

Lo cotidiano, el gasto y lo urbano informe en la producción Leopoldo Estol y Diego Bianchi¹

Federico Baeza

Resumen

Los procesos de *diseño* de las experiencias de la vida cotidiana en tanto estetización, son operaciones de normalización de la vida de todos los días. Suponen el reemplazo de lo existente por su *representación*, por su *modelización* homogeneizada. En el presente trabajo describiremos ciertas estrategias de las artes visuales para dar cuenta de la creatividad de la vida cotidiana. Analizaremos dichas estrategias en las producciones de los artistas argentinos contemporáneos, Diego Bianchi y Leopoldo Estol, en obras del 2004 al 2007 que trabajan con la acumulación y recontextualización de materiales procedentes de la vida *de todos los días*.

Dicha *poiética* de la vida cotidiana se opondría al programa de la estetización a partir del reconocimiento de la microescena de los usos cotidianos. Estos usos cotidianos desafían las determinaciones del diseño produciendo que las mercancías se desvíen del circuito producción-consumo. En este sentido pueden considerarse que estas prácticas son una actividad de *gasto improductivo* como la misma operación artística. Finalmente describiremos cómo la escena de estos usos cotidianos tematiza en las instalaciones el espacio urbano informe actual signado por lo indiferenciado y lo entrópico.

Palabras claves:

cotidiano – gasto – informe – Bianchi - Estol

Abstract

The processes of design of the daily experiences called aestheticization, are operations of normalization of every day life. This operations suppose the replacement of the existing thing by his homogenised representation. In the present work we will describe certain strategies of the visual arts to document the creativity of the daily life. We will analyze these strategies in the productions of contemporary Argentine artists,

¹ Publicado originalmente en *Revista Afuera. Estudios de Crítica cultural*, nº 11 (diciembre). Buenos Aires, 2010.

Diego Bianchi and Leopoldo Estol, in works from 2004 to 2007. In that pieces the artists explore the accumulation and recontextualization of materials coming from the every day life.

This *poiesis* of the daily life would be opposed to the program of the aestheticization. The art works read that microscene of the daily uses. Daily uses of the products turn aside them of the circuit production-consumption, in this perspective we can consider that daily activity us *unproductive expenditure* like the same artistic operation. Finally we will describe how the scene of these every day uses present, in the art projects, an image of the formless urban space signed by the nondifferentiation and the entropy.

Palabras claves:

daly – expenditure – formless – Bianchi - Estol

Un movimiento pendular

La *estetización* de la vida cotidiana se constituye como un proceso de *diseño* de objetos, experiencias y prácticas marcados por procesos de normalización. Supone el reemplazo de lo existente por su *representación*, en otras palabras: la sustitución de lo que llamaríamos *real*, en tanto presentación, por su *modelización*. En tal sentido dicha formalización implica una homogeneización de la experiencias cotidianas y, consecuentemente, de las subjetividades que ellas configuran. Dentro de esta discusión sobre la *estetización* de lo cotidiano Jacques Rancière (2005) explicita dos posiciones antagónicas en los discursos que tematizan la relación entre arte y cotidianidad desde una perspectiva crítica. La primera postura se relaciona con la noción lyotardiana de *sublime* y es la que asigna a la obra artística el rol de generar la mayor diferencia y radicalidad entre la experiencia artística y la experiencia ordinaria cotidiana. Dicha postura crítica llamada por el autor francés de la “forma rebelde” asigna a las prácticas artísticas la función de presentar lo singular, lo irreductiblemente heterogéneo y testimoniar lo irrepresentable para generar la máxima discontinuidad posible con lo cotidiano (2005: 14). La segunda posición enunciada es la de la estética *relacional* que pretende encontrar en los *microespacios* de lo cotidiano su terreno privilegiado de acción. Como la primera perspectiva, lo posición *relacional* también respondería críticamente a la homogeneización de las representaciones estilizadas, pero lo hace desde una sentido opuesto: el intento de

