

# caiana

Federico Baeza

Escrituras de la vida cotidiana

## Escrituras de la vida cotidiana

Federico Baeza

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<sup>1</sup>, 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* de experiencias personales, precisan de estrategias de transcripción de las textualidades de la vida cotidiana que incluyen narraciones biográficas, recuerdos, particulares usos de los objetos, entre otras prácticas de las “artes del hacer” cotidiano.

Abordaremos estas operaciones escriturarias desde la 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”.<sup>2</sup> De la producción de Verónica Gómez nos centraremos fundamentalmente en uno de sus primeros trabajos, *Casa Museo* (2003-2005), en el que 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, desengaños amorosos o deseos incumplidos que alimentan el diseño de utópicas arquitecturas sociales donde potenciar la singularidad y diversidad de los modos de vida.

### Verónica Gómez, objetos del recuerdo y la ausencia

El proyecto *Casa Museo* se extendió entre los años 2003 y 2005, fue la “fase embrionaria” de *Laboratorios Baigorria S.A.* que continuó con sus actividades por dos años más, tras un cambio de sede. Esta primera etapa el proyecto 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 Verónica Gómez vivía por ese entonces. Con este fin la artista genera diversas instancias de documentación y experimentación sobre los objetos del acervo familiar e invita a otros artistas a participar de la experiencia. Desde el 2004 desarrolla las denominadas *Jornadas de Experimentación. Casa Museo* cuyas actividades se llevaban a cabo en tres espacios: el laboratorio, la oficina (ambos lugares en el antiguo lavadero) y el cuarto contiguo, la habitación de huéspedes.

Es interesante señalar el conjunto de prácticas ligadas con la habitabilidad de los espacios domésticos que determinan el proyecto, sobre todo en esta fase inicial. En la casa donde habían vivido sus abuelos, el segundo piso quedó detenido en el tiempo. El cuarto se preparó para la llegada de unos parientes de España que vendrían a reunirse con los abuelos de la artista. El encuentro nunca se produjo. Entonces el abuelo comenzó a dormir sus siestas en la cama de la habitación de huéspedes, y en esa misma cama fallece años después. Luego, cuando este segundo piso de la casa 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. En muchas de las acciones del *museo-laboratorio* puede observarse la explicitación de este vínculo indiciario con los seres ausentes de la familia en las figuras de la impronta, el calco y la huella. En *Instrucciones para fabricar una funda*, acción del 2003, se envuelve en algodón una placa de bronce en forma de corazón que recuerda el homenaje familiar (esposa, hijos y nietos) en el segundo aniversario del fallecimiento del abuelo de la artista. En este sentido la idea de *museo* 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 Broodthaers.

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 ligada a esta imagen institucional es su impronta narrativa que se desarrolla en la producción de cartas, contratos, fichas, inventarios, registros, un diario de observaciones y variados informes. Verónica 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 (...).<sup>3</sup>

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 a 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 la crítica 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”.<sup>4</sup>

Esta imaginación intimista y doméstica que se alimenta de las historias de vida caracterizó la primera etapa del proyecto que luego continuó desarrollándose en otros sentidos en *Laboratorios Baigorria S.A.* La investigación sobre las anécdotas cotidianas, los rasgos biográficos, los relatos sobre las edades de la vida (infancia-vejez) y las narraciones familiares se encuentran presentes 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”.<sup>5</sup> El proyecto se interrumpe cuando finalizó su estadía en el hotel. Las técnicas de la entrevista y el relato biográfico reaparecen en el trabajo *Retratos de Mascotas* que realiza desde el 2010. Allí se lleva a cabo “Una exploración estética de la personalidad de tu mascota” mediante entrevistas con el dueño que definen la personalidad del retratado y culminan en una pintura tal como estipula el contrato *pintora-cliente*

### **Gabriel Baggio, estéticas de lo dado**

Desde el 2001 Gabriel Baggio se encuentra con personas a conversar mientras teje con agujas una gran bufanda que adquiere la extensión correspondiente al tiempo de dichas conversaciones acumuladas. La extensión de la bufanda funciona como un índice de la temporalidad de estos encuentros donde se comparte el tiempo y una copa de vino. La performance *Conversación* propicia un *cara a cara* entre el artista y los *conversadores-*

*espectadores*; a su vez la acción de tejer metaforiza la construcción de redes, de contactos interpersonales.

