

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Estéticas de la vida cotidiana

nº 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [2. Experiencias estéticas en la cotidianidad]

Vida cotidiana, arte y performance:
prácticas cotidianas y experiencia estética

Marita Soto



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

En la vida cotidiana se entrecruzan los más diversos tipos de signos y sentidos, entre ellos, los artísticos: discursos del diseño y de la moda, de la gastronomía, la crítica de artes o de medios. Por otra parte, los espacios de la vida cotidiana dejan ver los resultados de un conjunto de prácticas, a las que corresponde denominar estéticas. Una de las cualidades que las distinguen de otras es la de poner en evidencia un exceso, un algo más, no relacionado con decisiones y elecciones funcionales ni explicado por la búsqueda de reparación de alguna carencia. Se manifiestan entonces como prácticas que dejan resultados en la cotidianidad: elección, diseño y decoración de espacios, selección y disposición de objetos, formas, colores, texturas, trabajo y cuidado del cuerpo, maneras de ornamentación de la mesa, etc.

Palabras clave

vida cotidiana-prácticas estéticas-performance

Abstract en inglés

Everyday life, art and performance: dailypractices and esthetic experience

The most diverse types of signs and senses cross each other in daily life, among them the artistic ones: discourses on design and fashion, on gastronomy, criticism of the arts or media. On the other hand, the spaces in daily life show the results of a number of practices that should be called esthetic. One of the qualities that distinguish one from another is that they make evident an excess, an extra "something", not related with functional decisions and elections, nor explained by the attempt of repairing some lack. The "artistic" results can be seen in practices carried out in daily life: election, design and decoration of spaces, selection and disposition of objects, forms, colors, textures, work on and care of the body, forms of table ornamentation, and so forth.

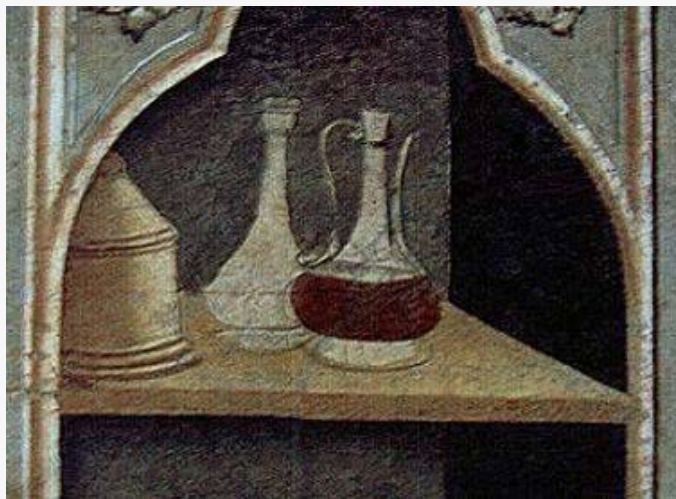
Palabras clave

every day life-esthetic practices-performance

Texto integral

"Es totalmente posible que los seres humanos siempre expresen goce o pérdida a través de la danza y la canción, y que se adornen a sí mismos y a sus habitaciones, o que siempre marquen con rituales linderos al arte las etapas importantes de la vida —el nacimiento, el paso a la edad adulta, el matrimonio y la muerte—. (Danto 1999: 67)

