

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 [3. La mirada artística sobre la vida cotidiana]

*Documentar lo cotidiano. La teatralidad
en Archivos*

Federico Baeza



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

En el horizonte contemporáneo la producción de las artes ha revalorizado ciertas *estrategias documentales*. Operaciones como el registro, la edición y el montaje se constituyen como prácticas privilegiadas de los programas artísticos. Estas estrategias suponen una discontinuidad con el paradigma moderno centrado en la noción de *creación* para señalar la productividad de la *lectura* como actividad estética.

Desde este escenario identificamos ciertas formas de operar en el ciclo teatral *Archivos*, autodenominado *teatro documental*. *Archivos* señala la *teatralidad* en la vida cotidiana construyendo su dramaturgia a partir de personajes, relatos y objetos no-ficcionales. El objetivo es *leer*, desde el teatro, la *teatralidad* en lo profano.

Palabras clave

arte-documental-teatro-teatralidad-cotidiano

Abstract en inglés

To document the daily thing. The theatricality in Archives

In the contemporary horizon the production of the arts has revalued certain *documentary strategies*. Operations like the registry, the edition and the assembly are constituted like privileged practices of the artistic programs. These strategies suppose a discontinuity with the modern paradigm centered in the *creation* notion to indicate the productivity of the *reading* like aesthetic activity. From this scene we identified certain forms to operate in the theater cycle *Archives*, self-appointed *documentary theater*. *Archives* indicate the *theatricality* in the daily life constructing their non-fictional dramatic art from personages, stories and objects. The objective is to *read*, from the theater, the *theatricality* in profane it.

Palabras clave

art-documental-theater-theatricality-daily

Texto integral

1. Leer lo cotidiano

- 1 Las estéticas del *ready-made*, la *apropiación* y la *simulación* en las artes visuales pusieron en crisis el paradigma de la producción artística en tanto *creación*. Esta noción configurada en la modernidad pierde gravitación en favor de prácticas artísticas que privilegian operaciones de *lectura* sobre lo cotidiano. El registro y la documentación son algunas de las estrategias para señalar e interpelar prácticas estéticas en la *vida de todos los días*. Las operaciones intertextuales en relación con *lo cotidiano* aislan ciertas textualidades en los procesos artísticos. Es decir que las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos *profanos* del continuo cotidiano constituyéndolos como "discursos" factibles de ser citados, ingresados al "archivo cultural" (Groys 2005: 75-84). Desde esta perspectiva surgen los interrogantes: ¿Cómo las artes realizan *lecturas* de lo cotidiano? O en otras palabras: ¿Cómo se producen *discursos en reconocimiento* de lo cotidiano en las obras de arte contemporáneas?
- 2 En el ciclo *Archivos – documentales en vivo* (2001-2008) dirigido por Vivi Tellas se produce una dramaturgia *documental* que edita relatos cotidianos de grupos humanos "reales". Ellos ponen en escena *su propia vida* problematizando el estatuto autónomo de lo *teatral* frente a la *teatralidad* de lo cotidiano. Esta referencia a *lo cotidiano* no es sólo una cuestión de contenidos: objetos escénicos, situaciones y personajes que configuran iconografías "cotidianas". La referencia supone cierta problematización sobre las relaciones *arte-vida* que desde el fin de las neo-vanguardias parecía clausurada.
- 3 Desde hace ya una década los discursos sobre las artes han rehabilitado el tópico *arte-realidad*. Por ejemplo, H. Foster define lo traumático (definición lacaniana, por cierto) como ese encuentro fallido con lo real que no puede ser *representado*, que sólo puede ser *repetido* (Foster 1996: 132-136). En este sentido el autor recuerda las palabras de Warhol que no quería "esencialmente" lo mismo, quería "exactamente" lo mismo. Lo *traumático* funcionaría entonces como la repetición de aquello *irrepresentable* en tanto resistente al proceso de simbolización. Aquí *lo real* se entiende como una indicación sobre un *fuera de texto* (lo no-representable) a la que refiere la obra.
- 4 Más específicamente en el campo teatral M. De Marinis señala que en esta relación contemporánea entre *teatro y realidad*:

"el teatro ya no es, o por lo menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad)." (De Marinis 1997: 179).
- 5 Así al referir a lo *real*, se produce un desplazamiento en las artes, desde el paradigma *sólido* de la *creación* a cierta noción *débil* (Vattimo 2000: 73) donde la obra produce un *señalamiento*, una *lectura*, una *documentación* sobre lo estético *dado* en lo cotidiano. La denominación del ciclo *Archivos* señala la posibilidad de constituir un registro de las textualidades cotidianas de estos grupos humanos puestos en escena. La dramaturgia se propone como la edición de ese *material* dado en la cotidianidad.

- 6 Desde esta perspectiva nos preguntamos por las estrategias de *formalización* de ese *material* que *Archivos* establece teniendo en cuenta que esta operación artística *extraña* de su marco enunciativo original a estos objetos cotidianos para reconstituirlos como *textos*. En este sentido la *lectura* no es una operación neutra, su *creatividad* (o innovación) se basa en la posibilidad de interponer otros puntos de vista sobre las prácticas cotidianas.

2. La reglas del arte

- 7 *Archivos* se configura a partir de un conjunto de reglas muy precisas. Estas reglas no sólo operan en el proceso de producción también operan en la lectura de la serie. La elección de los "personajes", la puesta en escena y las narraciones constantemente refieren a un proceso regulado que los prefigura.

- 8 En el sitio web ^[1] sobre la serie se enuncian las siguientes reglas:

"Nro1: Cada caso de la serie surge de la experiencia personal, directa. Se busca el umbral mínimo de ficción (UMF).

Nro2: Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido excavado del continuo de sus vidas.

Nro3: Ninguno es actor (pero cada uno, por el tipo de trabajo que desempeña, mantiene una cierta relación con 'un público').

Nro4: No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena."

Estas reglas funcionan como un programa de acción, señalan los pasos a seguir en la producción de la obra.

- 9 Antes de avanzar sobre este aspecto me parece pertinente señalar ciertos discursos en producción de esta operatoria. La construcción de reglas, en cierto sentido un *sistema*, permite la transmisión (sin pérdida en la *traducción*) de los mecanismos productores de la obra. Esto se produciría porque las reglas funcionan como un programa de acción codificado en la lengua que sería traductora universal. Este paradigma *lingüístico* de la práctica artística se relaciona con las operatorias del *arte conceptual*. Al desplazar el interés del objeto artístico al proceso de producción, el *conceptual* no sólo *desmaterializa*, también *desubjetiviza* al explicitar las reglas que configuran la obra. El proceso *creativo*, que desde la óptica de las "estéticas especulativas" (Schaeffer 1993: 41-50) en la modernidad era opaco, en cierto sentido inefable, aquí se transparenta, se hace legible. Recordemos que para Kant el *genio* no podía explicitar las reglas ni los fundamentos de su trabajo. Este carácter de *medium* del genio permitía a Kant (y luego a la estética especulativa en general) hacer permanecer a las *bellas artes* en la esfera del juicio estético puro determinado por la *no-intencionalidad*.

