

# SOBERANÍA DEL USO

APROPIACIONES DE LO COTIDIANO

EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

SOBERANÍA DEL USO. APROPIACIONES DE LO COTIDIANO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA.

**FUNDACIÓN OSDE  
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

**PRESIDENTE**  
Tomás Sánchez de Bustamante

**SECRETARIO**  
Omar Bagnoli

**PROSECRETARIO**  
Héctor Pérez

**TESORERO**  
Carlos Fernández

**PROTESORERO**  
Aldo Dalchiele

**VOCALES**  
Victor Hugo Cipolla  
Alejandro Condomí Alcorta  
Horacio Dillon  
Luis Fontana  
Julio Olmedo  
Jorge Saumell  
Ciro Scotti

**ESPACIO DE ARTE  
FUNDACIÓN OSDE**

**COORDINACIÓN DE ARTE**  
María Teresa Constantin

**GESTIÓN DE PRODUCCIÓN**  
Betina Carbonari

**PRODUCCIÓN**  
Micaela Bianco  
Carolina Cuervo  
Javier González  
Tatiana Kohan  
Nadina Maggi  
Susana Nieto  
Gabriela Vicente Irrazábal

**EXPOSICIÓN  
Y CATÁLOGO**

**CURADURÍA, TEXTO y  
DISEÑO DE MONTAJE**  
Federico Baeza  
Sebastián Vidal Mackinson

**ASISTENCIA**  
Nadina Maggi  
Gabriela Vicente Irrazábal

**EDICIÓN DE CATÁLOGO**  
Betina Carbonari

**DISEÑO GRÁFICO**  
Oscar Rodríguez

**MONTAJE**  
Horacio Vega

**PRODUCCIÓN DE  
GRÁFICA EN SALA**  
Sign Bureau

**AGRADECIMIENTOS**

La Fundación OSDE y los curadores agradecen la generosa colaboración de los artistas, coleccionistas e instituciones que han hecho posible esta muestra:

Erica Bohm, James Keith Brown y Eric Dieffenbach, Geena Brown Gershenberg, Eduardo Costantini, Ángeles Devoto, Alec Oxenford, Andrea Pegoraro, María Fernanda Pinta, Alberto Sendrós, Marita Soto, Agustina Stegmayer, Myriam Tarragó, Katie Tilford, Fernando Veneroso y Diana Wechsler.

Galería Marc Foxx, MALBA-Fundación Costantini, Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" y Universidad Nacional de Tres de Febrero.

# SOBERANÍA DEL USO

APROPIACIONES  
DE LO COTIDIANO

EN LA ESCENA  
CONTEMPORÁNEA



**ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE**

Suipacha 658 1º - Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228  
espaciodeartefundacion@osde.com.ar  
www.artefundacionosde.com.ar

Fundación OSDE  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Septiembre 2014

Todos los derechos reservados  
© Fundación OSDE, 2014  
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-85-6  
Hecho el depósito que previene la ley 11.723  
Impreso en la Argentina.

Vidal Mackinson, Sebastián  
Soberanía del uso, apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea / Sebastián Vidal Mackinson y Federico Baeza.  
- 1a ed. - Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014.  
72 p. : 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-85-6

1. Catálogo de Arte. I. Federico Baeza II. Título  
CDD 708

DEL 14 DE AGOSTO AL 18 DE OCTUBRE DE 2014

SOBERANÍA DEL USO.  
REPENSAR LOS LÍMITES DE LA PRÁCTICA CURATORIAL

SEBASTIÁN VIDAL MACKINSON

*Soberanía del uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea* se instala en el espacio de exhibición para dar a ver un conjunto de piezas que muestran una de las maneras en las que la práctica artística argentina se desarrolló en los últimos quince años. Compuesta en su mayoría por instalaciones, esta muestra reúne piezas bajo los parámetros de las estrategias artísticas operadas en torno a la noción de uso dentro de los contornos de la vida cotidiana, de acuerdo con el desarrollo teórico realizado por Michel de Certeau. *Soberanía del uso...* muestra operatorias visuales que exhiben mundos individuales, universos personales, y maneras de relacionarse con los consumos y desperdicios de nuestra contemporaneidad. Son investigaciones artísticas en torno al uso como instancia de negociación entre los espacios de la hegemonía cultural, donde maneras de hacer personales toman cuerpo. Los artefactos artísticos que componen esta exposición, así, insisten en la presencia de apropiaciones afectivas, y efectivas, que cuestionan las acciones que llevamos a cabo sobre las cosas existentes, sobre aquellas herencias simbólicas y objetuales con las vivimos nuestra vida cotidiana.

No hay exposición que no sea el resultado de un trabajo de investigación y producción. Una muestra no guarda relación únicamente con la historia del arte, sino que también se trata de un acto político, ya que su carácter es de intervención pública. Una exhibición, cualquiera sea el formato que adquiriera, es un producto cultural. La curaduría, entonces, puede ser entendida como una práctica y un modo de pensar arraigados en lo particular (lo específico de las coyunturas culturales y políticas, las interacciones locales con diferentes estructuras de poder), y como una actividad que se ajusta y varía de acuerdo a cada proyecto, espacio o institución.<sup>1</sup> La curaduría, de esta manera, se caracteriza como un modo de pensar en términos de interconexiones que se desenvuelven en el espacio físico y editorial, donde la vinculación de



objetos, imágenes, procesos, ubicaciones y discursos los hace operar como potencialidades activas que buscan crear una caja de resonancia para afianzar y propiciar nuevos sentidos.

Entendida de esta manera, la práctica curatorial tiene una deuda con prácticas artísticas gestadas al calor de contextos de producción precisos, adquiere una ubicación específica en el tramado cultural y abreva en diversas tradiciones de crítica institucional. En este sentido, lo curatorial estimula a pensar no solo desde la pieza artística o con ella, sino también lejos de ella o hasta en su contra. En su práctica resuenan ecos del trabajo del editor, solo que la curaduría se vincula con un conjunto más amplio de materiales y relaciones, y que se entiende como una operatoria en la que toman posición la negociación y la intervención, ya que se oficia con los poderes, las epistemologías y los discursos públicos. Esa es la razón, a su vez, por la cual el término “curador” adquiere la característica de ser permanente revisado y reinventado de acuerdo a los diversos contextos artísticos, dado que su actividad es contextual, estratégica y autocrítica. Por último, su acepción contemporánea reconoce la complejidad de la colaboración cuando se organiza una exposición o se lleva adelante un proyecto,



Las vistas generales de sala corresponden a las instalaciones y montaje en Fundación OSDE, 2014

<sup>1</sup> Cuauhtémoc Medina, 'Raising Frankenstein. Curatorial education and its discontents', en AA.VV., Raising Frankenstein. Curatorial education and its discontents, Banff (Canadá), Koenig Books Ltd., 2011.