Otra *performance* fundacional en el trabajo de Baggio fue *Sopa* (2002). Allí su madre, su abuela y él mismo realizaron tres versiones de una receta familiar que fue entregada al público en pocillos de diferentes colores con el objetivo de diferenciarlas. La acción se inicia descontextualizando el rito doméstico de su ámbito íntimo, además interrumpe la tradición familiar al asignarle a un miembro masculino de la familia el rol de realizar la sopa. Luego de dos horas de cocción, tres saboristas profesionales clasificaron los respectivos platos definiendo al de la abuela como el más dulce, al de la madre como el más contundente y nutritivo, y al de Baggio como el más ácido. En la puesta en escena de las tres cocinas se resalta por medio de conexiones de gas el motivo del entramado, los vínculos y las filiaciones. Entre la escena oral, cotidiana, popular y familiar de la cocina y su traducción al lenguaje científico-profesional de la escritura descriptiva de los componentes químicos de las sopas emerge uno de los tópicos más recurrentes en la obra de Baggio, que es el tema central de la *performance*. Como bien señalara el crítico Daniel Quiles, "(...) el objetivo no era alimentar a la audiencia sino resaltar que la receta constituye la transmisión imperfecta de un texto".<sup>6</sup> 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. En este sentido podemos entender sus palabras: "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".<sup>7</sup> No se trata de añorar o evocar amorosamente las realizaciones de los antecesores, sino 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.

Dicha indagación en las operaciones semióticas que sustentan las memorias culturales se combina con otros elementos también determinantes en el recorrido de Baggio. Mencionaremos tres núcleos que las estéticas modernas negaron en su momento y Baggio

vuelve a traer a escena. Desde una mirada de género, las reivindicación de esas actividades tradicionalmente menospreciadas asignadas al rol femenino como la cocina o la costura. En relación directa con este primer punto la revalorización de las actividades manuales, artesanales y ordinarias que pueblan nuestra existencia cotidiana eclipsadas por el terreno de lo extraordinario y excepcional que los discursos estéticos alto 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 sentido.<sup>8</sup> 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, desde esta perspectiva el artista dice:

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.<sup>9</sup>

Reconstruir el trayecto entre lo personal y lo social es definitivamente el objetivo central de *Nieto* (2002), una instalación presentada en la casa de la abuela paterna de Baggio. Se ha señalado el papel "prospectivo"<sup>10</sup> de esta producción en la trayectoria del artista; los ejes conceptuales ya señalados se encuentran presentes en la exhibición que condensa sus principales búsquedas. La instalación lee la habitabilidad que la casa de la abuela en el ámbito cotidiano. El living, espacio representacional por excelencia, funciona como un lugar público en la privacidad doméstica; es el ámbito donde se exhiben las obras de arte. En esta sala, donde su abuela mostraba sus recuerdos y objetos decorativos, el artista emplaza objetos cerámicos producidos con herramientas fabricadas por su abuelo, Luis Baggio (único nombre propio de un familiar que aparece en sus obras). La serie se titula *Sedimentación del aprendizaje alimenticio* (2002). Al lado del objeto se presenta la herramienta indicando su autoría. En esta operación descubrimos un procedimiento característico de Baggio, la confección de objetos producidos por moldes que en la

impronta de su misma factura se revelan como huellas de un objeto originario. Esta estrategia la reencontraremos en la instalación y performance *Lo dado* (2006) donde hallamos tres platos preparados nuevamente por la abuela, la madre y el artista que se encuentran replicados por la misma técnica de moldeado con cerámica. Al respecto la crítica Catherine Nadon 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”.<sup>11</sup> Volviendo a *Nieto*. Dejando atrás el espacio público de la sala de estar, llegamos 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 unas figuras que convocan, simultáneamente, las imágenes del útero y el ataúd, conformadas por *knishes*, en un caso, y fideos, en el otro. El díptico fotográfico, colocado sobre el suelo, ocupa el lugar de una cama matrimonial. 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. El mismo día en que Baggio cocinó la pasta para producir la pasta retrató a sus dos abuelas y situó esos retratos en las mesas de luz que acompañan el díptico. En el dormitorio también hallamos fotografías de las almohadas de sus abuelas recordando a Félix González-Torres. 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 encontramos en la cocina un espacio de reunión y encuentro en la acción de compartir el alimento (ñoquis con tuco) en un ámbito de sociabilidad cercana y acotada.