- 1 Cada vez que nos referimos a la singularidad de las prácticas estéticas cotidianas citamos el trabajo de A. Danto en el que se ocupa del problema de los objetos indiscernibles. Allí el autor intenta responder a la cuestión de cuáles de ellos tendrían la capacidad de comportarse como una obra de arte. Toda su disquisición sobre la *mimesis* o la comparación con las figuras reflejadas o la descripción de las confusiones de Narciso intervienen como recursos argumentativos en dicha discusión. La experiencia de la que habla Danto es radicalmente distinta de la experiencia estética con los objetos de la vida cotidiana. Una cama en la vida cotidiana es, antes que nada, una cama. En nuestro trabajo partimos de la consideración de una superposición de funciones en esa *cama* que hace que no sea una cama re-presentada ni tampoco una cama intervenida ni menos aún una cama que ha sido puesta en un espacio de arte y que, por el gesto enunciativo de indicar su condición artística, se haya transformado en un objeto de contemplación.
- 2 Sí, en cambio, retenemos dos términos usados por Danto: el de distancia psíquica (a su vez retomada de Kant) y el de contemplación, operación decisiva en la comprensión de la experiencia estética en general y en la cotidianeidad, en particular: "[...] siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca. Pero *por esta misma razón* seríamos incapaces de explicar la relación entre las obras de arte y la realidad a partir de esta distinción, tangencial con respecto al problema". [Danto 1981 (2004:49)].
- 3 Nuestros objetos no quedan señalados de antemano por un marco ni por la delimitación del espacio liminar o por estar aislados en alguna vitrina. En este sentido, *forman y conforman nuestro espacio*. Por lo tanto, es un espacio en el que no quedan indicados los momentos o lugares de la contemplación —excepto los que actúan de la misma manera que en un espacio de exhibición, por ejemplo, las obras de arte en una pared—. No hay algo parecido a un paréntesis que indique que algo es contemplable o no; más parecido, en cambio, a las obras callejeras de las que Danto dice: "[...] pero en las obras callejeras eso [las ropas] confundiría a parte de los espectadores, que no tendrían muy claro si eran testigos o audiencia". [Danto 1981 (2004:52)].
- 4 No es arte en el sentido en que Danto lee a Nietzsche cuando dice que "no hay arte si no se desafía la explicación racional, y a menos que el sentido último se nos escape" [Danto 1981 (2004:54)].
- 5 Si bien los objetos que pueblan la vida cotidiana provienen de distintos espacios y tiempos y la convivencia de esas temporalidades y espacialidades diversas se resuelve en una sintaxis estable, cada elección de la combinatoria puede mostrar rupturas, quiebres, saltos, yuxtaposiciones. En este sentido la vida cotidiana muestra los fragmentos de esos tiempos y esos espacios, sin costura, con vínculos naturalizados por la convivencia.



Gaddi
s. XIV

- 6 El gusto por los objetos los ha transformado siempre en "motivos" del arte. Con o sin pliegues simbólicos, incluidos o no en un programa narrativo, articulados o no en un tema. En otros términos, mientras Giotto pintaba un *coretto* en una zona de la arquitectura –vacío de contenido–, Taddei representaba el tema de la Pasión sólo a través de la distribución de objetos-símbolos en el plano. Para la aproximación a un campo tan vasto como lo es el de "los asuntos de los textos", Cesare Segre (1985) recorre y problematiza las nociones de *tema* y *motivo*. Su descripción permite operacionalizar estos conceptos en el momento del análisis de distintos productos. Un trabajo posterior "Du motif a la fonction, et viceversa" (en *Variations sur le theme*, Revista Communications, Nro. 47, 1988) retoma el problema incorporando, por ejemplo, la noción de intertextualidad para todo tipo de motivo. El tema es el resultado de una estructura textual, a partir de una mirada global sobre el efecto de conjunto. En cierto sentido se puede pensar como atemporal y que exige para su descripción un trabajo de alejamiento y abstracción de la superficie de los textos analizados.
- 7 Las manifestaciones artísticas nos dejan testimonios de esas sintaxis y nos revelan un permanente ir y venir con respecto a lo que sucede en la vida cotidiana.



Chardin
"La pipa", 1737



Picasso

"Naturaleza muerta en una cómoda", 1919



Ensayo fotográfico 2005. Julieta Steimberg Interior

El esquema del género *naturaleza muerta* se encuentra también en los interiores cotidianos.



Ensayo fotográfico 2005. Julieta Steimberg
Clave naturaleza muerta.



Ensayo fotográfico 2007. Julieta Steimberg Interior

Clave *naturaleza muerta*.