GABRIEL CHAILE, *La oración eficaz*. Instalación en la muestra Operación COO, Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (MUNT), 2011.

ya que abarca una trama institucional más compleja de logística, que supera la dualidad curador/artista.

En *Soberanía de uso...* el curador –al tomar posición con respecto a las operaciones de selección, de acuerdo a las particularidades que propone para la exhibición– se convierte también en el garante de la administración de estrategias discursivas y espaciales. Su papel, de esta manera, es el de salvaguardar el carácter público de un relato curatorial, expuesto tanto en el montaje de exhibición (el emplazamiento de las piezas en el espacio) y la curaduría editorial (la estrategia asumida en la disposición de textos y la edición de imágenes dentro del catálogo), como en las actividades paralelas que se desarrollan en su entorno. Se trata de pensar, entonces, la producción curatorial y el rol del curador como acciones políticas, dado que se estatuyen como gestos responsables de la delimitación de un corpus de piezas con respecto a una mirada sobre aspectos de la práctica artística contemporánea.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Diana Wechsler, "Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad", en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Madrid, UCM, colección Imagen, comunicación y poder, 2010.



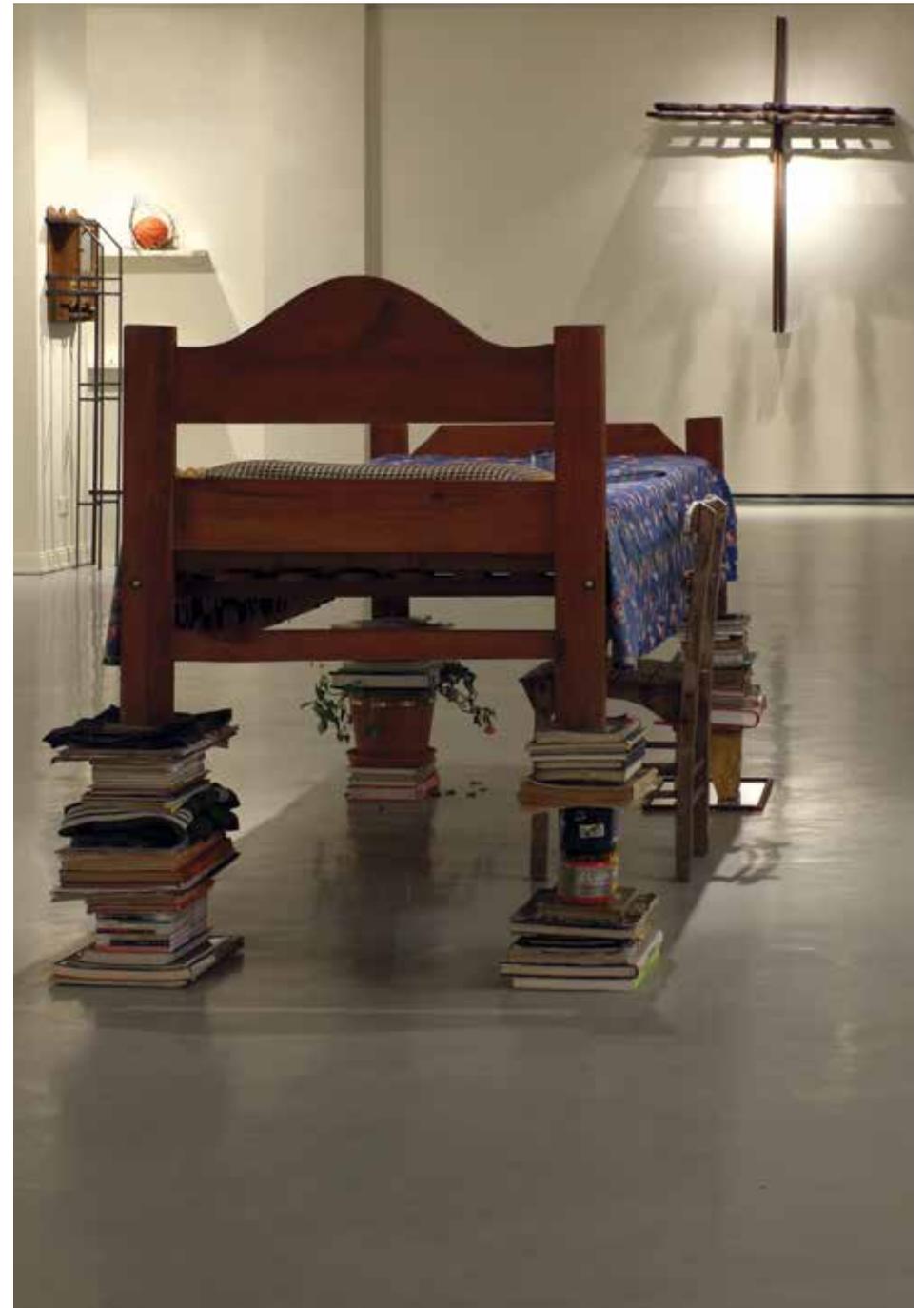
EUGENIA CALVO, *S/T* [Estructura de hierro para mesita]; AMALIA PICA, *Eavesdropping*

Ahora bien, cómo articular una visibilidad en el espacio de exposición y en el libro/catálogo para un corpus de piezas inscriptas conceptualmente en una de las maneras de narrar las prácticas artísticas de los últimos quince años en Argentina fue una de las preguntas que animó al momento de comenzar a trabajar en esta exhibición. La respuesta a esta cuestión, a su vez, pivotó sobre la premisa de que una exposición debe proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento entre todos los actores involucrados, por lo que la noción de uso se extrapoló a los engranajes que integran la producción de una muestra de artes visuales.