Concluimos este breve recorrido por la producción de Gabriel Baggio describiendo una obra más que podemos inscribir en las problemáticas hasta aquí planteadas: las performances producidas desde el 2006, denominadas *Procesos de aprendizaje*. 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), realizado 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 crochet. La experiencia se repitió hasta la actualidad en distintos lugares incorporando saberes y haceres de otras regiones. Entre estas experiencias podemos mencionar otros aprendizajes gastronómicos como la preparación de picante de pollo, fideos de espinaca con estofado, bollitos pelones y otros como la realización de una olla de chapa batida o el taraceado de madera.

### Ana Gallardo, las narrativas cotidianas

Tres de las primeras producciones de Ana Gallardo se pronuncian sobre uno de los mayores problemas de salud pública en Latinoamérica que atenta contra la vida de las mujeres, el aborto ilegal. *Manifiesto escéptico* (1999), *Material descartable* (2000) y *Políticas corporales* (2002), son tres instalaciones que tratan la problemática. En el primer caso se exhiben suspendidos sobre la pared, sujetos con cinta de pintor, diversos objetos domésticos; “(...) los objetos de uso cotidiano son los elementos que se usan como instrumental quirúrgico y descartable”<sup>12</sup> en el aborto ilegal. En el segundo caso, también se suspenden ramos de perejil atados con hilos de coser; éstos también son utilizados como herramientas quirúrgicas por mujeres pertenecientes a las clases populares de nuestra región. En la última obra nos encontramos con una madeja de agujas de coser, otro utensilio propio del aborto casero. Aquello que es invisibilizado, confinado a lo doméstico, a lo personal o señalado como meramente biográfico (en el despectivo sentido que niega politicidad al planteo) como el aborto ilegal es puesto en escena, así se reivindica la célebre máxima feminista por la cual lo personal es social y político.

Otra obra de los primeros tiempos que marca un camino en su trayectoria es *Autorretrato* (2001). La escena se compone con un reproductor de sonido situado junto a un banquito que invita a escuchar un famoso bolero cantado por Gallardo a *capella*. La letra de la canción rememora un desengaño amoroso y habla de la posesión de objetos que recuerdan ese amor. El tema de la voz, el canto, el objeto del recuerdo y la historia de amor serán tópicos recurrentes en su producción.

*Patrimonio* (2003) fue otra producción que marcó el recorrido de Gallardo. En la instalación se presentan varios objetos domésticos de la propia artista como un piano, una antigua bicicleta, sillas y silloncitos entre otros muebles gastados 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) producida cuatro años después. El video registra el tránsito de la artista y su hija junto a otros amigos arrastrando con una bicicleta diversos muebles usados en un trayecto de ocho kilómetros. En esta ocasión se presenta una anécdota autobiográfica que también contextualiza la obra: durante el 2006 Ana Gallardo y su familia se mudan luego de un año de pasar por distintos espacios transitorios. En ese año acumulan sus pertenencias en un galpón. Luego encuentran una casa, pero muchas de sus pertenencias no caben en el nuevo lugar. Estos objetos son parte de herencias y recuerdos, 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.<sup>13</sup>

La exploración por el *espacio biográfico* que realiza Gallardo no se detiene en su autobiografía: avanza sobre su entorno de allegados y luego sobre personas más lejanas. En otras obras realizadas en soporte videográfico, como *Mi tío Eduardo* (2006) o *Mi padre* (2007) o en las instalaciones *Tía Rosita* (2004) y *La hiedra* (2006), la artista *escribe* la vida de los otros. Estos proyectos tienen en común la indagación en las historias de vida, en su mayoría, de personas mayores de setenta años. En la primera de estas producciones, *Tía Rosita*, se despliegan técnicas que luego serán utilizadas posteriormente. El tópico que hará emerger diversas narrativas, procedentes de géneros discursivos cotidianos originarios de la conversación, es el de las relaciones amorosas. 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 reunieron a revivir aquella historia; se produjo material fotográfico y grabaron todas las conversaciones, “tratando de darle un orden a esos recuerdos”.<sup>14</sup> Luego se exhibieron el audio y las fotos junto a dibujos en carbonilla sobre el muro de “objetos, lugares, situaciones que tenían relación con esa historia”<sup>15</sup> producidos por la tía. La documentación de estos relatos siempre implica un proceso por el cual esa *escritura* es producción de *experiencia*. Este principio se encuentra presente en los otros proyectos señalados. Existe en estos trabajos dos niveles de exploración, por un lado el desarrollo de técnicas de transcripción de lo dicho, como la producción de 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. En las entrevistas se desarrollan herramientas narrativas o figurativas que determinarán estos relatos.