- 10 En *Archivos* se explicita un objetivo principal, buscar la *teatralidad* fuera del teatro y se enuncian las reglas para alcanzar este objetivo. Este procedimiento (la construcción de reglas configuradoras) es el que motivó la vaga caracterización de *teatro experimental*. Siguiendo la metáfora científica de la experimentación, la escena se convierte en un *laboratorio* donde las operatorias son racionalizadas y aplicadas de manera regular. Los relatos articulan imágenes y objetos que funcionan como *evidencia* de las situaciones narradas. La disposición esquemática del espacio *exhibe* estos objetos. Aparecen ciertas recurrencias como el reloj en escena indicando el tiempo real, una mesa y sillas. La alternancia de descripciones, narraciones y ejemplificaciones en la retórica de los personajes constituye otra regularidad. En *Mi mamá y mi tía* (2001), la primera obra de la serie se cumplen todas las reglas enunciadas. El "caso surge de la experiencia personal, directa": la madre y la tía de la directora son puestas en escena. La dramaturgia se compone de narraciones familiares y personales procedentes "del continuo de sus vidas". Finalmente, ellas no son actrices pero ejercen una *teatralidad* cotidiana, "construyen un público" al narrar sus anécdotas cómo lo harían en una reunión familiar o a algún visitante con cierto grado de intimidad.

- 11 También se cumplen otras regularidades no expresadas como reglas.

Las narraciones refieren en su mayoría a un pasado personal y se exhiben *objetos-*

recuerdo que funcionan como *evidencias* de lo narrado. El tiempo parece ser la *distancia* que posibilita la narración. Al respecto Vivi Tellas señala:

"Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado siempre se vuelve poético. La extinción es un UMF [Umbral Mínimo de Ficción]. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios 'de ayer', que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético."^[2]

- 12 Esta distancia en el tiempo con la *diégesis* del relato configura la enunciación en dos aspectos. Por un lado determina señalamientos indiciarios, *objetos-recuerdo* que testimonian situaciones. A su vez impone una nueva puesta en escena de lo vivido, volver a decir y hacer lo ya hecho, *reponer* lo que sucedió en el pasado.
- 13 Finalmente señalamos otras reglas. El espacio escénico siempre se presenta, en cierta forma, *íntimo*, cercano al espectador. El espacio teatral se prepara para cuarenta espectadores aproximadamente por función. En espacios habilitados para más espectadores, como el Teatro Nacional Sarmiento, la sala fue especialmente acondicionada para reducir el escenario y el espacio de butacas. Siempre se realiza una comida *temática* (en el caso de *Mi mamá y mi tía* fue cocina sefaradí) luego del espectáculo donde el público puede encontrarse fuera de la diégesis con las protagonistas, como en un *detrás de escena*. Estas operaciones son interesantes porque determinan el tipo de circulación de la obra. Operan sobre el espacio teatral y su asignación de funciones, sobre sus horarios habituales y sobre el tipo de relaciones que se establecen entre público e intérpretes.
- 14 Sintetizando lo dicho. Las reglas actúan en *producción* proveyendo criterios de construcción dramaturgica; determinan el *reconocimiento* explicitando regularidades que inducen criterios de lectura a lo largo de la serie conformada por seis obras; finalmente inciden sobre la *circulación* del espectáculo tematizando espacios y hábitos del consumo teatral.^[3]

3. Teatro y teatralidad

- 15 Volvamos a señalar algunos aspectos sobre *Mi mamá y mi tía*. La insistencia en el *mi* del título configura un *yo* dado por una *cercanía* con lo que se pone en escena. El vínculo *personal, directo* se evidencia más que en el resto de la serie. Este *yo* de la enunciación se construye en la figura de la directora, en tanto función textual. En el video-registro de esta obra puede verse la presencia de Tellas al costado de la escena. Ella, como lo hacía Tadeuz Kantor en *su* escena, interpela a las protagonistas. Con sus preguntas *apunta* el guión de las anécdotas, realiza comentarios que aclaran situaciones. Tellas *conoce* los relatos, pregunta para que se diga lo que ella ya escuchó en los ensayos, pero fundamentalmente en su vida cotidiana, en *su casa*. Actúa como *mediadora* entre el espectáculo y el público. Y lo hace porque su lugar es precisamente *liminal* entre estos dos ámbitos.
- 16 Ella efectuó una lectura, un reconocimiento, sobre las prácticas de sus familiares "en el continuo de sus vidas" para considerarlas *teatrales*. En este sentido, nosotros como espectadores, vemos a los *personajes* desde su punto de vista, los vemos a partir de la *mirada de un otro*. Su mediación permite *traducir* su experiencia teatral cotidiana ("ser público" de las anécdotas familiares donde las protagonistas *dominan la escena*) a ese otro campo que las protagonistas "no dominan, no conocen", la escena teatral propiamente dicha. Recordemos las palabras de Tellas:

"Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos".