En cuanto da continuidad en el tiempo a un hecho relativamente efímero, y en el que es posible analizar el discurso teórico-crítico plasmado en los textos escritos y en la disertación visual (volcado en la secuencia de las obras seleccionadas para la muestra y en las imágenes que lo componen), las estrategias implementadas con relación al libro/catálogo se eligieron con relación al núcleo conceptual que articula la exhibición. La noción de uso animó su diseño: configurar un objeto editorial que pareciera estar confeccionado por alguien que no utiliza las herramientas



CYNTHIA KAMPELMACHER, *Mesa de producción*; DANIEL JOGLAR, *S/T*; DIEGO BIANCHI, *Registros urbanos*; ALAN COURTIS/EN LA TERRAZA.



GABRIEL CHAILE, *La oración eficaz*; MARIANA TELLERIA, *Estás en todos lados*.





LEOPOLDO ESTOL, *El poder del arte y El mantel*

En cuanto al emplazamiento de las piezas en el espacio de exhibición, la problemática sobre cómo exhibirlas fue una constante. Boris Groys sentencia que el arte contemporáneo puede ser entendido, fundamentalmente, como una práctica de exhibición. De acuerdo con este postulado, advierte que esto podría significar, entre otras cosas, que en la actualidad se torne confuso diferenciar entre las figuras del artista y el curador. "Hoy ya no existe una diferencia 'ontológica' entre hacer arte y exponer arte",<sup>3</sup> sostiene, y ahonda en la problemática acentuando que hacer arte significa exponerlo como tal. Más allá de diferencias conceptuales que se puedan sostener en cuanto a su argumentación sobre la dinámica de lo que él denomina una "exposición convencional" o "estándar", resulta fructífera y operativa la diferenciación que realiza entre ésta y una instalación artística. Si en la primera el cuerpo del observa-

<sup>3</sup> Boris Groys, "Politics of Installation", en *e-flux journal*, nº 2, enero de 2009.

dor permanece fuera del arte (es decir, que este tiene lugar frente a los ojos del observador), y el espacio de exhibición es entendido como un espacio público, vacío, neutro y propiedad simbólica del visitante –cuya función es tornar las piezas accesibles a la mirada–, la instalación presenta dinámicas diferentes. No circula sino que, como bien se señala, instala, y modifica el papel y la función del espacio de exhibición. Esto se debe a que opera a través de la privatización simbólica del espacio público de exposición, ya que está diseñada de acuerdo a la soberanía del artista, que no necesariamente tiene que justificar públicamente la selección de objetos o la organización espacial de su pieza. El material de apoyo de una instalación es el espacio mismo. Invita al visitante a experimentar ese espacio como un espacio holístico, totalizador. Así, lo fundamental aquí es la distinción entre el espacio que la instalación demarca y, en contrapartida, el espacio público sin demarcar.

La instalación se caracteriza por la ubicación de objetos en un contexto fijo, estable y cerrado, circunscriptos en un "aquí y ahora" topológicamente diferenciado.<sup>4</sup> Estos objetos se estatuyen como originales, incluso si circulan serialmente fuera de sus límites. Esta característica define al arte contemporáneo por el hecho de que ubica a la originalidad de una pieza en un determinado contexto, en una ubicación específica por medio de su inscripción topológica. Una instalación se caracteriza, entonces, como una presentación del tiempo presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora.

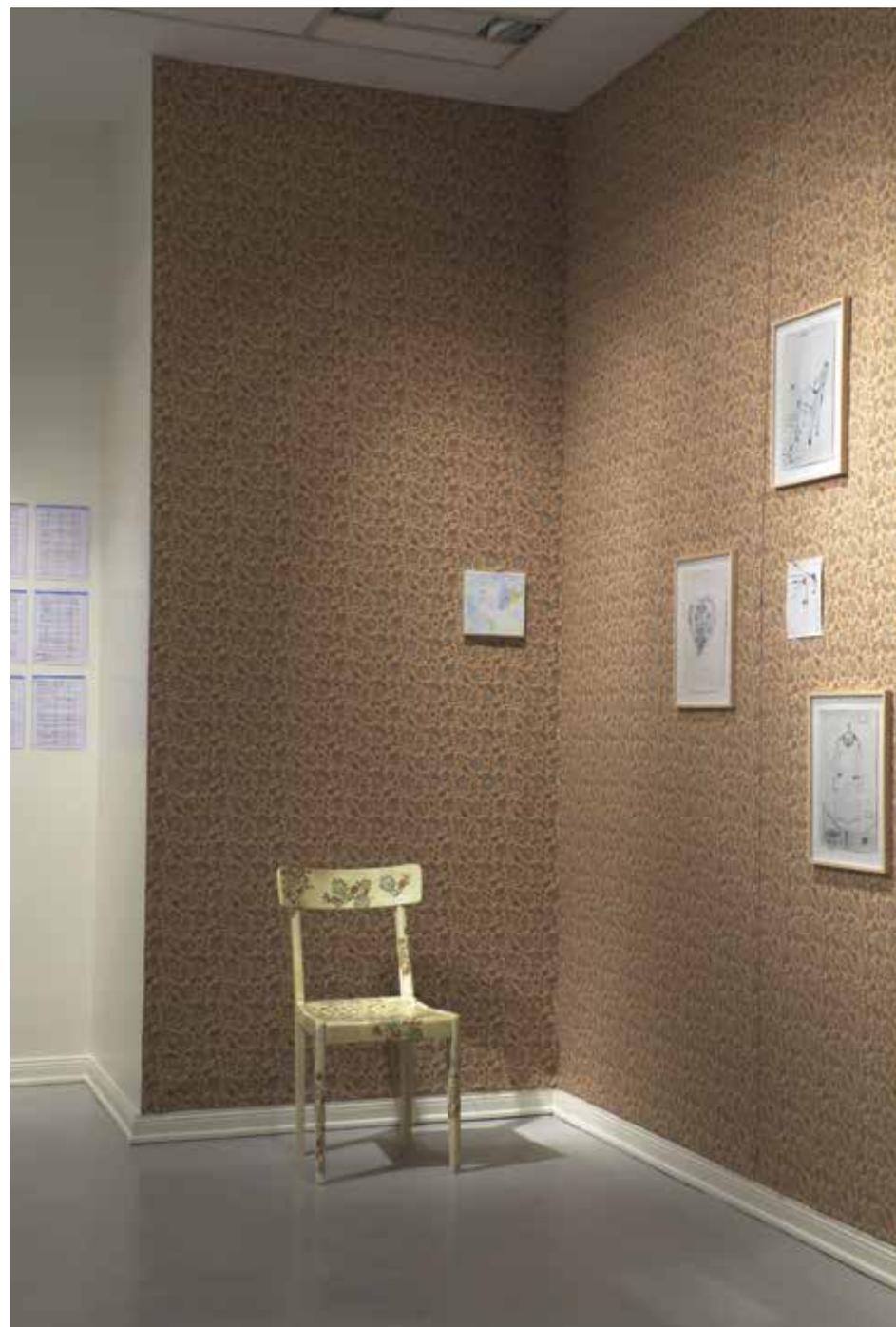
*Soberanía de uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea* da a ver una serie de piezas que instalan estos mecanismos y que se encuadran en la producción artística argentina de los últimos quince años. Focaliza en un conjunto de artefactos, en su gran mayoría instalaciones, que, en su horizonte epistémico, toman la noción de vida cotidiana como pivote discursivo. Allí se alojan estrategias de reinención, apropiación y construcción de una trama de ocurrencias que apro-