generar lecturas de las potencialidades estéticas de la vida cotidiana. El arte tendría así la misión de elaborar y reelaborar espacios y prácticas ordinarias para desarrollar cierta *terapéutica* de los vínculos comunitarios (2005: 17). En este sentido podemos recordar el señalamiento programático de Nicolas Bourriaud (2008) anunciando que la reconfiguración de los espacios y relaciones sociales encuentra en la vida de *todos los días* su área “más fértil” ya que el territorio en disputa con la estetización se configura precisamente en los entornos cotidianos (2008: 57). Así el crítico francés cita la expresión de Michel de Certeau para quien el sujeto es un “inquilino de la cultura” que relee activamente el bagaje cultural que le es dado de manera creativa en esas artes del “hacerse” cotidiano. Frente a la distancia radical de la posición de la “forma rebelde”, la perspectiva *relacional* implica una revalorización y acercamiento a la esfera de lo cotidiano. Aún desde esta última perspectiva, Rancière sostiene que siempre se produce un *distanciamiento*, la realización de cierto extrañamiento de lo cotidiano, ya que las producciones *relacionales* exigirían que los espectadores desplacen su percepción cotidiana, reconstituyendo “espacios materiales y simbólicos”. Luego la argumentación del autor se apoya en la explicitación de esta *distancia* para recuperar la idea schilleriana de un *sensorium* específico del arte que deja en “suspenso” los vínculos ordinarios entre las cosas dadas en la experiencia profana. No avanzaremos sobre este punto, dejando precisamente en suspenso la reformulación tan productiva de la noción de *sensorium* del autor de *Sobre políticas estéticas*. Propongo que nos detengamos en el primer escenario planteado por él: un movimiento simultáneo entre el *acercamiento* y la *distancia* de las prácticas artísticas contemporáneas sobre las prácticas de la vida cotidiana.

La formulación de que todo acercamiento a lo cotidiano implica simultáneamente un distanciamiento no es nueva, tampoco específica del campo estético o artístico. Desde las ciencias sociales y más específicamente desde la sociología (Canales Cerón: 1995) ya se ha señalado que toda mirada sobre lo cotidiano produce un desplazamiento ya que la definición de lo cotidiano no se encontraría determinada por una cualidad de los objetos sino por una situación vincular donde lo percibido se vuelve *normal, obvio, común, corriente*. Otra característica de lo cotidiano es la inmediatez, no se trata de “cosas cotidianas” sino de un vínculo cotidiano con las cosas, una relación cercana, próxima, contigua. Ser “cotidiano” es un posicionamiento más que un escenario o un entorno en particular. Así toda mirada sobre los objetos y prácticas cotidianas se ve

extrañada al producirse desde otro ámbito extra-cotidiano. La noción de cotidiano se define como una *manera particular de observar*. Así la mirada desde las artes o desde las ciencias sociales siempre produce una *distancia*, un desplazamiento del contexto enunciativo originario que es lo que precisamente define a la cotidianidad.

Abordaremos dicho movimiento pendular, entre la distancia y el acercamiento, de las artes a la vida cotidiana a partir de ciertas producciones de artistas argentinos contemporáneos que trabajan con la acumulación y recontextualización de materiales procedentes de la vida *de todos los días*. Analizaremos algunos aspectos de la producción de Diego Bianchi (DB) y Leopoldo Estol (LE) con el objetivo de entender con qué estrategias se producen estas operaciones de distanciamiento sobre lo cotidiano, en tanto extrañamiento de esa esfera y, simultáneamente, observar como se desarrollan acercamientos en la medida que se intenta recuperar, retener, algo de esa experiencia cotidiana, establecer cierta documentación sobre esas prácticas entendiéndolas como estéticas.

En relación a LE nos detendremos especialmente en su primera instalación de grandes dimensiones: *Tupperware* (2004) expuesta en la galería Alberto Sendrós dentro de la muestra colectiva *Tempranos Intereses*. La obra consiste en diversas agrupaciones de objetos cotidianos que corresponden a la esfera del consumo masivo, no al ámbito del recuerdo o al testimonio individual, criterio de selección que comparte con DB. Los materiales para esta primera exposición son traídos desde la casa del propio LE: objetos de su cuarto, del baño y la cocina como limpiadores multiuso, galletitas *Criollitas*, pilas, espirales, detergentes, *Coca-Cola* entre otros productos domésticos, masivos y anónimos. Dicha multitud de objetos se prolonga en el piso en posiciones inestables. Se encuentran vinculados entre ellos por diversas conexiones narrativas que los incluyen en procesos insólitos sin finalidades aparentes a la manera de las instalaciones de Thomas Hirschhorn, o dispuestos en función a determinados criterios formales como organizaciones compositivas que resaltan el vivo cromatismo de los productos. Dichas mercancías se hallan violentamente descontextualizadas de su uso cotidiano y se reinsertan en una nueva trama de relaciones que propone diversas intersecciones que recuerdan la máxima surrealista del “encuentro fortuito” de objetos disímiles. También mencionaremos algunos aspectos concernientes a su segunda instalación *Parque* (Ruth Benzacar, 2005) donde nuevamente nos enfrentamos a una