- 17 Lo que *su mamá y su tía* no conocen es la lectura que la escena en ese momento está ejerciendo sobre ellas. En este caso esa mirada se encarna en la figura de la directora que las interpela para hacerlas legibles a los *códigos* de la escena. Luego, en el resto de la serie, esa *deixis* va a debilitarse, el contacto entre la directora y los personajes será menos continguo, menos *directo*, menos *indiciario*. En las últimas cuatro obras (*Tres filósofos con bigotes, Escuela de conducción, Mujeres Guía y Disc Jockey*) la relación de la figura de la directora con la escena es más distante.

Cualquiera de nosotros podría configurar el "público" en una clase de filosofía siendo alumno. Es decir, nos encontramos ante *puestas en escena* que podríamos ya conocer en la circulación por distintos roles sociales. Por eso en estas últimas obras se hace fuerte cierta operatoria que propone una inversión de los espacios sociales públicos, del ámbito *ordinario* de la teatralidad cotidiana (el aula, en el caso de *Tres filósofos...* que es el lugar de la diégesis) al ámbito del teatro propiamente dicho (esta escena concreta) señalado por nuestra cultura como el lugar de lo *extraordinario*.

- 18 Aunque la *mirada otra* ya no se encarne en la figura de la directora persiste un desfase entre dos niveles de teatralidad. En un primer nivel nos encontramos con una *persona/personaje* que a partir de sus máscaras sociales cotidianas se sabe visto por la mirada de un otro y actúa sobre esa expectativa. En definitiva genera una textualidad espectacular que configura a un público específico (alumnos, turistas, etc.). Por eso Tellas dice:

"Quiero retomar elementos de la teatralidad que se encuentran afuera del teatro: la repetición, la idea de ser mirado de muchos, tener un texto, que no es tu texto natural, la reflexión sobre los elementos."^[4]

- 19 Esta es la escena que los protagonistas *dominan*, la que *conocen*. Junto a Féral y a De Marinis (Féral 2003; De Marinis 1997) llamaríamos a este nivel el de la *teatralidad o teatro en lo cotidiano*, es decir, el reconocimiento de lo teatral en lo extra-artístico en el continuo de la "cultura". En un segundo nivel la dramaturgia de la escena *lee* a estos *personajes*, los *ilumina* desde un punto de vista que ellos *no conocen*. Este punto de vista constituye la relación entre la escena y el público, orienta la mirada a partir de los *códigos* de la escena. La organización de las escenas, las clausuras y puntuaciones, en fin todos los elementos que generan las gramáticas de producción teatral extrañan esa primera mirada. Trazan una distancia donde se genera *esa mirada otra*. Este segundo nivel es el del *teatro* específicamente: es la constitución de una distancia frente a lo cotidiano que permite paradójicamente su lectura.

4. Fuera de texto

- 20 La estructura dramática de *Archivos* nunca es lineal. No hay un único conflicto principal que se desarrolle a lo largo de cada una de las obras. Se presenta una sucesión de situaciones fragmentarias dadas por contigüidad. Un *objeto testigo* dispara la narración de un recuerdo, ese recuerdo promueve la narración de otro "personaje". La coexistencia en un espacio y tiempo contiguos unifica esta proliferación de acontecimientos, no una línea argumental. Cada situación se articula en ciertos procedimientos retóricos específicos: ejemplificar, narrar, describir, etc. En *Tres filósofos con bigote* y *Escuela de conducción* puede observarse especialmente la recurrencia en el uso de ejemplificaciones y descripciones. En estas obras se trasponen discursos pedagógicos en la escena teatral (en un caso los "personajes" son profesores de filosofía, en el otro de instructores de manejo). Como en un *collage* las partes son autónomas, conservan una unidad textual. Al escuchar la narración de una anécdota familiar como espectador puedo leerla unitariamente. Y al hacerlo entiendo que esa anécdota ya fue contada antes, repetida reiteradas veces. En este sentido se configura como un texto preexistente a esta puesta en escena. También sucede esto con los ejemplos filosóficos en *Tres filósofos...*, que se muestran como textos preexistentes, en este caso materiales pedagógicos para clases traspuestas para la escena.