<sup>4</sup> Ibid.



FLORENCIA LEVY, Proyecto *Turismo Local*

vechan un momento específico para hacer un lugar propio en el espacio ajeno; dan a ver resoluciones visuales sobre cómo se carga con el bagaje cultural en acciones de todos los días, en un horizonte de proximidad o distancia. Esta exhibición asume, como ya se ha dicho, además de sus líneas crítico-teóricas, al espacio de exhibición como uno de sus pilares. Dos grandes núcleos estructuran su instalación en el espacio. En uno de ellos, artefactos que se inscriben en el contexto de las reinvencciones y apropiaciones de objetos singulares, interiorizados, que interpelan y abrevan en acervos familiares. La transmisión, el legado, el recuerdo, como también la objetivación de herencias y de lo dado adquieren relevancia. Aquí, el horizonte de lo doméstico se hace presente. Sobre este entramado, los objetos reunidos muestran operaciones de desvíos y profanaciones a los que han sido sometidos. En un segundo núcleo de agrupamiento de piezas, por su parte, se instalan obras ligadas a diferentes problemáticas enraizadas en lo público, en términos amplios.



VERÓNICA GÓMEZ, Habitación de Huéspedes de Casa Museo



ANA GALLARDO, *Mi padre*

La problemática habitacional, el registro de resoluciones espontáneas en la vía pública, las diferentes interpretaciones del flujo informacional en la prensa gráfica, el agenciamiento de un recital de música en terrazas, enredan reinventiones de objetos y sucesos de la iconografía masiva diaria. Estas piezas se caracterizan por la reapropiación y reinención de objetos de la iconografía del consumo, de la información periodística, de la industria cultural y del entramado urbano, a través de nuevos usos.

Esta exposición conforma, entonces, una topografía de la actuación, del reciclaje operado por los usuarios sobre los artefactos impuestos por la hegemonía cultural. Son acciones poéticas y políticas que emergen en un espacio diferente al de la producción y el consumo, que caracteriza las actividades diarias. Se instalan en el espacio de exhibición a manera de caja china. La propuesta, en este sentido, fue la de instaurar una gran exhibición, con mucho de instalación, debido a la disposición concep-



MARIANA TELLERIA, *Estás en todos lados*



GABRIEL CHAILE, *Para mantener la vida me volví hacia atrás* (detalle) y *La oración eficaz*; GABRIEL BAGGIO, *Motivo para mantel* y *Las herramientas de Julio*

tual de las piezas en el espacio. De esa manera, el emplazamiento de las piezas propicia el análisis de afinidades conceptuales, formales, afectivas, de distancia y hasta crípticas e insólitas entre ellas, con el objeto de proponer nuevos sentidos, demarcar recorridos por la sala y otorgar la posibilidad de encontrar nuevas relaciones insospechadas. Aun así, cada pieza opera bajo sus propias lógicas, pese a que se buscó instalar una experiencia totalizadora y, aunque suene contradictorio, darlas a ver en afinidades conceptuales, formales y de sentido en uno o varios conjuntos.

En este sentido, en el criterio de selección, la concatenación de disposiciones de piezas y afinidades en el espacio, y la lógica de medidas de inclusiones y exclusiones, la práctica curatorial se acerca a la práctica artística de la instalación. Pero, como se ha señalado, la diferencia estriba en que en la instalación, los cálculos de selección y el modo de representación se basan en la soberanía del artista. Y esto significa que esta práctica da a ver la diferencia sustancial entre la libertad individual del artista y la libertad institucional del curador. El artista y el curador encarnan dos clases diferentes de libertad: la libertad soberana, incondicional y públicamente irresponsable de la realización artística, y la libertad institucional, condicional y públicamente responsable de la curaduría.

Así, y esta es la digresión que nos hemos permitido, si en la instalación el acto de producción artística coincide con el de su presentación, esto se estatuye en un campo de acción atractivo para la experimentación, así como para revelar y explorar la noción de libertad, tensionando sus límites en cuanto a lo curatorial. Consecuentemente, la propuesta que animó el diseño de montaje de esta exposición fue la de emular, en alguna medida, la manera soberana y autoral con la que opera el artista.

Tácticas inesperadas y siempre precarias que intervienen el terreno expansivo de la producción racionalizada con modos propios de hacer y sentir. Y aun así surge una pregunta en esta relación: ¿en qué medida lo curatorial tiene efecto en la manera en que nos aproximamos al arte, nos relacionamos con esta práctica y con el resto del mundo?

## ENTREVISTAS

### ENTREVISTA A ANA GALLARDO, MARZO DE 2011

Mi casa siempre estuvo compuesta por cosas que nos estaban regalando. Cuando volví de México no tenía nada propio más que los objetos que fui guardando a lo largo de mi vida, de los afectos, mis amores. Yo les dejaba mis cosas a mis amigos en Buenos Aires. Cuando yo volvía de México, lo que quedaba era lo que componía mi casa, una acumulación de basura, de basura y de recuerdos. (...)