Otro ejemplo de dicha operación se observa en el registro videográfico *Mi tío Eduardo* (2006), en el cual se parte del entorno familiar de Ana Gallardo. El tío Eduardo nació en Granada, España, y hace medio siglo vive en Rosario, Argentina. La propuesta original consistía en realizar un viaje juntos. En Buenos Aires planificaron un itinerario que situaba geográficamente los recuerdos del tío. A último momento, Eduardo decide no viajar, la artista emprende el recorrido con el mapa que realizaron juntos, donde filma “todos los paisajes afectivos que él quería volver a ver”.<sup>16</sup> 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), iniciativa también plasmada en una video instalación recorre senderos similares, ya sea por sus técnicas de producción como por el espacio biográfico en común que transita. El punto de partida es el hallazgo, por parte de la artista, de 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 ya se encuentra embarazada de días de la artista. El video muestra nuevamente el rostro del padre, quien lee el artículo enterándose de su existencia en el mismo momento de la lectura.

Podemos concluir este ciclo de producciones con *La hiedra* (2006). En esta ocasión se trata de explorar las historias de vida de cinco mujeres tomando nuevamente como hilo conductor sus relatos sobre el 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”<sup>17</sup> en palabras de la curadora Victoria Noorthoorn. El proyecto *parasita* los relatos de dichas mujeres desde una estrategia apropiacionista particular. Al respecto podemos rescatar las palabras de Gallardo: “(...) me gusta la actividad de buscar personas y hablar con ellas sobre sus historias de vida. En los actos cotidianos y las relaciones afectivas, percibo hechos artísticos.”<sup>18</sup> En el texto que presenta la exhibición podemos reconocer ciertas problemáticas presentes en las anteriores obras. Esta escritura biográfica nunca es transparente, pura transcripción; es en sí misma un proceso de producción de vivencias que habilita el relato. En este sentido parece afirmarse que “la construcción del vínculo es procesual” marcado por el encuentro interpersonal, “se trata de un vínculo privado, a partir del cual se establece un compromiso”, así “la construcción de la obra responde al proceso mismo, el cual incorpora el azar, el sinnúmero de conversaciones y de complicidades que componen cada una de las experiencias” (Gallardo, 2010: 46) según Noorthoorn.<sup>19</sup> Una de las historias presentadas recoge el relato de Lidia Barreiro, de setenta y ocho años, quien al releer antiguos intercambios epistolares se reencuentra con una carta de despedida de un antiguo enamorado. A partir de este recuerdo produce un texto y fotografía sus cartas. Otra historia interesante es la de Gabriela Zajur, quien promedia sus cuarenta. Ella retrata a su pareja, de ochenta y cuatro años, produciendo pinturas a partir de sus objetos y recuerdos fotográficos. El temor de perder a su pareja la lleva a pintarlo conjurando así la pérdida. En los dos ejemplos mencionados se adquieren durante el proceso de producción de la obra destrezas (escribir, pintar) que las mujeres no practicaban inicialmente. El ciclo se completa invitando al público a “traer a la galería un objeto, textos, fotos, dibujos o cualquier cosa que representara la historia de amor más importante de su vida”.<sup>20</sup> También se ofrecieron recitales, proyecciones de video, un ciclo de “clásicos del cine de amor” y sesiones del “tarot del amor”.