- 8 La clave de *naturaleza muerta* en la que se disponen flores, frutas y objetos en la cotidianidad nos muestran la vigencia de los géneros en los lenguajes artísticos y el permanente camino de ida y vuelta entre ellos. "El destino de la naturaleza muerta hoy, en otros soportes no tradicionales del género, es el de una permanencia en lugares no centrales de la producción de imágenes: artículos para la cocina, publicidad gráfica, *packaging* de productos alimenticios, tapas de los suplementos de cocina, decoración de bodegones, revivals estilísticos 'pompeyanos' en espacios privados o públicos y, en muchos casos, el lugar de la ambientación. No es el único género que ha sobrevivido por más de dos mil años (el retrato, el paisaje tienen tal vez una historia más extensa). Sin embargo, una suerte de clave en tono menor de este género le permite colarse con holgura en el universo de las imágenes" señalábamos (Soto 1998: 1).

- 9 Lo mismo podemos decir de la supervivencia de los esquemas visuales de la puesta de la mesa y la situación de la comida. Desde el siglo XV hasta hoy se mantiene no sólo el esquema individual sino también la modularidad de los espacios ocupados por los comensales, la sectorización en la distribución de esos espacios y la disposición alrededor del plato, siempre ordenador de esta modularización ^[1]. Sin olvidar el mantel, elemento clave para la legibilidad de la mesa servida como tal: es uno de los signos que delimitaron el área en la que se comía aún si no había mesa. Las mesas retratadas en las obras medievales aparecen despojadas, simples, con pocos elementos si se las contempla desde las mesas más modernas. Grieco (1992: 7) menciona que hasta en los inventarios de las familias más pobres se mencionaban la posesión de manteles.



Hermanos Limbourg, "El mes de enero", s. XV (detalle)

"Las representaciones de los alimentos y las comidas que encontramos más habitualmente en el arte medieval están generalmente restringidas a eventos especiales o dietas especiales (tales como la Última Cena, o comidas descritas en la Biblia o las comidas magras de los monasterios)". ^[2] Dice Grieco que no son representaciones realistas sino que están trabajadas con símbolos que remiten a otras significaciones. Otra serie de imágenes referidas a las comidas abandonan el territorio religioso: los banquetes de los reyes y los poderosos.



Giovanni Antonio Bazzi, "San Benito alimentando a los monjes", 1505-07 (detalle)

La escena conventual, a la que podríamos incluir dentro de las "comidas conspirativas", muestra la disposición ordenada y sectorizada de la mesa.



Domenico Ghirlandaio, "Última Cena", 1480

La comida política. La ubicación de los comensales señala roles, conflictos y el cumplimiento inexorable de la palabra. El ejemplo sirve para contrastar los cambios operados en la mesa: esta Última Cena se vincula en mayor medida con la manera de disponer una mesa para los banquetes – aunque no lo sea– que con otras representaciones del mismo tema iconográfico. Por ejemplo: la comida tiene lugar en un pórtico mirando hacia un jardín. Por otra parte, las cerezas y los damascos que pueblan la mesa estaban reservados para las mesas opulentas y presentan la particularidad de ser consideradas no saludables en esta época. Se evidencian en esta imagen también las modificaciones en las maneras de mesa: una nueva disposición de los elementos, utensilios y alimentos tienden a individualizar el espacio de cada comensal.



Ensayo fotográfico 2005. Julieta Steimberg.

Modularidad acentuada por el tamaño del individual y el contraste de las formas simples y abstractas (individual, plato, decoración del plato) con lo orgánico como fondo (frutas naturales, frutas artificiales, grupos de objetos "amontonados").