Cuando trabajo voy sumando continuamente. La relación con las personas con las que entro en contacto me permite apropiarme de su historia. La verdad es que me construyo una identidad con todo esto y con cada objeto; en vez de perderlo, lo conservo como si fuera un hecho mágico.

Trabajo con una técnica muy precaria, este trabajo es un hito de la precariedad [se refiere a *Mi padre* de 2007]. Yo no tengo técnica, no manejo el lenguaje, empiezo a elaborar un video y después me doy cuenta de que lo edité mal. Este video también se basa en mi vida, mi mamá era pinto-

ra y mi papá era poeta. Yo tenía mucha documentación de sus obras o de los textos; buscando entre estos materiales encuentro un recorte de diario que hablaba de mis padres. El recorte del diario tenía una foto de un autorretrato de mi madre, se ve que era de una exposición pero no tenía fecha ni firma ni nada. Ese recorte hablaba del encuentro que había tenido un periodista con mis padres cuando ellos llegan a Argentina, entonces yo me conmoví cuando lo leí y pensé que mi papá tenía que leerlo, así que se lo di para que lo lea. Mi papá es un gran orador, un gran lector de sus poemas, entonces está acostumbrado a hacer una puesta en escena y esa es su arma de seducción de toda la vida. Yo no quería que mi papá leyera una segunda vez el texto porque lo iba a practicar y luego iba a leerlo declamando, o sea, con una voz impostada. Entonces, fuimos con la cámara para sorprenderlo, mi papá lo empieza a leer y yo todavía ni siquiera había colocado bien la cámara... él empieza a quebrarse y muestra todo lo que sentía y yo con la cámara mal colocada. Ni siquiera lo termina de leer, ya no tenía sentido que lo leyera otra vez. El trabajo tiene una cosa muy potente basada en la historia de él, la mía, el origen de todos nosotros acá en Argentina. Se hizo con una herramienta muy precaria, un video muy rudimentario.

Todo mi trabajo está ligado a la muerte de mi madre, que muere cuando yo era muy chica. Mi madre era pintora, era artista, entonces yo construyo esta figura femenina o una relación con mi madre a través de una relación con el arte. Si ella dibujaba, yo dibujo como ella; nunca aprendí a dibujar, nunca fui a una escuela, no tengo formación académica, pero dibujo en claroscuro exactamente como lo hacía mi madre cuando yo era pequeña: mi laburo es una relación con mi mamá.

De lo que se hace con lo que no hay, como no tengo, como que nunca he tenido nada, nada. Desde muy chiquitita con la muerte de mi madre, yendo de un país a otro, no he tenido nunca nada y siempre estuve transitando. Entonces todo lo que hago es apropiarme de todo lo que hay alrededor, de las historias de los demás, de los objetos de los demás, yo no tengo nada, todavía sigo sin tener nada. De hecho yo no estudié, todos mis lenguajes son apropiados, fui robando.



ANA GALLARDO, S/T. Instalación en Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2012

Tengo urgencia y no tengo paciencia, no tengo tiempo para esperar que un dibujo lleve un mes de trabajo, lo hago y luego hago otro y otro igual. No me importa, creo que no me intereso por ninguna técnica, a veces pienso que si domino una técnica voy a estar perdida.

#### ENTREVISTA A GABRIEL BAGGIO, DICIEMBRE DE 2010

Creo que la problemática de mi trabajo es articular dentro del circuito artístico lo que hago fuera de él; cómo nombrar arte lo que hago cotidianamente, porque lo cotidiano sucede fuera del sistema, es mi vida cotidiana llevada un poquitito más allá. Manipulo estas experiencias tratando de ver cómo voy a convertir eso en una pieza de arte y el gran problema es justamente ese, el traslado de un lugar a otro sin que la pérdida sea sustancial. (...)

[En referencia a la performance *Sopa* de 2002]. La transmisión oral no es literal, no hay una reproducción exacta. En ese sentido, en realidad, la transmisión es perfecta porque ya es inherente a la propia transmisión oral que no sea exacta. La transmisión y los legados siempre van a estar mutando en función de las habilidades, adaptaciones e interpretaciones de los involucrados. También en relación a un contexto determinado, yo no voy a la misma verdulería que mi mamá o mi abuela, ni tengo la misma olla, ni la misma cuchara de mi abuela que ya debe tener cincuenta años de uso o la de mi mamá que tiene treinta o la mía que tiene diez. Entonces, los sabores que se impregnan en esa cuchara son diferentes, la intensidad del fuego también es distinta. No hay manera de que eso sea perfecto, o sea, para mí es perfecto en tanto es imperfecto.

Lo que más me interesa es lo que no se puede dejar escrito. (...)

No creo que todo tiempo pasado fue mejor, sí creo que esas actividades, ciertos oficios, obligan a pensarse a uno mismo en relación a las necesidades básicas de supervivencia. Tampoco lo celebro y pienso que hay que volver a ese pasado. Sí pienso sobre el hecho de que ahora las ollas solo se hacen en un torno y que treinta personas trabajan para todo el resto de la humanidad. No estoy en condiciones de postular una tesis política específica, simplemente mi mirada se dirige a lo chiquito, a lo que implica para mí, el placer que da que una persona haya hecho su propia olla; después la seguirá usando hasta que las nuevas generaciones la desechen por otra tal vez más prolijita. Pero a mí me interesa lo que implicó en la historia de vida de esa persona esta acción, yo me detengo ahí. Lo que implicó en la relación entre mis abuelos que mi abuelo le hubiese hecho las herramientas para que mi abuela cocinase o, por ejemplo, cuando él quería que ella corte la lechuga bien finita le inventó un cortador de lechuga. Lo mismo pasaba con los pulóveres tejidos a mano, las cortinas de la casa, los adornos, etcétera. Me interesa entender lo que implicó en la relación entre ellos el hecho de haber puesto en práctica un oficio. (...)