acumulación de objetos de consumo masivo, esta vez organizados sobre tablas y caballetes. A diferencia del anterior proyecto ahora observamos un énfasis en la serialización de objetos reiterados como reproducciones en miniatura de diarios, lámparas, botellas translúcidas de agua mineral, ménsulas para estanterías o botellas de *Coca-Cola* casi vacías. Estas repeticiones parecen convocar la experiencia temporal de lo diario. En este proyecto se deja de lado un repertorio temático más ligado a la domesticidad para referir a un espacio más marcado por el consumo masivo anónimo y la experiencia del tránsito por la ciudad contemporánea. La primera exposición presenta “situaciones” entre objetos que parecen transcurrir puertas adentro, en *Parque* las referencias se trasladan más claramente al espacio público. Otra característica distintiva con respecto a *Tupperware* es la producción de ciertos intertextos, no exentos de humor, entre los productos de un supermercado y obras paradigmáticas del minimalismo: en una pared la disposición repetitiva y modular de ménsulas de metal recuerda la manera en que se exponen estos productos en un *Easy Home Center* y simultáneamente rememora las célebres módulos cúbicos de Donald Judd; el imponente bloque compuesto de botellas de agua mineral recuerda a los cubos espejados de Dan Graham; los tubos fluorescentes también convocan a los íconos luminosos de Dan Flavin. *Parque* genera citas cruzadas entre la lógica del *súper* y la historia reciente del arte.

De la producción de DB nos centraremos en su instalación *La escultura del presente* del 2007 realizada en el Centro Uno, General Roca, Provincia de Río Negro. El proyecto consiste en una gran “escultura” habitable que debe su forma azarosa a la proliferación de diversos cubículos alrededor de un patio central que sirve de pista de baile en la inauguración. La estructura, según DB, es como una “ciudadela” construida con *bins*, cajones plásticos que se utilizan en el empaque y transporte de manzana, la actividad regional más extendida y característica. La ciudadela es un laberinto que funciona como dispositivo para la presentación de los objetos de consumo. La disposición de los objetos se encuentra segmentada en relación al tipo de producto expuesto, como si se tratara de la lógica invertida de un supermercado donde se presenta el detritus de los productos en lugar de las mercancías nuevas puestas a la venta. El proceso de producción de la instalación tiene rasgos de una experiencia colaborativa: la desarrollo está a cargo de diversos artistas de la región y de otros que se sumaron a la realización colectiva desde Buenos Aires. Los diversos objetos que

dan cuenta del consumo cotidiano son envases vacíos de los más variados productos y materiales (plásticos, telgopor, latas), diarios, bolsas, cartones, hojas manuscritas, cds, peines, lamparitas, preservativos, etcétera. Para DB son “una manera de hablar de nuestro momento en este lugar”, indica que no se seleccionaron “objetos queridos, entrañables, que nos representan individualmente, sino aquellas cosas que nos igualan, cosas en extremo banales que llegan a nuestras manos, circulan y pronto desaparecen”. En este sentido señala que “iniciamos el juego intentando que dentro de un tiempo acotado nuestros consumos no se evaporaran. Buscamos retenerlos, interpelarlos, obligarlos a quedarse.” (1)

En todos los proyectos mencionados los objetos cotidianos son recontextualizados en tramas diferentes a las de sus relaciones habituales. Estos *usos* de los objetos van contra las normativas explícitas de utilización que su mismo diseño presupone y determina. Contradiendo dichas determinaciones del diseño sobre la práctica del consumo, el *uso* se abre como un campo de operaciones diverso al programa de la estetización.

El espacio del *uso* cotidiano

La noción de *uso* es central en las operaciones de DB y LE. También se encuentra presente en otros artistas de la *poscrisis* como Luciana Lamothe. En la serie *Intervenciones* (2003-2006) Lamothe documentó fotográficamente la realización de pequeños actos de violencia sobre objetos ordinarios en espacios públicos. Aplicar removedor de pintura a una reja o encolar una silla junto a un escritorio eran *micro* actos de vandalismo donde la *función* de la herramienta era puesta en cuestión por sus *usos* no previstos por el diseño. Accinelli y Tartaglia (2009: 17) sostienen que en la serie de *foto-performance* el “uso” de la herramienta se pone en primer lugar conformando un triángulo que tiene como vértices las nociones de herramienta, función y uso, donde el último término es el único variable. En este mismo sentido Fabián Lebenglik (2005) señala que en *Parque* “casi todos los objetos que componen este sistema responden a una disposición que no toma en cuenta las funciones originales para las cuales fueron fabricados, diseñados o contruidos aquellos objetos. En este punto, forma y función se disocian para cuestionar la naturaleza misma de la percepción”. Parece interesante recordar algunos aspectos de la categoría de *uso*