- 10 Las obras de arte siempre han representado, referido, retorizado o ironizado estas escenas de la cotidianidad, extremando y tensionando la representación de aquello que observamos en la escenas de todos los días al desplegar las poéticas de la vida cotidiana. En el trabajo citado anteriormente sobre la naturaleza muerta se observa que ésta hacía sistema^[3] con el retrato en más de un sentido: por la manera en que son dispuestos los componentes de la obra y el repertorio temático, por el tipo de enunciación puesta en juego, pero también por el tipo de circulación social que cada uno de esos géneros ha tenido y el lugar político que han ocupado dentro de las jerarquías de las academias.
- 11 La naturaleza muerta^[4] parece entonces estar tensionada por dos fuerzas: por un lado, una fuerza que compromete al ojo, no a la mirada, y por otro, por un metadiscurso pleno sobre las destrezas para comprometer a ese ojo. El retrato, en cambio, nos sirvió para diferenciar, dentro del mismo lenguaje, hipótesis sobre campos operacionales diferenciados en la instancia de la recepción. Si aceptamos el efecto de conjunto organizado que produce el mapa de géneros en un momento dado, sin duda la naturaleza muerta y el retrato se ubican en los dos polos del eje reconocimiento/identificación. Ubicados allí hacen sistema: de un lado, el puro motivo susceptible de ser articulado de diversas maneras habilitado por su propia contingencia; del otro, la tematización precisa que nomina sin ambigüedades y que nunca es contingente.
- 12 Ahora bien: si dentro del sistema de géneros de las artes visuales focalizamos el diálogo de la naturaleza muerta con la pintura de género –a partir del siglo XVII– vemos que estos dos moldes tienen en común no sólo un destino menor en la jerarquía de géneros sino también que presentan esta particularidad en la recepción: ambas parecen necesitar en principio sólo el reconocimiento de estos objetos. En ambos la enunciación es retentiva, obliga a volverse sobre la cotidianidad. Y ambos géneros nacen o renacen con demoras, se organizan como textos descriptivos, y sólo con dificultad llegan a lograr un espacio similar al de la pintura religiosa o mitológica o al del retrato.

Puede decirse que la cotidianeidad, tanto en la visibilidad de las imágenes como en la discursividad que la toma como objeto, tarda en aparecer. Como si, en lo que atañe a la representación de la vida cotidiana, a la historia de las imágenes le hubiera costado aceptar que esas situaciones, objetos, escenas pudieran ser dignas de una presentación autónoma.

- 13 A la Academia le costó jerarquizar estas pinturas, en su sistema de géneros, así como a la teoría del Arte le costó pensar las prácticas cotidianas como experiencias estéticas. Se trataba de espacios difíciles por conocidos, por alejados de lo sublime, de lo sacro, de lo bello.
- 14 Las estéticas desplegadas en la vida cotidiana parecen quedar relegadas a un lugar menor en la reflexión así como ocurriera con la naturaleza muerta o la "pintura de género" ^[5] en la historia del arte.
- 15 Cuando a partir de los artistas pop se trabaja sobre lo cotidiano éstos parecen hacerlo desde el reenvío de los objetos representados a motivos trabajados por la cultura –lata de sopa mediática en Warhol–.



Víctor Grippo, "Analogía IV", 1972

Cruce de intertextos múltiples y diversos: la larga y la corta duración se mezclan en esta instalación de Grippo. Por un lado, la marcación de la mesa y el espacio de los comensales como esquema inteligible de "una mesa servida" manifiesta una intertextualidad densa y extensa en el tiempo; la "cultura" actúa como un texto a la vez fuerte y difuso. Por otro, la incorporación de nuevos materiales y la inclusión de un motivo constituido internamente en la serie de obras del autor (las "papas") muestran procedimientos intertextuales cercanos y precisos.

Si bien, a partir de los sucesivos movimientos vanguardistas, los objetos no humildes sino despreciados –hasta miserables– fueron introducidos en el territorio de lo artístico, y además estos pasajes de la cotidianeidad al arte trajeron consigo materiales menos nobles que los habituales en la gran historia del arte, la menor nobleza de los materiales y de la materia de la representación no ha redundado, sin embargo, en una mayor cercanía a lo cotidiano.



Katharina Fritsch, "Black Table with Table Ware", 1985

La instalación trae esta escena cotidiana que se hace distante a partir del juego abstracto de de las formas, las simetrías y el uso del color sumados al borramiento de las sombras –no es efecto de la fotografía sino de la puesta–.