GABRIEL BAGGIO, *Las herramientas de Julio* (detalle) y *Motivo para mantel*



GABRIEL BAGGIO, *Conversación y Materiales de archivo*

Tengo una devoción por la decoración, por la ornamentación, un amor por la forma desarrollada y expandida en relación a los espacios arquitectónicos... Sumado al amor por los oficios, especialmente por la pintura y la cerámica, se arma. Se arman las obras.

Cuando vacié la casa de mi abuela, fuimos con mi padre y entre otros objetos encontramos un pedazo de tela en la caja de cosas para lustrar zapatos, que era de una cortina de cuando yo era chiquito. Ni bien la vi la reconocí, era una tela de flores que revestía los sillones y las cortinas de esa casa. Yo me acordaba de unas flores divinas, súper vivaces y en ese momento, cuando volví a encontrarme con ellas, las vi depresivas, un fondo blanco con una flor marrón. Me resultó espantoso. Igual guardé el pedacito de tela, cinco años después recordando eso y ordenando las cosas que había obtenido de esa casa, pensé en pintar las flores con los colores que recordaba, no sabía cuáles eran pero los que tenían seguro que no eran. Una especie de reparación de la historia. Mis recuerdos no coincidían con la realidad, y preferí cambiar la

realidad para construir la historia según mis parámetros y escuchando a mi memoria subjetiva. Entonces, hice el dibujo y lo pinté de colores fosforescentes, así descubrí felizmente un motivo para pintar. Entonces, empecé pintando los motivos que tenía y luego esta acción se convirtió en algo frecuente; copio el motivo de un mantel y lo hago de otros colores. Encontré un procedimiento que alude a la "perfección de la imperfección", tomando la idea anterior, de la construcción subjetiva de la memoria y de la historia.

#### ENTREVISTA A VERÓNICA GÓMEZ, NOVIEMBRE DE 2010

[Sobre el proyecto *Casa Museo* desarrollado entre 2003 y 2005]. En el momento de gestación, cuando yo estaba trabajando en el proyecto, si bien había algo pseudo-científico de clasificación y organización, todo era bastante desordenado, porque yo no sabía qué estaba haciendo. Sabía más o menos dónde estaba, ese estar era bastante barroco, en el sentido de que yo estaba en la casa de mis abuelos paternos y descubrí esa habitación de huéspedes donde tenían un montón de objetos familiares y documentos de mis abuelos. Eran cosas que me llevaban a la historia familiar vía paterna, como la inmigración (mis abuelos eran españoles). Había un cúmulo de información y de documentos que también eran afectivos, entonces yo sabía que estaba en ese lugar absorbiendo eso; después hacia dónde iba eso, en ese momento no lo sabía. Me trazaba pequeñas metas, pequeños puertos digamos, empecé a pensar líneas para abordar esos objetos, una fue dibujarlos, otra fue hacer unos *frottages* con grafito, otra fue juntar muestras de la habitación.

Había un relato vía la mamá de mi padre, o sea mi abuela, en el que había mucha soledad. Mi abuela repetía dos o tres cosas. Una era que cuando ella llegó de España a los quince años y después de meses de viaje en barco, huyendo del hambre, nadie la esperó; había una hermana acá en Buenos Aires y nadie la vino a esperar, luego empezó a trabajar como empleada doméstica en una casa. (...)



Cuando yo iba a visitar al geriátrico a mi abuela, ella me contaba algunas historias de España un poco mezcladas; a veces ella no sabía si estaba en España o en Buenos Aires. Entonces abrí la puerta de un territorio de los recuerdos que no responde a lo geográfico en absoluto ni se circunscribe a los continentes. En los relatos de mi abuela, Argentina y España pertenecían al mismo continente. Y el mundo de los muertos también seguía habitando esas tierras. Mi abuela pensaba que mi abuelo (fallecido) estaba en España y que se iba a encontrar pronto con él, empezaba a darse toda esta mezcla de cosas que a mí me estaba sucediendo también. (...)

La arqueología íntima es una especie de arqueología privada que yo estaba haciendo desde mi fantasía. Establecer una especie de narración a partir del estudio de esos objetos no iba a ser fundamental para el avance de alguna ciencia, simplemente era algo personal. Pero todo lo local puede repercutir en la historia de otro también, todos tenemos algunas coincidencias. (...)

Era un espacio desocupado pero al mismo tiempo estaba superpoblado de objetos que remitían a la ausencia, esto era fuerte. Estaba lleno, todo lo que había en la casa eran reliquias. Yo les digo reliquias, pero eran objetos que pertenecían a la vida cotidiana de mis abuelos; no solo a la vida cotidiana de mis abuelos sino a mi infancia porque es una casa que yo conocía muy bien. (...)

Si bien estaba dentro de la casa, estaba desconectado del ritmo cotidiano, del uso práctico, como el uso que se le da a una cocina, a un dormitorio; entonces ya había algo muy ficcional, cuando encontrabas el espacio era un escenario y yo era un personaje ahí.

Uno elige determinados almohadones con más o menos consciencia pero uno elige rodearse de ciertos objetos y hay algo de esos objetos, en la manera de ubicarlos, en las relaciones que se crean entre sí y con uno, que es un poco teatral. Si se quiere no deja de ser una escenografía útil, donde uno vive y la utiliza, así vos entrás a la casa de alguien y hay como una especie de situación ficcional.



VERÓNICA GÓMEZ, *Habitación de Huéspedes de Casa Museo* (detalle)

Esa era la casa de mi infancia donde yo me quedaba a dormir y jugaba con todos esos adornos que luego fueron al depósito; yo tenía un recuerdo de esos adornos. Al mismo tiempo era la casa donde encontré la infancia de mi viejo en esos documentos, era la casa de la vejez de mi abuela, era la casa que mi abuela estaba recordando desde el geriátrico también. Había una mezcla de tiempos y yo me volví un poco loca porque estaba viviendo un montón de vidas y edades, era una cosa muy fuerte. Entonces estos relatos infantiles eran parte de mi vivencia porque yo volvía a ser chica ahí también, me encontraba con mi niñez, era muy fuerte. Era algo que yo necesitaba dejar, que había sido muy fuerte en un momento y que necesitaba reciclar de alguna forma, y creo que todo no puede ser reciclable porque ya es trabajo de otro reciclarlo. Entonces llegó un momento en que terminó y descubrí muchas cosas, no lo puedo negar, es mi pasado, pero hay algo muy existencial en ese trabajo, no lo volvería a hacer...