cotidiano definido por Michel de Certeau (1980) que refieren a ciertos rasgos de las operaciones señaladas. El *uso* es una *poiética* (1980: LV) en tanto creación o invención “oculta” que encuentra su espacio en ámbitos configurados por otros “sistemas de producción” como los medios, los entramados urbanos, los regímenes de comercialización, etcétera. No se identifica por productos “propios” sino por “maneras de emplear”. Entre la producción entendida como el desarrollo de productos y el consumo como receptividad pasiva, el ámbito del *uso* abre un tercer espacio, un intersticio. El hacer cotidiano se encontraría en un espacio liminal definido por “la producción de los consumidores”. En *La escultura del presente* los materiales usados fueron residuos recolectados entre otros desechos de la ciudad de General Roca. Como en otros proyectos de DB de ese año y el anterior, los objetos utilizados salieron del circuito producción - consumo, y entraron a un espacio que suspende precaria y efímeramente esas las lógicas utilitarias. En la combinación e intervención de los objetos aparecen huellas de un *hacer* que propone otros vínculos que se desvían de los determinados por el diseño, algunas de estas escenas fueron documentadas y observadas por DB en Buenos Aires, entre otras ciudades, donde se registraron *usos* insólitos y espontáneos de los objetos en espacios públicos.

En *Tupperware* y *Parque* los objetos de consumo dejaron de ser útiles para cubrir el espacio expositivo de la galería, fue necesario desactivarlos para hacerlos significativos. Toda actividad de uso implica una diferente *entonación* sobre lo utilizado, una diferencia en la *enunciación*. Opera sobre lo existente entendido como un sistema de relaciones dado (como la lengua o el sistema de objetos domésticos) para generar una apropiación constituyéndose en el presente de ese gesto enunciativo. En las instalaciones de DB y LE la recontextualización de las relaciones entre los objetos siempre indica un gesto en la enunciación, una *forma de hacer* singular y precaria. Estas operaciones son tácticas en la medida que no tienen un lugar propio ya que operan sobre otros sistemas como la disposición de los productos ofrecidos en un súpermercado. Certeau señala que estos usos cotidianos producen su propio lugar sobre la relectura de otros sistemas preestablecidos. En tal sentido caracteriza este aspecto parasitario, que ahora podríamos llamar *posproductivo*, del *uso cotidiano* relacionándolo al ámbito del habla como posibilidad de generar “frases” propias a partir de la lengua como un sistema ajeno y dado. Así indicaba que “Aunque están compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis

prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan” (1980: XLIX). Basan su eficacia en el aprovechamiento de una dimensión temporal, en un momento efímero donde las conexiones ordinarias de las cosas pueden trastocarse. Pensemos en el equilibrio inestable de un conjunto de galletitas de agua sostenidas unas con otras por un hilo que a su vez inclina a un pequeño banco de madera en una posición oblicua donde simultáneamente se apoya una estructura de espirales espanta mosquitos en *Tupperware*.

O la escena que presentaba *Parque* donde un cuadro de bicicleta sujeto a una tabla por unos precintos carga unos huevos *Kinder* que con sus *capsulas sorpresas* hacen fuerza sobre una pila de películas de *BlockBuster* aplastadas por el crique de un auto. En *La escultura del presente* grandes aglomeraciones de latitas se mantienen en forma de pirámide sobre cajas de cartón a punto de precipitarse sobre los huecos vacíos de la estructura de *bins*. Sobre los espacios cúbicos que la estructura delimita parecen emerger, como formaciones coralinas, aglomeraciones de cilindros de cartón en un inestable equilibrio. En todos los casos los productos que testimonian el consumo se presentan en conexiones absurdas situados en torsiones inestables.