- 21 Pero, ¿Cómo se introducen en la trama estos episodios fragmentarios?

Se abre una escena, por ejemplo, con este señalamiento: "Esta es una foto donde estoy con mi madre, tomada en Venecia en el año 1980" o "Este es el castillo de los Valentinis [señalando un libro fotográfico sobre castillos], en este castillo vivía mi familia". Al respecto Tellas dice:

"Se trabaja sobre la relación entre *souvenir* y evidencia. Los personajes siempre van a la mesa a buscar la evidencia que pruebe la verdad de lo que acaban de contar o de la que contarán en un rato."^[5]

- 22 Entonces los episodios se introducen a partir de una *indicialidad*, se señala algo cercano, contiguo al sujeto de la enunciación (estas *personas / personajes*). Esos objetos *evidencia* funcionan como huellas, rastros de un *fuera de texto*. Las narraciones, ejemplificaciones y descripciones son "citas" porque refieren a textos ya

configurados *fuera* de la obra. Citas en tanto textualidades de la vida cotidiana constituidas bajo sus propias reglas de género (como la narración sobre los orígenes familiares en la conversación cotidiana) que se introducen en el *texto* de la puesta.

- 23 Al describir los *personajes* hacen presente aquello que se describe por medio del recuerdo. En estos casos la descripción también posee un carácter *indiciario*. Se describe lo que se vivió, de lo que se es *testigo*. La descripción supone un encuentro con un *fuera de texto* (eso descrito) que se constituye en *evidencia*. Hamon señala que la descripción es un "trozo selecto", un fragmento del mundo indicado (Hamon 1998: 45-55). El efecto de realidad muchas veces es apuntado por la *enumeración*. En *Disc Jockey* el DJ Cristian Trincado enumera sus remeras señalando ciertos momentos de su vida y de la *cultura DJ* en general. La enumeración posibilita en palabras de Hamon una "apertura lexical". Así como en una novela la descripción de un edificio hace ingresar un léxico arquitectónico, extra-literario, aquí distintas categorías de objetos extra-artísticos (objetos de la cotidianidad) ingresan al régimen artístico.
- 24 Entonces la *dramaturgia documental* se constituye como esa actividad de *leer, editar y trasponer* esas unidades textuales preexistentes en lo cotidiano. Este carácter de *collage* se produce al evidenciar la *exterioridad* de esos textos que se introducen en escena. Así estas textualidades cotidianas conservan ciertos rasgos que señalan su procedencia textual. Estos rasgos pueden ser retóricos como la oratoria pedagógica o las regularidades del relato familiar. También pueden ser rasgos temáticos como nociones, objetos y prácticas del mundo *DJ* o turístico (como en el caso de *Mujeres guía*). Esta exterioridad es el efecto enunciativo de la operatoria dramaturgica, esta operación *extraña* de su marco enunciativo original a estos objetos cotidianos para reconstituirlos como "textos".