#### ENTREVISTA A EUGENIA CALVO, MAYO DE 2011

Siempre me llamaron la atención esos objetos lujosos [se refiere a los platos ornamentados de la serie **El Método Tradicional** de 2003 y 2004], digo, esos objetos especiales o los adornos, ese tipo de cosas (...) Me preguntaba: ¿cuál es la utilidad de todo esto? Y me resultaban muy graciosos esos paisajes, esos platos tan dibujados y tan llenos de relatos, que son para comer.

Continué interesada en el tema del ornamento, no desde un lugar feminista, o evocando lo femenino, sino desde el ornamento en la vida de todos los días, desde lo abrumador del ornamento en general. También pensando en la utilidad de estas cosas, intentaba entender para qué estaban estos ornamentos, para qué eran utilizados. Después vino la serie **El Drama de Victoria** [de 2004 y 2005], donde la presencia de los ornamentos también es muy asfixiante. En este entramado denso hay arañazos, algo que se está cayendo y no hay nada en el fondo, todo es fachada.



EUGENIA CALVO, S/T [Estructura de hierro para mesita]

A mí me interesan mucho las puestas en escena, trabajar sobre espacios donde se produce la acción, lugares que funcionan como pequeñas escenografías. Eso también está presente en los manuales que te enseñan a hacer algo, se genera un espacio escenográfico donde se indica cómo colocar una cosa de cierta manera, se dice: abrí la puerta de tal y tal manera...

Esa sensación de amenaza está presente, se dirime en toda mi producción. Yo siempre hablo de cierto carácter mágico, digo: ¡qué lindo como el puré se hace nube! Pero esa magia esconde este otro carácter. Esto atraviesa muchos trabajos, también otros más recientes. A veces de manera más crítica, otras veces menos evidente. Por ejemplo en la última intervención realizada sobre el piso con distintos palos [se refiere a la instalación *La última región* de 2011], esta especie de amenaza está latente, son palos que pueden ser tomados por cualquiera y literalmente cagarse a palos.

[En relación a la serie **Entusiasmo y generosidad** de 2007]. Aparecen dos órdenes de cosas. Primero, lo primario, lo primitivo, lo opuesto de alguna manera, no sé si exactamente, a lo cultural. Digamos que, en general, nuestras construcciones están armadas con piedra, tierra, arena, estos materiales puestos en primer plano pasan a ser elementos vivos o inquietantes, expresivos. Es como poner en primer plano lo primitivo, lo primario, los materiales, y lo otro detrás. (...) Pienso que [en] el caso de los platos y la comida ocurre esto también, tenés un paisaje culturalmente armado, paisajes idílicos, inexistentes, y lo que viene a ponerse encima, la comida, también tiene que ver con la cultura (...), pero es un orden de cosas más primario.

Ese mismo año [2007] hice una intervención en la casa de mis padres. Cuando ellos se fueron de vacaciones invité a unos amigos e hicimos una barricada con todos los muebles y los objetos de la casa. Construimos una barrera, una gran barricada con todas las cosas.

En mi casa había mucho de este tipo de muebles. Me interesaba esa tradición conservadora, la inmovilidad, lo que pasa cuando esos muebles se mueven, cuando se despliegan, cuando sus órdenes se rompen.

#### ENTREVISTA A FLORENCIA LEVY, DICIEMBRE DE 2013

El proyecto empezó en 2004 con el primer viaje. Cuando salí, no sabía muy bien qué iba a hacer, tenía una cámara de 35 mm de mi papá y un diario de viaje. Avisé a todo el mundo que me iba de la ciudad, pero en realidad me quedé en Buenos Aires. El primer viaje duró un mes, lo que hacía básicamente era caminar, sacaba fotos, tomaba notas y mandaba postales. Vivía en hoteles baratos por distintos barrios, y todos los días me cambiaba de hotel. El primero al que fui, por ejemplo, es el Hotel Reina que está en Avenida de Mayo y la 9 de julio. Después me crucé justo enfrente donde está el Cecil Hotel y así sucesivamente.

Este trabajo [se refiere al proyecto **Turismo Local**] fue apareciendo dentro de la misma extrañeza que generaba el estar durmiendo en un lugar

extraño a dos cuadras de mi casa. La idea surgió de pensar un exilio dentro de la propia ciudad.

El material recopilado de esta primera instancia lo mostré como una serie de fotos que armaban una composición siguiendo un recorrido, pero era un formato que de alguna manera no me servía, porque se perdía el contexto narrativo de esas imágenes. Creo que la parte más feliz sucedía cuando las personas recibían las postales. Y eso para mí es lo más potente, era en definitiva lo más cercano al espíritu del proyecto: una persona que está de viaje y envía noticias de lo que está viendo, en una situación totalmente extraña e irreal. Era un proceso de desconocimiento de un lugar, como perder la memoria sobre la ciudad y utilizarla como la puesta en escena para una aventura.

En 2007 volví a salir de viaje por Buenos Aires, ahora con la idea de hacer un video, porque me daba la posibilidad de incluir el sonido y los



FLORENCIA LEVY, *Turismo Local* (detalle)



AMALIA PICA, *Eavesdropping* (detalle); MARIANA TELLERIA, *Días en que todo es verdad*

textos del diario que tenía del primer viaje (...), y así armar una composición que de alguna manera representaba la experiencia.

También lo que sucedía era que, por ejemplo, yo iba a un hotel y cuando me registraban veían la dirección de mi DNI y siempre me hacían preguntas, porque soy de Buenos Aires y me quedaba en un hotel de la misma ciudad. Entonces empecé a inventar historias y, como tengo doble nacionalidad, presentaba directamente mi pasaporte y hablaba con acento francés. Era un personaje que se fue filtrando de a poco en las postales.

Esta valija era la valija con la que yo viajaba. La trajo mi abuela cuando vino desde Minsk, que en ese entonces era parte de Rusia, a Entre Ríos. Con este objeto me fui en el primer viaje. (...) Creo que el proceso de pensamiento de todos mis trabajos tienen el rastro de la inmigración y el movimiento, porque toda mi familia vino de distintas partes del mundo, y yo crecí escuchando historias de otros lugares.