La desviación que propicia el uso señala una *micropoliticidad* en tanto establecimiento de una diferencia, la producción de un desplazamiento sobre los programas de acción que el diseño de los objetos pretende determinar. Hay un aspecto más de la noción de *uso* como la entendía Certeau que interesa mencionar en este contexto. Al referirse a la práctica del *escamoteo* (1980: 31) en el ámbito del trabajado fábril indica que los obreros producen un “desvío”, utilizan los desechos del proceso industrial para “llevar a cabo un trabajo libre, creativo y precisamente sin ganancia”. Ellos extraen los materiales del circuito productivo para introducirlos en un ámbito liberado de la racionalidad utilitaria. Con esa desviación, señalaba Certeau, responden mediante el *gasto* a compromisos y rituales gremiales o familiares. Desde esta perspectiva la noción de *uso* comporta un *exceso*, se origina en una desviación de las prácticas productivas. Así podemos considerar que los *usos* cotidianos ingresan en el espacio de las prácticas sociales entendidas como *gasto improductivo*.

El gasto y la enunciación festiva

Según Bataille (2008: 111) el concepto de *utilidad* clásico es basa en la obtención del placer en “forma moderada” y se limita a la “adquisición” y “conservación” de lo existente, así se vincula a la “reproducción de la vida” y se reduce a las acciones orientadas a “la producción y conservación”. En sentido opuesto, el *uso*, tal como lo definimos, se vincula con la noción de *gasto* ya que se encuentra marginado del espacio que delimitan la producción y el consumo en tanto racionalidades utilitarias. El *gasto* no acepta mediación en relación a otros objetivos que suponen el régimen producción-consumo. Cancelando los lazos entre medios y fines, el *gasto* se presenta como un fin en sí mismo. En este sentido el *gasto* es *heterogeneidad* (2008: 138), ya que la homogeneidad es fundamentalmente “conmensurabilidad” sobre las cosas y la conciencia de ello. En otras palabras, la homogeneidad supone que las prácticas deben reducirse al seguimiento de reglas fijas, en este caso los principios que modeliza el circuito productivo. La “parte homogénea” de la sociedad es la “sociedad útil” donde ningún elemento es válido en sí mismo sino funciona como una engranaje más en la cadena de medios: “cada elemento debe ser útil para otro sin que la actividad *homogénea* pueda alcanzar nunca la forma de la actividad *válida en sí misma*. Una actividad útil siempre tiene una medida común con otra actividad útil, pero no con una actividad *para sí*” (2008: 139). Los objetos de consumo suspendidos de su circulación ordinaria en las obras mencionadas de DB y LE salen de la circulación productiva, dejan de estar insertos en tramas utilitarias para constituirse su exhibición en un fin en sí mismo.

El carácter de desecho de la materia utilizada es otro elemento central para comprender esta operatoria que la transmuta del ámbito ordinario a un espacio de heterogeneidad. DB utiliza residuos en instalaciones como *From deep inside* (Luis Adelantado, Miami, 2007) donde trabaja con productos emblemáticos del consumo norteamericano. Así convoca a los universos del *snacks* y el *fast food* para situarlos en un *container* que por su temperatura ambiente acelera los procesos de descomposición; en *Wake me up when the present arrives* (Locust Project, Miami, 2007) recoge de un basural cercano partes de lanchas desechadas entre una multitud de residuos sobre un “pantano” de barro y aguas turbias. En estos casos combina materiales inorgánicos con otros factibles de degradarse para hacer incapié en los

procesos que se desencadenan en la “vida-tras-la-muerte de las mercancías” (Iglesias, 2010). En estos trabajos siempre se señalan las marcas temporales resultantes de los procesos de degradación a los que se someten estos objetos. En el caso de *La escultura del presente* se busca materiales que no se degraden en el lapso que ocupa la muestra, a su vez se deben poder manipular de manera segura. Sin embargo esta asepsia en lo recolectado no permite olvidar su condición de basura, de elementos residuales del ámbito utilitario. En cambio en la producción de LE la idea de desecho es importante en tanto “vestigio” o huella de encuentros que se sucedieron y dejaron indicios. Este funcionamiento puede observarse en obras como *El amor y la utopías* (Correo Central, 2007) donde nos encontramos con botellas de agua mineral y latas de bebida energizante usadas, esparcidas en el piso presentando un escenario posterior a una fiesta; en *La mañana del mundo* (Ruth Benzacar, 2008) las paredes y el piso de la galería se encontraban cubiertos con objetos de todo tipo: fotografías con amigos y familiares, recortes de los más variados medios gráficos, obras de otros artistas, frases escritas e impresas, telas y papeles colgando como guirnaldas, tachos de pintura, un reproductor de audio sonando con música de un amigo, entre otros vestigios. En una pared podía leerse: “¡ALTO AHÍ! Sr. Baldío del futuro”. Este “baldío del futuro” parecía configurarse a partir de los rastros de un encuentro entre amigos donde los objetos señalaban vínculos, guiños generacionales, universos de pertenencia, “un universo (...) cerrado, si bien no del todo” (García Navarro, 2008: 32).