Finalmente, reseñamos dos proyectos que parecen marcar el rumbo de la última producción de Gallardo, *El pedimento* (2009) y *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* (2008). En ambos casos la operatoria consiste en desarrollar un “ready-made experiencial”<sup>21</sup> que recoge una práctica cultural existente en Latinoamérica para constituir un sistema colaborativo que funciona como una “arquitectura utópica”<sup>22</sup> donde resignificar el lugar cultural de la vejez. En el caso de *El pedimento* la práctica reapropiada es un culto procedente de la zona de Oaxaca en México, donde la gente ofrenda objetos modelados en barro representando sus pedidos en el santuario de la virgen de Juquila. El primer pedimento realizado por la artista se realizó con el barro de las orillas del Paraná, en su ciudad natal, Rosario. Luego se produjeron diversos encuentros donde Gallardo invita a familiares, amigos y conocidos a modelar una pieza de arcilla con “su deseo más profundo, pero pensado en la vejez”.<sup>23</sup> El circuito del pedimento se ha ido extendiendo desde entonces, avanzando sobre distintas ciudades y países. La etapa final del proyecto prevé el traslado de las figuras de barro a Juquila en un recorrido terrestre. El proyecto *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* propone repensar la idea de vejez en nuestra sociedad reelaborando las condiciones de vida en las que transcurre. 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. Desde esta perspectiva podemos entender sus palabras: “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”.<sup>24</sup> Con este objetivo documentan e investigan actividades cotidianas y dispositivos habitacionales para recrear dicha “arquitectura utópica” que recuerda la noción de *idiorritmia* que Barthes rescata de diversos preceptos monacales tardoantiguos y medievales. La idiorritmia caracteriza un modo de vida que combina el encuentro y, simultáneamente, las diferencias de *rythmós* entre los cursos de las vidas reunidas, “donde cada uno vive literalmente su ritmo”.<sup>25</sup> El proyecto se planificó según tres etapas de

realización. La primera es un momento de reconocimiento de prácticas sociales donde se documentan “actividades que nos parecen posibles y necesarias para una buena vejez”.<sup>26</sup> El siguiente nivel consiste en la realización de un viaje por Latinoamérica para analizar posibles lugares donde instalar el “geriátrico”. Finalmente el último momento es el de la concreción del proyecto. En la 29ª edición de la bienal de San Pablo, en 2010, se presentaron los primeros resultados. Allí se produjo un espacio de *danzonera*, práctica cultural popular de la Ciudad de México donde se monta una gran carpa que aloja una improvisada pista de 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.

### Vivencia, escritura, género

Ya mencionamos la presencia de técnicas documentales para registrar, describir y analizar discursividades del ámbito cotidiano en varias de las producciones artísticas que hemos transitado. Considerando la vida cotidiana como una esfera espacio-temporal sin clausura, las operatorias artísticas, tal como indicamos, deben generar estrategias de *ficcionalización*, entendiendo dichas estrategias como un proceso de *figuración* de los relatos cotidianos; en otras palabras, darles forma, constituir la experiencia evanescente en una textualidad legible. Dicha experiencia puede ser comprendida en términos de *vivencia*. Leonor Arfuch retoma este término a partir de Hans-Georg Gadamer definiéndolo como la “(...) unidad de una totalidad de sentido donde interviene una dimensión intencional, es algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida”.<sup>27</sup> La autora también rescata de la concepción de Gadamer el vínculo entre *vivencia* y *estética*: al encontrarse la vivencia extrañada del continuo de la vida y simultáneamente representar el “todo de ésta, la vivencia estética, por su impacto peculiar en esa totalidad, representa la forma esencial de la vivencia en general”.<sup>28</sup> En las obras de los tres artistas analizados encontramos por un lado, las vivencias personales anteriores al proyecto tomadas como un *ready-made* y, en otro sentido, las vivencias que se producen en el mismo proceso de realización que también son fundamentales para *escribir* los relatos de las historias de vida. En el

caso de Ana Gallardo, los encuentros interpersonales con quienes participan en sus proyectos van construyendo un vínculo donde se hace posible revivir los relatos biográficos. En el caso de Gabriel Baggio, la transmisión de textos y prácticas culturales, encarnadas en los mismos sujetos que los transfieren, se construyen en el tiempo compartido de manera procesual. En el proyecto *Casa Museo*, Verónica Gómez no sólo se vinculó con los recuerdos que convocaban los objetos pertenecientes a la casa de sus abuelos, también fue importante la experiencia del intercambio con otros a partir de la sociabilidad que proponían las *Jornadas de Experimentación*. En todos los casos la escritura de los relatos cotidianos se constituye como un proceso que involucra las vivencias personales que también es percibido como una experiencia en sí.