16 En este recorrido tomamos sólo un ejemplo literario...

"Sobre la mesa, en una cesta de costura, había unas medias en buen estado y un ejemplar atrasado de una revista de viajes; en la portada a color se veía el mar rizado y un grupo de niños jugando en la arena de la playa [...]"

No obstante, en todos aquellos objetos cotidianos había una lúcida disciplina. Se notaba enseguida que allí vivía una persona que no necesitaba que le ensañaran a mantener el orden; ella misma se disciplinaba, se educaba. Ya sabes con qué suelen abarrotar sus cuartos las criadas. Con objetos imposibles, con todo lo que la vida pone a su alcance: corazones de mazapán, postales a todo color, raídos almohadones rescatados de la basura, adornos miserables; todos los desechos llegan a su mundo desde el otro, el mundo de los patronos. Una vez tuve una doncella que guardaba mis cajas gastadas de polvo de arroz y los frascos vacíos de perfume que yo tiraba, coleccionaba aquellos trastos como los ricos coleccionan tabaqueras de rapé, esculturas góticas o cuadros de los impresionistas franceses. En su mundo, esos objetos suplen y representan todo lo que supone belleza y arte. Porque no se puede vivir sólo de la realidad, de lo práctico...También hace falta en la vida algo superfluo, llamativo y brillante, algo bello, aunque sea una belleza barata. La mayoría de las personas no pueden vivir sin el deslumbramiento de la belleza. Hace falta algo, aunque sea una postal de seis fillér, con una puesta de sol en tonos dorados o un amanecer en el claro de un bosque. Todos somos así. Incluso los pobres.

Pero la que estaba de pie frente a mí en el cuarto cerrado con llave no era de esa clase". (Márai 2006: 92-93)

17 Este es un ejemplo en el que se mezclan la descripción de los objetos, un juicio estético en la voz del narrador –con la certeza de que se puede hablar de ello– y la reflexión del personaje sobre la belleza, el arte, la diferencia de resolución de lo estético según la clase social a la que se pertenece, e incluso aquello que diferencia a alguien dentro de su mismo grupo de pertenencia, centrando precisamente la consideración de esos desempeños en un campo que no es el de los objetos socialmente definidos como artísticos ("los ricos" que menciona tienen cuadros, pero también coleccionan tabaqueras de rapé).

También recorre las contextualizaciones de la noticia en los diarios y las descripciones antropológicas la recreación de escenas, de situaciones, o aun de los juegos estéticos de un objeto. En *Cartas de una antropóloga*, Margaret Mead relata su participación en las tareas cotidianas de una aldea que estudia: "[...] Ayudo asimismo a barrer el suelo de la aldea. Qué bien suena esto, ¿no? Es como si barriese las telarañas del cielo... Se toma una escoba magnífica, de las que los *papalagis* llamamos de bruja y que, por otra parte, merece este nombre, con un mango de bambú de un metro setenta y cinco de largo y con un extremo hecho de hojas espinosas de cocotero. Cada hoja tiene una longitud diferente y actúa como arte de magia. Cuando una barre el piso de una casa, un piso cubierto de pequeños trozos de coral, o bien el patio que es mitad piedrecitas y mitad césped, la escoba elimina toda la basura sin tocar, en cambio, las piedrecitas ni el césped". (Mead1981: 63)

- 18 Nos hemos preguntado muchas veces en dónde radica el efecto estético, si en la escoba o en la descripción de Mead. Creemos que en ambos: "magnífica", "de bruja", "telarañas del cielo" representan imágenes sensoriales que provienen de la escritura, de la manera de describir a partir de atributos, comparaciones o metáforas; sin embargo, la mezcla de esbeltez (su longitud), la liviandad del material (bambú), la irregularidad de las hojas (aunque a esto se deba una de sus cualidades funcionales) y la composición de color y textura (bambú - hoja de cocotero) recrean una escoba que es algo más que su función utilitaria, aunque no haya sido un artefacto creado con intencionalidad estética.
- 19 Junto a los esquemas que sobreviven a través del tiempo conviven otros factores, en cambio, que presentándose en un orden temporal reciente se encuentran sujetos a una actualización, a un hoy, a un presente (la moda, el diseño, los cambios contextuales), es decir a un movimiento cambiante, más fugaz, tal vez pasajero. Aquí los medios masivos contribuyen a estas prácticas estéticas en su carácter de transmisores, operadores, comentaristas del universo artístico. Y lo son tanto por sus decisiones de tratar o tematizar el territorio de lo tradicionalmente llamado estético (notas, comentarios, columnas de diseño, moda, arte) como por ser ellos mismos un producto en el que se cruzan operaciones estéticas de muy distinto signo.