El motivo del desecho, como enumeramos, es central en la poéticas de estos artistas. Al respecto hay una consideración de Bataille sobre el excremento, así podemos entender el desecho aquí, que es clave para entender estas operatorias: “en el inconciente tanto las joyas como los excrementos son materias malditas que manan de una herida, partes de uno mismo destinadas a un sacrificio ostensible” (2008: 115). En la estrategias de los artistas los residuos de nuestros objetos de consumo cotidiano son rescatados de su invisibilidad y obsolescencia (en tanto bienes de uso que se consumen y desgastan) para poder “retenerlos” e “interpelarlos” como parte de nuestras prácticas cotidianas, y, en definitiva, como parte de nosotros mismos. En este sentido se transfiguran, pasan de la invisibilidad del régimen cotidiano a ser visualizados y enunciados como *pérdida*, operación fundamental del concepto de *gasto* batailliano. Recordemos que detrás de toda pretensión de *gasto improductivo* se encuentra la necesidad de articular una *pérdida*. Las cosas que las obras de DB y LE acumulan se

presentan como resto constitutivo de nuestras subjetividades, como huella y testimonio de practicas diarias que nos definen. La operación artística les restituye cierto poder misterioso (*maná*), los hace trascendentes, así pueden constituirse como un “sacrificio ostensible”. Pasan del universo prosaico del consumo de todos los días al espacio heterogéneo y discontinuo del *gasto* y, claro está, del arte. Estos residuos de nuestros *haceres* cotidianos se constituyen en *pérdida* en el sentido que Bataille proponía, es decir se presentan como “partes de uno mismo”, excrementos de procesos que nos configuraron, y así se transmutaron de objetos ordinarios a “sagrados”. Reiteramos que el *gasto* se opone a la producción y a la adquisición que poseen un fin útil, se relaciona a lo sagrado (en un sentido que desborda lo religioso) en la medida que se concibe como un sacrificio ritual e iniciático. El procedimiento de DB y LE implica convertir al detritus de la sociedad de consumo en objetos sagrados mediante el desarrollo de cierta ritualización, cierta *animización* que los rescata de su muerte del ámbito productivo.

En sintonía con las nociones de *gasto*, *pérdida*, *sacrificio* al que se asocian las tácticas explicitadas, aparece cierto rasgo de la enunciación muy presente en las producciones mencionadas. En *La escultura del presente* de DB se daba un lugar importante al uso festivo de la estructura generando en el espacio central una pista de baile, uso que recuerda la política de los micro-espacios que propician las estrategias relacionales. En las obras de LE es muy claro el énfasis festivo que se intuye en *Tupperware* y *Parque*, y también puede mencionarse esta enunciación en *El amor y la utopías* y *Todas las mañanas del mundo* como antes señalamos. Lo festivo es otra actividad del ámbito del *gasto improproductivo*, las celebraciones articulan ritos de pasaje donde se proponen sacrificios. Pero, ¿qué es lo que celebramos y qué espacio discontinuo nos habilita este rito? Esta celebración no parece estar dirigida a las prácticas de consumo en sí mismas. Lo que parece celebrarse aquí es esa posibilidad, que la práctica artística habilitaría, de desviarse precisamente de esas lógicas dominantes del consumo y la producción, de circunscribirse a una esfera de suspensión de lo utilitario al ingresar al estado discontinuo y excepcional del arte. La celebración se relaciona con esa chance de desplazarse del cauce habitual, constituyendo un lugar precario en una temporalidad distanciada del circuito productivo. Esta enunciación festiva enfatiza una fe en los propios procedimientos artísticos, parece contraponerse a miradas más escépticas, cínicas o pesimistas sobre los alcances de las operaciones del

arte, en este sentido se autocelebra, dirige una mirada a su interior más que al “fuera de campo” que la vida cotidiana representa para el ámbito excepcional de lo artístico.