Estas consideraciones nos llevan a un segundo punto relacionado con la idea de “escritura” de las vivencias cotidianas planteado por Arfuch alrededor del *espacio biográfico* a partir de los conceptos bajtinianos de géneros *primarios* (simples) y *secundarios* (complejos). La autora recuerda esta distinción para señalar su importancia en las transposiciones de una esfera a la otra de la comunicación que se producen en el horizonte de los medios de comunicación masivos en dispositivos como la entrevista mediática, el anecdotario, los perfiles, las indiscreciones o confesiones, entre otras modalidades. Recordemos que los géneros primarios son aquellos del ámbito inmediato y presencial de la cotidianidad, marcados fuertemente por la oralidad y la contigüidad entre enunciador y enunciatario. Es un espacio que se constituye por géneros discursivos como “(...) el diálogo, la conversación cotidiana, los intercambios familiares”.<sup>29</sup> Los géneros secundarios son aquellos marcados por lo diferido del vínculo enunciador-enunciatario, es decir marcados por alguna clase de escritura. En relación a ellos, Bajtín señala que

(...) surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.<sup>30</sup>



La relación de absorción de la esfera discursiva primaria por la secundaria implica constantes procesos de “hibridación” -en términos de Arfuch- de unos y otros géneros en una relación compleja que no es unidireccional. En este sentido, Bajtín indicaba que

(...) la misma correlación entre los géneros primarios y secundarios, y el proceso de la formación histórica de éstos, proyectan luz sobre la naturaleza del enunciado (y ante todo sobre el complejo problema de la relación mutua entre el lenguaje y la ideología o visión del mundo).<sup>31</sup>

Al respecto, Arfuch sostiene que los géneros primarios (lenguajes ordinarios, cotidianos, no especializados) que son transpuestos en el ámbito discursivo se comportan como elementos dinamizadores de “la trama cultural de la comunicación” ya que

(...) ofrecen una conexión directa con la cotidianidad, y aportan a la flexibilización de convenciones discursivas, prohibiciones, tabúes. Los usos de los géneros influyen de este modo en hábitos y costumbres, en la variación de los estilos y hasta en el *tono* de una época.<sup>32</sup>

Otra relevante función que tendrán los géneros primarios en el entramado cultural contemporáneo, decisiva para configurar el espacio biográfico, es la de generar la “construcción narrativa de la identidad” dado que

(...) a través de ellos se teje en buena medida la experiencia cotidiana, las múltiples formas en que, dialógicamente, el sujeto se *crea* en la conversación. Ese es quizá uno de los registros más determinantes en la objetivación de *la vida* como vivencia y como totalidad.<sup>33</sup>

Los proyectos artísticos que describimos posibilitan incorporar los géneros discursivos de la cotidianidad al archivo cultural por las operaciones que metafóricamente llamamos de *escritura*.

### Los ciclos de la vida y la irrupción de lo concreto

La crítica literaria es el ámbito de donde procede gran parte de la reflexión sobre lo biográfico en el sentido amplio del que da

cuenta la noción de espacio biográfico. Desde esta perspectiva, existen algunas definiciones pertinentes al presente contexto que podemos mencionar. Una de estas formulaciones es la de Régine Robin quien retoma ciertas categorías barthesianas para definir el espacio de lo biográfico y la autoficción. Robin recuerda el par de nociones que estructuran *La cámara lúcida*, *studium* y *punctum*, para repensar la escritura biográfica. Así “(...) el *studium* remite a la “*biosis*” (*bioses*), los recorridos obligados del ciclo de la vida, las grandes periodizaciones que ritman las biografías.”<sup>34</sup> En las performances e instalaciones que describimos encontramos numerosas marcas de estos “ciclos” que segmentan el relato de la vida de una manera coincidente en los tres artistas: huellas que dan cuenta de nacimientos, herencias familiares, ritos de la infancia, recuerdos de la escolarización, las primeras relaciones amorosas, la formación de parejas, las separaciones, la muerte de seres queridos, las emigraciones y mudanzas, la experiencia de los oficios y las profesiones. De una manera significativa, y desde diversas miradas signadas por lo generacional, también se hacen presentes los tópicos que estructuran el segmento final de la existencia como la vejez y la muerte teniendo una especial relevancia en las producciones mencionadas. Así el *studium* “informa, representa, hace significar” los “grandes acontecimientos” que estructuran las narraciones de la vida.<sup>35</sup>

Contrapuesta a la noción de *studium* encontramos la utilización del término *punctum* que Robin hace coincidir con la idea de biografema, otra noción barthesiana, para definirla como