5. Repetición y vida cotidiana

- 25 De Certeau describía lo cotidiano como el terreno de las "artes del hacer" (De Certeau 2006). Los sujetos al habitar el espacio cotidiano eligiendo y excluyendo diversas prácticas construyen una imagen autorreflexiva, *representan* y *narran* cierto "relato de vida". En este sentido las personas en la escena de *Archivos* se configuran como "personajes", construyen sus *máscaras* y generan un *archivo*. Al respecto Tella señala:

"En todas (las obras) se ha trabajado con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen bajo la premisa de que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes." [6]

- 26 Así el espacio cotidiano se muestra como un ámbito saturado de sentido donde las huellas de la escenificación de esta imagen reflexiva, como representación, se construyen con las marcas iniciales del hacer cotidiano en tanto sucesión de acciones reiteradas. Recordemos una vez más las palabras de Warhol citado por Foster: "Me gustan que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez". En esta observación emerge un elemento definitorio de lo cotidiano, su particular esfera temporal.

En este sentido Parret señala que el tiempo cotidiano es marcado por la *reiterabilidad*, la *repetición*, el acontecimiento *ordinario*, frente a lo *extra-ordinario*. A su vez estas prácticas son *heterogéneas*, no sistemáticas, sin diacronía estructural, "es el evento debido al azar de la circunstancia". De esta manera se traza una *reiterabilidad* particular: "es la reiterabilidad no-teleológica de una multitud de acontecimientos." (Parret 1998: 123-142)

- 27 Así lo cotidiano está marcado por una *experiencia de la temporalidad* en un doble aspecto: la *concentración del tiempo tridimensional* (pasado, presente, futuro) definido en la unidad del instante del *aquí-ahora*. En *Archivos* los *relatos de vida* siempre refieren a un evento del pasado singular, son los "momentos más *teatrales*: historias que se repiten, engaños, viajes, episodios traumáticos, traiciones, amores, muertes..." [7]

- 28 En la narración este evento se actualiza y se produce una *concentración del tiempo* que vincula ese pasado con el presente-instante de la narración. Ese momento único pasado es estructurador de lo cotidiano en relación a su *puesta en escena* en el

presente: el relato. Como género de la cotidianeidad el relato se presenta, por un lado, como un *volver a vivir*, sitúa al pasado en relación con el presente por medio de la rememoración. Por otro lado el relato se establece como una fábula, se construye una argumentación en la narración que supone un destino, es decir ciertas determinaciones que se extienden al futuro. La narración en tanto construcción de un texto producido *para la mirada del otro*, es decir, su puesta en escena es reiterativa, se configura en la repetición. En este sentido es "teatral" en tanto supone la construcción de un texto, su exhibición a la mirada del otro y su repetición.

6. Productividad de la lectura

- 29 La lectura no es una operación neutra. Es importante entender el espesor de operatorias y transmutaciones que se producen al desplazar los relatos de la vida cotidiana de su emplazamiento textual originario a la escena teatral. La lectura implica el establecimiento de vínculos entre las prácticas cotidianas y artísticas que se relacionan con la misma redefinición de la disciplina artística. La explicitación de teatralidad como toda actividad donde haya repetición, la mirada de un otro, y la constitución de un texto "no natural" excede el ámbito específico del teatro pero a su vez proyecta elementos tradicionalmente entendidos como constitutivos de la escena teatral a lo cotidiano.
- 30 Estos relatos cotidianos ingresan al campo de lo *extra-ordinario*, de lo artístico, no por alguna particularidad o *destreza* narrativa sino por ciertas definiciones sobre el propio teatro que producen intertextos con esas prácticas cotidianas. Por un lado estas "nuevas" definiciones niegan ciertos aspectos de la tradición teatral. En el caso de *Archivos* fundamentalmente se ponen en crisis el estatuo ficción / no-ficción señalado por operaciones textuales que indican la *exterioridad* de los textos editados en la dramaturgia. En este sentido el intertexto se produce por una negación, por la búsqueda de aquello que se defina como *no-teatro* o *fuera* del teatro.
- 31 Pero la admisión de esto no imposibilita considerar que haya también una afirmación en esta lectura de lo cotidiano desde la mirada teatral. Barthes en *La cámara lúcida* señaló discursos y prácticas íntimas alrededor de la fotografía para entender mecanismos de producción de sentido sobre estos objetos de la cultura. Para ello fue necesario evidenciar esas prácticas que parecían no estar estructuradas, que parecían ser objetos no articulados lejanos de la consideración de la fotografía como arte. En este sentido la afirmación de esta lectura teatral entiende que la cotidianeidad es una esfera de *representación*, de *puesta en escena*, de ejercicio de *personajes* "no-naturales", de construcción de *escenarios* como imágenes autorreflexivas y creación de *textos espectaculares*.