La mirada sobre los usos cotidianos de los productos produce un acercamiento a las estéticas cotidianas en la medida que se recoge una experiencia particular, se la lee, se la documenta y se produce notaciones sobre ella. DB documentó fotográficamente estas situaciones, destrezas y ocurrencias cotidianas. En un movimiento inverso, la conversión de los productos en objetos de cierta animización celebra la existencia del ámbito sagrado y discontinuo del arte, que se produce en el extrañamiento de la esfera cotidiana. Esta dinámica de acercamiento y distancia no se detiene aquí, parece haber otra instancia en que vuelve a producirse una aproximación a estas estéticas de lo cotidiano, un movimiento que implica la posibilidad de traducir ciertas experiencias diarias de lo urbano contemporáneo en las obras que estudiamos.

La experiencia de lo urbano informe

Inés Katzenstein indica que “si ciertas fricciones de la experiencia actual de la ciudad (específicamente, esas deformaciones cada vez más comunes del tipo quiosco-ciberlocutorio-restaurante al paso-fotocopiadora) son vividas por muchos como una contaminación insoportable, en *Parque* esa multiplicidad es una ‘fuente de horror llena de energía’” (...) La última frase encomillada corresponde a *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi y Denise Scott. En este último apartado intentaremos explorar la problemática de la ciudad actual, que introduce la cita acercándonos una vez más a un proceso de documentación de las estéticas cotidianas en lo urbano que excede la reflexión sobre las propias prácticas artísticas.

En la “ciudadela” de *La escultura del presente*, tanto como en las acumulaciones de restos de mercancías en *Parque* y *Tupperware*, los objetos se encuentran siempre interconectados, se desarrollan circuitos donde se insertan componentes heterogéneos. Esta tipología de espacio remite al *junkspace* (espacio-chatarra), escenario prototípico de la ciudad actual enunciado por Rem Koolhaas (2006 :2). El espacio-chatarra se encuentra configurado por unidades fragmentarias vinculadas por “junturas” y “costuras”, entre otras metáforas blandas. Es un espacio donde prima la “continuidad”, donde se crea una unidad informe e indivisa. Así emerge un devenir

urbano que se opone a la arquitectura moderna que consiste en la generación de dispositivos fundamentalmente de división, entendiendo que su unidad básica era el “edificio” en tanto espacio apartado, escindido del espacio continuo circundante. El espacio-chatarra opera por “acumulación”, impugnando las jerarquías multiplica lo “añadido”, lo “aditivo”, lo “estratificado”. Las instalaciones analizadas se inscriben en esta misma figuración del espacio informe que describe Koolhaas, este espacio urbano hiperdegradado privilegia la “proliferación” frente a la “forma”, “en vez de desarrollo ofrece entropía” (2006: 4). En síntesis, en el espacio-chatarra se opera una desjerarquización, una desclasificación de los componentes que lo estructuran. En las acumulaciones de objetos que las obras presentan se impulsa una desclasificación de sus funciones habituales, tampoco se señala un punto focal hacia donde mirar en primer lugar, no se encuentran núcleos que establezcan centralidades. Este reconocimiento de la experiencia urbana inscrita en las producciones de DB y LE nos devuelve al universo batailliano de lo *informe* tal como fue releído por Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss (1997). Anotemos algunos aspectos de esta noción para caracterizar el espacio urbano informe del que las producciones artísticas dan cuenta.

Lo informe no es un concepto en particular, una cualidad dada, es un término que permite producir una desclasificación (*declasser*) del campo nocional. Es una operación performativa del discurso, como las malas palabras, más orientada al *acto* que a lo *semántico* (Bois y Krauss, 1997: 18), en este sentido la desclasificación se presenta en el intercambio enunciativo como el uso cotidiano definido por Certeau. Lo informe implica simultáneamente un desorden en las taxonomías como una desvalorización del propio criterio de orden. En la observación de Katzenstein sobre los espacios urbanos polirubro como el “quiosco-ciber-locutorio-restaurante al paso-fotocopiadora” se pone de manifiesto precisamente esta crisis en la clasificatoria de funciones en los espacios urbanos que *Parque* explicita. En *La escultura del presente* las organizaciones de los residuos cotidianos también desafían las organizaciones del “lenguaje de los objetos” que los espacios de consumo articulan. La jerarquización implica un eje vertical, lo informe supone una “horizontalidad” en tanto anulación del establecimiento de lo alto y lo bajo que propician las valorizaciones. Las producciones de DB y LE que analizamos se centran en objetos que testimonian nuestros consumos cotidianos más masivos posibles, lejos del afecto, de lo singular o de lo memorable, estas cosas por definición son cosas sin valor. Esta imposibilidad de jerarquizar se

encuentra fuertemente ligada a las condiciones de producción de la instalación en tanto dispositivo. La instalación como medio sin lenguaje específico es heredera de las políticas del ready-made vanguardista y neovanguardista, se encuentra marcada por la indeterminación de valor de los objetos artísticos, que tradicionalmente se hallaba ligado a las excepcionales características de la producción en la modernidad. En relación a la representación de la ciudad informe, esta indiferencia del valor se vincula con la percepción del espacio urbano degradado, donde los diversos estratos superpuestos no se componen (proceso que siempre implica una jerarquización) sino, como indicamos, actúan por añadidura, adición y acumulación.