(...) el exceso de sentido, detalle que moviliza el afecto, choque, sorpresa, contingencia cuyo sentido escapa pues no puede clasificarse de entrada, ubicarse en una categoría conceptual previa.<sup>36</sup>

El *punctum* no muestra la “(...) linealidad aparente de un trayecto sino detalles, inflexiones, una vida agujereada, la irrupción de significantes inesperados.”<sup>37</sup> Este otro aspecto complementario y contrapuesto también se hace presente en las estrategias de los artistas. La “museificación del yo”, estrategia acumulativa de objetos, rastros y huellas que dan cuenta de esos “detalles, inflexiones e irrupciones” de los recorridos existenciales, la hallamos en las

agrupaciones de objetos domésticos de la *Casa Museo* de Gómez, o en las instalaciones *Nieto* de Baggio o *La hiedra* de Gallardo por citar sólo algunos ejemplos. Dicha estrategia museificadora de lo íntimo recuerda operatorias como las de Christian Boltanski al disponer en sus obras de inventarios, archivos y vitrinas con el utópico objetivo de conservarlo todo. A la luz de este recorrido es oportuno retomar las palabras de Boltanski de 1969 al referirse a su obra, citadas por Robin:

(...) decidí consagrarme al proyecto que me interesa hace mucho: conservarse por entero, guardar una huella de todos los instantes de nuestra vida, de todos los objetos que nos rodearon, de todo lo que dijimos y se dijo alrededor de nosotros, he aquí mi objetivo.<sup>38</sup>

El fin de “conservarse por entero” que determina la mirada sobre esos accidentes y detalles que testimonian la singularidad de los modos de vida fue caracterizado por Daniel Link como una voluntad de “(...) inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo existente”. En otras palabras el autor señala:

cuando leo “yo” (cuando “yo” leo), lo que se lee son referencias a un mundo concreto (existente o no). Esa voracidad por lo concreto es lo que resulta llamativo. Como quien dijera que lo que en este momento nos atraviesa es la necesidad de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo existente (porque la voracidad por lo concreto es correlativa al terror a la desaparición).<sup>39</sup>

Entre los hitos que estructuran las narraciones sobre la existencia y la emergencia de lo concreto biográfico que punza nuestra mirada, los proyectos analizados *exploran, escriben y conservan vivencias que configuran las historias de vida*.

### ¿Cómo vivir juntos?

Finalmente, indagaremos sobre la dimensión ética que conllevan los proyectos artísticos que convocan a los relatos de la vida cotidiana y proponen estrategias de encuentro y convivencia. Para ello recordamos la pregunta formulada por Barthes, y así repensar 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 ya mencionamos, se 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 al superior en la convivencia colectiva; y la anacoresis (de *anachorein*, retirarse), el apartamiento solitario marcado por la “rarefacción de los contactos con el mundo”<sup>40</sup> entendido como la “solución individualista para la crisis del poder”.<sup>41</sup> El planteo barthesiano reivindica la utopías cotidianas de la convivencia y resuena en diversas discusiones que en los últimos veinte años marcan el debate por los fundamentos ideológicos del denominado arte relacional.

Reinaldo Laddaga definió este arte de “redes” como un conjunto de proyectos que tiene como finalidad

(...) 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.<sup>42</sup>

Casi una década antes, el paradigmático planteo de Nicolas Bourriaud 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> Para Certeau 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.<sup>45</sup> 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.

La crítica Valeria González, en referencia a los proyectos analizados de Verónica Gómez y Gabriel Baggio, 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 “(...) más que interesarse en las dimensiones sociales o políticas de la participación, se inspiran en la industria contemporánea de servicios y entretenimiento”.<sup>46</sup> 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 (Rirkrit 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”.<sup>47</sup> 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 de 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.”<sup>48</sup> 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 las 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 más cercana y personal, es decir biográfica.