Notas al pie

[1] En el sitio web www.archivotellas.com.ar pueden encontrarse diversos materiales que se configuran como paratextos del ciclo al que seguiremos refiriéndonos en otros apartados. Estas reglas citadas aparecen en la sub-sección "Investigación" bajo el título de "Reglas".

En <http://proyectoarchivos.wordpress.com/> pueden hallarse video-registros de fragmentos breves de las piezas citadas

[2] Nuevamente nos remitimos a www.archivotellas.com.ar, esta cita se encuentra en la sub-sección "Investigación" bajo el título de "Desarrollo".

[3] Sobre la tematización de la *circulación* en el "consumo teatral" puede leerse el análisis de B. Trastoy (*Op. Cit.*) sobre la actividad de V. Tellas como curadora. En este recorrido por los ciclos *Biodramas*, *Proyecto Museos* y *Archivos* se explicita las operaciones que la directora-curadora realiza sobre los espacios de exhibición y las prácticas de producción dramaturgica.

[4] Entrevista realizada en el 2006 a V. Tellas por Meret Kiderlen (*Op. Cit.*)

[5] Ver www.archivotellas.com.ar sub-sección "Investigación" bajo el título de "Desarrollo".

[6] Ver nuevamente www.archivotellas.com.ar sub-sección "Investigación" bajo el título de "Desarrollo".

[7] Ver www.archivotellas.com.ar sub-sección "Archivos" bajo el título de "Mi mamá y mi tía".

Bibliografía

- Barthes, R.** (1980) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía Barcelona: Paidós, 1989.
- De Certeau, M.** (1980) La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer México: ITESO/UIA, 2006.
- De Marinis, M.** Comprender el teatro. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Féral, J.** Acerca de la Teatralidad. Buenos Aires: GETEA, 2003.
- Foster, H.** (1996) El retorno de lo real. Madrid: Akal, 2000.
- Groesman, C.** (2005) "Obras-archivo de Viviana Tellas. Una lectura de la relación arte-vida a partir del concepto de ready-made de Marcel Duchamp." en Telon de fondo N° 2. Buenos Aires, diciembre 2005. www.telondefondo.org
- Groys, B.** Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Hamon, P.** Introducción al análisis de lo descriptivo. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Kiderlen, M.** (2007) "La teatralidad fuera del teatro" en Telon de fondo N° 5. Buenos Aires, julio 2007. www.telondefondo.org
- (2006) "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas" en Telon de fondo N° 3. Buenos Aires, julio 2006. www.telondefondo.org
- Parret, H.** De la semiótica a la estética. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- Schaeffer, J-M.** (1992) El arte en la era Moderna. Caracas: Monte Ávila, 1999.
- Trastoy, B.** (2006) "El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea" en Orbis Tertius N° 12. Buenos Aires, agosto 2006. <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/22-trastoy.pdf>
- Vattimo, G.** (1985) El fin de la modernidad. Barcelona: Gedisa, 2000.

Autor/es

Federico Baeza es Licenciado en Artes y Doctor en Teoría e Historia del Arte por la UBA. Es docente, investigador y curador especializado en arte contemporáneo. Becario posdoctoral del CONICET, anteriormente ha obtenido becas y distinciones de la UBA, FNA, CONICET y arteBA. Es profesor de grado y posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, actualmente es Director de Extensión, Vinculación Institucional y Bienestar estudiantil en el Área.

<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