Desde esta perspectiva el carácter de detritus de los objetos utilizados se vincula al espacio urbano degradado que tiende a asimilarse con los procesos de las funciones corporales (Koolhaas, 2006: 5). DB y LE suspenden el flujo producción-consumo donde se encuentran insertos los productos para dejar al desnudo las excrecencias de dicha circulación, para indicar lo invisible en tanto lo *bajo* circuito. Estas agrupaciones de residuos, si bien presentan en los casos de ambos artistas disposiciones formales dadas por la morfología de los objetos, parecen estar fundamentalmente marcadas por la acumulación entendida como una operación de reiteración en el tiempo. En detrimento de la plenitud formal estas conglomeraciones recuerdan la estratificación que mencionamos en las ciudades, donde la proliferación vence a la forma. En este sentido la acumulación se presenta como un proceso principalmente temporal que se expresa en el espacio en tanto ocupación, expansión. La ciudadela de *bins* parece desbordada por la multiplicación de los residuos de mercancías a punto de colapsar, LE también “ocupa” literalmente el espacio haciéndolo casi intransitable, colmándolo. Hay que tener en cuenta que las obras establecen en ambos casos ciertas reglas y principios de organización de los objetos que se constituyen como sistemas de relaciones entre las cosas expuestas. Esta sensación de colpaso en consonancia a la explicitación de dichos sistemas de agrupamientos nos introduce a otro término de la teoría batailliana que puede ser útil para caracterizar la experiencia urbana actual que las obras tematizan, la *entropía*. Esta noción se entiende como la constante e irreversible degradación de la energía de todo sistema, es una degradación que produce un crecimiento continuo del estado de desorden e indiferenciación. El énfasis en los objetos precariamente equilibrados y circunstancialmente conectados nos remite a este iminente futuro entrópico de

desintegración visto como amenaza, pero paradójicamente entendido como liberación de “energía” de la creatividad cotidiana en la urbe contemporánea.

Notas

1 - Estas declaraciones pueden encontrarse en el sitio de Diego Bianchi http://diegobianchi.com.ar/archivos/2007/la_escultura/index.html

2 - Las imágenes de *Tupperware* (2004) y *Parque* (2005) de Leopoldo Estol proceden de <http://www.boladenieve.org.ar>, las fotografías de *La escultura del presente* (2007) pertenecen al sitio personal del artista, <http://diegobianchi.com.ar>

Bibliografía

Bataille, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind (1997), *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books.

Bourriaud, Nicolas (1998), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Canales Cerón, Manuel, (1995) “Sociologías de la vida cotidiana” en *Dimensiones Actuales de la Sociología*, Compiladores Garretón, M y Mella, O. Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores.

Estol, Leopoldo, “Entrevista a Diego Bianchi”, febrero 2006, en www.albertosendros.com

De Certeau, Michael (1980), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, tomo I, México, ITESO/ UIA, 2006.

Gainza, María, “Actividades prácticas”, en *Página 12*, 13 de noviembre de 2005.

García Navarro, “Un universo infinitamente cerrado, aunque no del todo” en *Otra parte*, n° 15, primavera de 2008.

Giunta, Andrea, “Leopoldo Estol. *Parque*”, en *Exit Express*, n° 12, Madrid, mayo de 2005.

Katzenstein, Inés, “Leopoldo Estol. Aprendiendo de todas las cosas”, en *Otra parte*, n° 6, invierno de 2005.

Koolhaas, Rem, “Espacio-chatarra”, separata en *Otra Parte*, n° 8, otoño de 2006.

Iglesias, Claudio, “El karma de ciertas cosas” en *Página 12 Suplemento Radar*, 8 de agosto de 2010.

Lebenglik, Fabián, “Los sistemas de relaciones” en *Página 12*, 30 de abril de 2005.

Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Tartaglia, Leandro, Accinelli, Pablo y Iglesias, Claudio, (2009) *Actividades de uso sobre la obra de Luciana Lamothe*, Buenos Aires, el autor.