Notas al pie

[1] Dice Norbert Elias (1987:150) que en cuanto a los cambios operados en las costumbres y maneras de mesa: "En conjunto, sin embargo, la configuración de toda la curva es, por lo general, la misma: en primer lugar, la fase medieval, que alcanza su punto culminante en la época del florecimiento caballeresco-cortesano, determinado por el hecho de que se come con las manos. Luego viene una fase de cambio y transformación relativamente rápidos, que abarca, aproximadamente, los siglos XVI, XVII y XVIII, en la que las presiones para conseguir una configuración nueva de las costumbres de la mesa se hacen de modo permanente en una dirección que corresponda a un nuevo nivel de las formas de trato y de los preceptos y prohibiciones relativos a los nuevos modales de mesa".

[2] En el original: "The representations of food and meals wich one encounters most often in medieval art are generally restricted to special events or special diets (such as Las Suppers, meals described in the Bible, the meagre dinners served in monasteries)" (Grieco 1992: 12)

[3] Es una condición de los géneros, atendiendo al efecto de conjunto creado en un momento dado, el "hacer sistema en sincronía": "Ya desde Aristóteles, la definición de sus rasgos con los de otro género que pudiera confrontarse con él en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales" (Steimberg [1993] 1998: 70).

[4] Intenté el tratamiento del tema en "El mundo está lleno de naturaleza muerta" (1997), decía allí también: "Una naturaleza muerta no nos dice nada acerca de la existencia de los objetos sino que lo que pone a prueba es la 'visión' de esos objetos. Es un desafío del naturalismo que vacía la escena para que los objetos sean vistos. Es una prueba 'animal' de la percepción, no un desafío a la percepción. Su arché, también técnico, genera la mirada sobre el procedimiento" (Soto 1997: 18). Calabrese (1993: 27) por su parte dice: "La decepción es, por tanto, sencillamente la exhibición del virtuosismo, de la capacidad de simulación del artista, es decir, una simulación de la simulación lograda con el perfeccionamiento de las técnicas y el cambio en el orden de

la representación. Lo que está en juego no es ni la 'verdad' de las cosas ni la 'verdad' de su representación sino, al contrario, la mentira de ambas".

[5] "Así, la categoría suprema del arte era lo que los franceses llamaban 'pintura histórica' (traducción imperfecta de la *peinture d'histoire*): composiciones con múltiples figuras interviniendo en grandes acontecimientos de la antigüedad, la Biblia, la historia de la iglesia y las dinastías gobernantes de la nación. Las categorías descendían de acuerdo con el grado de presencia humana significativa implicada y a la medida en que la mente estaba comprometida con verdades generales por encima de intereses meramente locales o atracciones sensuales. Así figuras humanas generalizadas de la mitología podían aparecer como subsidiarias de la historia real. Luego estaba el retrato, graduado de acuerdo con el rango social del retratado, seguido en orden descendente por las escenas pintorescas con tipos anónimos (que en la literatura corresponderían a la comedia), el paisaje y el bodegón." (Crow 2002: 177)



Bibliografía



Autor/es

Marita Soto se dedica a la investigación de fenómenos de entrecruzamiento entre los campos del arte, los medios y la vida cotidiana. *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días* reúne las reflexiones sobre dicho campo. Es profesora y directora de proyectos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA y en IDAES - UNSAM.

soto.marita@gmail.com

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

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar