lugares visitados.

Mi padre (2007), proyecto también plasmado en una *video instalación*, recorre senderos similares, ya sea por sus técnicas de producción como por el espacio biográfico en común que transitan. En esta ocasión la artista encuentra un artículo que casualmente retrata la llegada de sus padres a la ciudad de Rosario procedentes de España. Se trata de un viaje en tren en el momento en que la madre de Gallardo tenía un embarazo de pocos días. El video muestra nuevamente el rostro del padre quien, mientras lee el artículo, se entera de la existencia del mismo.

Finalmente, reseñamos un último proyecto en la producción de Gallardo: *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* (2008). Aquí la operatoria consiste en desarrollar un *ready-made experiencial* (Iglesias, 2010) que recoge una práctica cultural existente en Latinoamérica para constituir un sistema colaborativo que funciona como una *arquitectura utópica* (Iglesias, 2010) donde resignificar el lugar cultural de la vejez. El proyecto propone repensar ese momento de la vida en nuestra sociedad reelaborando las condiciones en las que transcurre ese ciclo. Desmontando la discursividad social que define a la vejez como una etapa de carencia y deterioro, la artista junto a Mario Gómez Casas y Ramiro Gallardo proponen una redefinición del término desde una posición también biográfica:

Somos personas de diferentes edades y con distintas actividades, algunos sin trabajo fijo ni ingresos regulares, tampoco tenemos bienes, no aportamos a la jubilación (...) Pero deseamos continuar con una buena calidad de vida, estar juntos, vivir cerca y no estar solos. (Gallardo, 2010: 82)

Así documentan e investigan actividades cotidianas y dispositivos habitacionales para recrear una *arquitectura utópica* que recuerda la noción de *idiorritmia* que Barthes (2003) rescata de diversos preceptos monacales tardoantiguos y medievales. Allí caracteriza un modo de vida que combina la congregación y simultáneamente las diferencias de *rythmós* entre los cursos de las vidas reunidas, “donde cada uno vive literalmente su ritmo” (Barthes, 2003: 49). Se ha programado una primera etapa de reconocimiento de prácticas sociales donde se investigan y documentan “actividades que nos parecen posibles y necesarias para una buena vejez” (Gallardo, 2010: 82), un segundo nivel que consiste en la realización de un viaje por Latinoamérica para analizar posibles lugares donde instalar el geriátrico, y, finalmente un último momento de concreción del proyecto. En la 29° edición de la bienal de San Pablo (2010) se presentaron los primeros resultados. En esta ocasión se realizó una *danzonera*, una práctica popular de la Ciudad de México donde se monta una gran carpa que aloja una improvisada pista en la que personas ancianas practican baile. Para este evento la artista invitó a don Raúl, Lucio y Conchita, asiduos participantes de un danzón

que Gallardo conoció cuando residió en aquella ciudad. Los *danzoneros* narraron anécdotas e impartieron clases de baile.

Utopías de la convivencia

Finalmente indagaremos sobre la dimensión ética que conllevan los proyectos artísticos que convocan a relatos de la vida cotidiana y proponen estrategias de encuentro y convivencia. Para ello recordamos la pregunta formulada por Barthes (que ya adelantamos en otro segmento del presente escrito), más recientemente retomada como título de la edición 28° de la Bienal de San Pablo en 2008, para explorar algunas de las formulaciones teóricas sobre la relación entre arte contemporáneo y el establecimiento de nuevas redes sociales de encuentro interpersonal.

En las notas del seminario publicadas con el título *Cómo vivir juntos*, que mencionamos, Barthes describe el espacio utópico de la idiorritmia como un lugar intersticial entre los dos modos hegemónicos y contrapuestos de la monasticidad: el modelo cenobítico (de *coenobium*, convento) marcado por la estabilidad, la disciplina y la obediencia absoluta al superior en la convivencia colectiva; y la anacoresis (de *anachorein*, retirarse), el apartamiento solitario marcado por la “rarefacción de los contacto con el mundo” (2003: 70) entendido como la “solución individualista para la crisis del poder” (2003: 71). El planteo barthesiano que reivindica la utopías cotidianas de la convivencia resuena en diversas discusiones que en los últimos veinte años marcan el debate por los fundamentos ideológicos del denominado arte relacional, problemática demasiado extensa para tratar aquí adecuadamente. Propongo retener sólo algunos aspectos.

Más recientemente, en el 2006, Reinaldo Laddaga definió este arte de “redes” como un conjunto de iniciativas que tiene como objetivo “iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas de vida”, modos experimentales de coexistencia” (2006: 22). Casi una década antes, el paradigmático planteo de Nicolas Bourriaud (1998) visualiza al ámbito de la convivencia cotidiana como un terreno privilegiado para la acción artística. La posición relacional respondería críticamente a la homogeneización de las representaciones sociales estilizadas, generando constantes lecturas de las potencialidades estéticas de la vida cotidiana. La reconfiguración de los espacios y relaciones sociales encontraría en la vida de *todos los días* su área “más fértil” ya que el territorio en disputa con la estetización se configura en los “micro-espacios” de lo cotidiano (2008: 35). En este sentido el curador francés recuerda la idea de Michel De Certeau para quien el sujeto es un “inquilino de la cultura” que reelabora activamente el bagaje cultural que le es dado (2008: 12). Para Certeau (1980) las actividades cotidianas son prácticas que “producen sin capitalizar”, articulan un gasto de lo cotidiano que se organiza en un espacio inclasificable entre la producción y el consumo en términos económicos.

Poniendo la mirada en estas estéticas *de todos los días* las obras intentan situarse en un recorrido que las aleja de la sacralización de la producción de objetos artísticos tanto como de la recepción pasiva propia de la estetización de lo cotidiano.

Recientemente la crítica argentina Valeria González, en referencia a los proyectos analizados de Verónica Gómez y Gabriel Baggio entre otros diez artistas (nosotros proponemos incluir también el caso de Ana Gallardo en el planteo), ha enunciado ciertas críticas al modelo propuesto por Bourriaud. González señala que el autor francés cimienta su posición en base a artistas, procedentes de Estados Unidos o Europa, que “mas que interesarse en las dimensiones sociales o políticas de la participación, se inspiran en la industria contemporánea de servicios y entretenimiento” (2010: 12). En este sentido indica tres aspectos en los que las operaciones de los artistas del ámbito local se diferencian de la producción de los artistas relacionales a nivel internacional (Rikrit Tiravanija, Christine Hill, Carsten Holler, Philippe Parreno, entre otros): el lugar, las personas convocadas y el tipo de experiencia. En las obras relacionales presentadas por Bourriaud el lugar no operaría como un aspecto determinante, solo se trataría de un “sitio específico (que) suele funcionar como objeto de una selección tipológica y proyectiva”, en cambio los artistas argentinos elegidos “son atraídos por la singularidad de la situación” (2010: 13). Las personas que participan de las experiencias locales aquí señaladas suelen corresponder al ámbito de la cercanía, así se distinguen de la masividad de las convocatorias mediáticas como en los circuitos del arte internacional. Finalmente el tipo de relación que se teje está marcada por un vínculo personal próximo alejado de los “mecanismos de producción y disponibilidad ubicua de servicios, juegos, esparcimiento, turismo, gastronomía, etc.” (2010: 14). Si bien González no impugna los fundamentos de la posición relacional al reivindicar el potencial terapéutico de los proyectos artísticos sobre los lazos sociales en los que intervienen, el acento está puesto en un aspecto que define la producción de los tres artistas aquí convocados: la cualidad del vínculo potenciado por el propio proceso de producción de la obra. Así la escritura de la distintas formas de vida en la convivencia cotidiana es fundamentalmente un proceso que se inscribe en las relaciones y en los sujetos comprometidos mediante la apropiación de prácticas, saberes y géneros discursivos que ellos portan en su esfera mas cercana y personal, es decir biográfica.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BARTHES, Roland (2002), *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas (2002), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

DE CERTEAU, Michael (1980). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Tomo I, México, ITESO/ UIA, 2007.

GALLARDO, ANA (2009), “Casa rodante (inventario)”, en *Catálogo de Exposición*, Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO)

GALLARDO, Ana (2010), *Ana Gallardo obras 1999-2009*, Buenos Aires, Alberto Sendrós.

GONZÁLEZ, Valeria (2010), *En busca del sentido perdido: 10 proyectos de arte argentino*, comp. Gabriel Baggio, Buenos Aires, Papers editores.

IGLESIAS, Claudio (2010), “Salud Pública y cultura popular: Sobre Ana Gallardo y su escuela de baile”, Texto de presentación de la participación de la artista en la 29° Edición de la Bienal de San Pablo.

– (2009) “Investigación / Infraestructura”. Catálogo de exposición. Buenos Aires: CCEBA.

NADON, Catherine (2005), “Reliquias, moldes y contacto: En la profesión del artista”, en *Catálogo de Exposición*, Orange.

QUILES, Daniel (s/f), “Teorías Conspirativas: Notas sobre la Colaboración”, en *Arte al día internacional*, n° 122. Buenos Aires.