## Bibliografía

- ARFUCH, Leonor; *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BAJTÍN, Mijaíl; *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2005.
- BARTHES, Roland; *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas; *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- DE CERTEAU, Michael; *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer, tomo I. México: ITESO/ UIA, 2006.
- GALLARDO, Ana; *Ana Gallardo obras 1999-2009*. Buenos Aires: Alberto Sendrós, 2010.
- GALLARDO, Ana; “Investigación / Infraestructura”. Catálogo de exposición. Buenos Aires, CCEBA, 2009.
- GONZÁLEZ, Valeria; *En busca del sentido perdido: 10 proyectos de arte argentino*. Compilación de Gabriel Baggio. Buenos Aires, Papers editores, 2010.
- IGLESIAS, Claudio; “Salud Pública y cultura popular: Sobre Ana Gallardo y su escuela de baile”. Texto de presentación de la participación de la artista en la 29ª edición de la Bienal de San Pablo, 2010.
- LADDAGA, Reinaldo; *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- LINK, Daniel; “La era de la intimidad”. Ponencia presentada en el encuentro en el Centro Cultural Ricardo Rojas, 3 de agosto de 2007.
- NADON, Catherine; “Reliquias, moldes y contacto: En la profesión del artista”, en *Catálogo de exposición*. Orange, 2005.
- QUILES, Daniel; “Teorías Conspirativas: Notas sobre la Colaboración”. En *Arte al día internacional*, n° 122. Buenos Aires: s/f.
- ROBIN, Régine; “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. En *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.

## Notas

<sup>1</sup> Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer, tomo I. México, ITESO/ UIA, 2006.

<sup>2</sup> Esta noción que fue originariamente definida por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975) fue retomada por Leonor Arfuch más 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, anecdóticos, 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”. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 51.

<sup>3</sup> “Investigación / Infraestructura”, Catálogo de exposición, Buenos Aires, CCEBA, 2009, p.12.

<sup>4</sup> Valeria González, *En busca del sentido perdido: 10 proyectos de arte argentino*, Buenos Aires, Papers editores, 2010, p. 101.

<sup>5</sup> Testimonio de la artista, sin datos.

<sup>6</sup> Daniel Quiles, “Teorías Conspirativas: Notas sobre la Colaboración”. En *Arte al día internacional*, n° 122. Buenos Aires: s/f.

<sup>7</sup> Testimonio del artista, sin datos.

<sup>8</sup> En este sentido compartimos lo señalado por Valeria 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.”, Valeria González, *op.cit.*, p. 56.

<sup>9</sup> Testimonio del artista, sin datos.

<sup>10</sup> “*Nieto* no fue una muestra más de Gabriel Baggio; fue la escenificación del centro energético que gobierna todo su trabajo. Muchos artistas llegan a la edad de merecer una retrospectiva, y de incluir, en un mapa coherente, también azares o desaciertos. Baggio, antes de cumplir sus treinta años, fue capaz de hacer una muestra prospectiva. De establecer su propio mundo relevante” Valeria González, *op.cit.*, p. 55.

<sup>11</sup> Catherine Nadon, “Reliquias, moldes y contacto: En la profesión del artista”, Catálogo de exposición, Orange, 2005.

<sup>12</sup> Ana Gallardo, *Ana Gallardo obras 1999-2009*, Buenos Aires, Alberto Sendrós, 2010, p. 14.

<sup>13</sup> Texto de la artista presentado en la exhibición “Casa rodante (inventario)” en el Museo de Arte Contemporáneo en Rosario (MACRO), Rosario, 2009.

<sup>14</sup> Ana Gallardo, *op.cit.*, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>21</sup> Cfr. Claudio Iglesias, “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, 2010.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ana Gallardo, *op.cit.*, p. 91

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003, p. 49.

<sup>26</sup> Ana Gallardo, *op.cit.*, p. 82.

<sup>27</sup> Leonor Arfuch, *op. cit.*, p. 33.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>30</sup> Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 250.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>32</sup> Leonor Arfuch, *op. cit.*; p. 55.

<sup>33</sup> Leonor Arfuch, *op. cit.*; p. 65.

<sup>34</sup> Régine Robin, “La autoficción. El sujeto siempre en falta”, en Leonor Arfuch (ed.); *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo, 2005, p. 50.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>38</sup> Régine Robin, *op.cit.*, p. 51.

<sup>39</sup> Daniel Link, “La era de la intimidad”. Ponencia presentada en el encuentro en el Centro Cultural Ricardo Rojas, 3 de agosto de 2007.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p.70.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>42</sup> Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 22.

<sup>43</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 35.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>45</sup> Michel De Certeau, *op. cit.*

<sup>46</sup> Valeria González, *op. cit.* p.12..

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 13,

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 14.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

BAEZA, Federico; “Escrituras de la vida cotidiana”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.