Tengo, también, toda una serie de mails. Lo que pasaba era que había personas que me veían en la calle de casualidad y me mandaban correos preguntándome si no era que estaba fuera de la ciudad. Entonces, se instalaba una especie de rumor que también era interesante. El otro día hablaba con un amigo y me decía que yo [en esa época] era la imagen del misterio. Esa situación me atraía también. La de un personaje que viaja por una ciudad que conoce desde siempre, como si se tratara de un lugar muy lejano. (...)

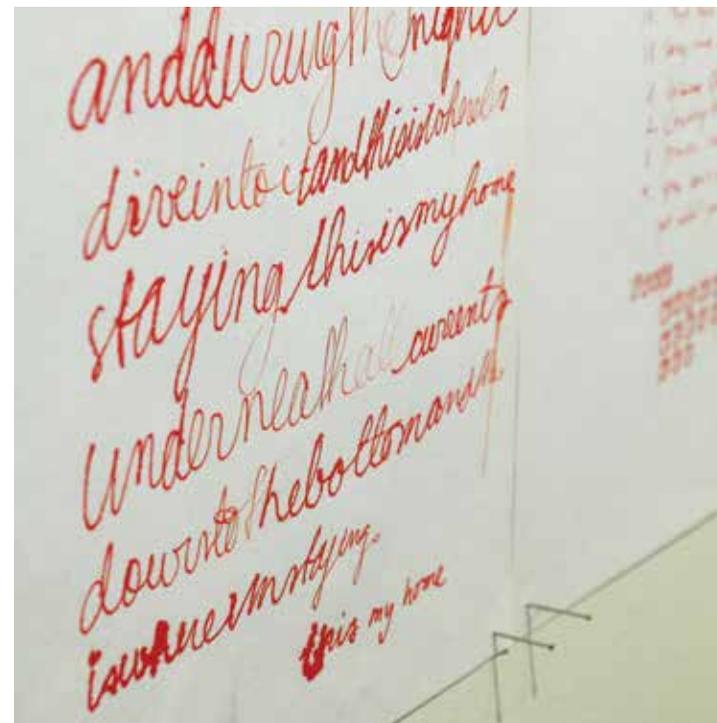
Pasaba mucho tiempo en el lobby de los hoteles donde me hospedaba. Eran hoteles de pasajeros u hoteles familiares, y los huéspedes eran básicamente comerciantes o personas que venían de vacaciones desde el interior. El video va armando un mapa, una cartografía de la ciudad. Te tira direcciones.

Las postales eran fotos de los interiores de los hoteles donde me estaba quedando. Eran las fotos y atrás iba un texto que describía una

escena. En el primer viaje, los únicos que sabían esto, y de forma parcial, eran mis padres. El tema del anonimato era porque yo necesitaba generar una situación que me alejara realmente de la ciudad, entonces pretendía no tener ningún contacto con nadie conocido, desprenderme de todo tipo de rutina y rastro familiar. Solo llamaba de vez en cuando a mis padres para avisarles que estaba bien. En ese momento salía con un chico, al cual también tuve que decirle que me iba a San Luis, al tiempo recibió una postal desde Buenos Aires.

#### ENTREVISTA A LETICIA OBEID, DICIEMBRE DE 2013

Hace poco encontré *Música*. Es mi primera muestra individual en torno a la música. Son listas de canciones copiadas a mano, de canciones que escuchaba, de varias épocas. Son todas cosas que hice con



LETICIA OBEID, *S/T (Música)* (detalle)

estas canciones. La propuesta era copiar letras de canciones y darles una forma. Esta obra nunca la mostré acá [se refiere a Buenos Aires] (...). La mostré en Casa 13 [en la ciudad de Córdoba en 1999]. Tenía un ritmo de producción un poco maníaco en esa época. Era todo un desafío, porque había tanto. Es una obra a la que yo le tengo mucho cariño. Tenía elementos que seguí laburando por años. Gran parte de la obra de esta época quedó en la casa de mi vieja. Hay toda una serie de tinta roja. (...) Era disparar cosas a través de las canciones, como si fuera el resultado del accionar de escuchar una canción. Son especies de medición, inventario...

Esta fue una muestra de los noventa, fue una muestra profusa, barroca, llena de cosas. Objetos, *collages*, dibujos, cajitas. También había cuatro fotos que había sacado cuando tenía quince o dieciséis años, que recuperé y volví a ampliar. Las amplié bien grande y las mostré. Les daba un estatuto artístico a fotos que habían sido sacadas en la vida de dos chicas normales, compañeras de escuela, que no tenían ningún valor visual.

La otra cuestión que yo quiero recuperar es que acá había un CD con unas canciones que me gustaban mucho, las grabé con karaoke arriba. A mis canciones favoritas las grabé todas arriba. Son diecinueve canciones escritas a mano. Cosas que me gustaban. Puro amor. Las grabé yo misma, enchufando la computadora al equipo de música y un micrófono con sonido de entrada de ruido ambiente. No estaba mal el sonido. Una forma de escritura que pasa por el karaoke... Son diecinueve canciones con karaoke. Una práctica no profesional (...).

Digamos que en esa obra se explota, por un lado, una veta muy sentimental. Son canciones de amor, en general canciones de la nostalgia. Pero también me interesaba investigar el fenómeno político de cómo uno es colonizado por la música. Yo no era ingenua con respecto a eso. Uno arma un alfabeto pero uno es intervenido, también, por la industria de la música. Cuando conectás algún momento de tu vida con una canción y uno siente que es suya, también es de millones de personas

que la escucharon. Ese lugar de lo colectivo y de lo individual me interesaba. Esa bisagra entre apropiarse de algo colectivo y escribirlo era para mí una forma de protección. Escribir la letra, volver a pasar revista, era algo que uno hacía. Armabas un compilado para regalar y, si tenías buena onda, tratabas de escribirle las canciones para que el otro supiera qué era lo que estaba escuchando. Sucedió algo del orden de lo fetichista (...).

El rojo del lápiz labial surgió porque había una canción de Björk que decía "Soy una fuente de sangre en forma de muchacha" (*I'm a fountain of blood in the shape of a girl*), lo usaba en las fotos.

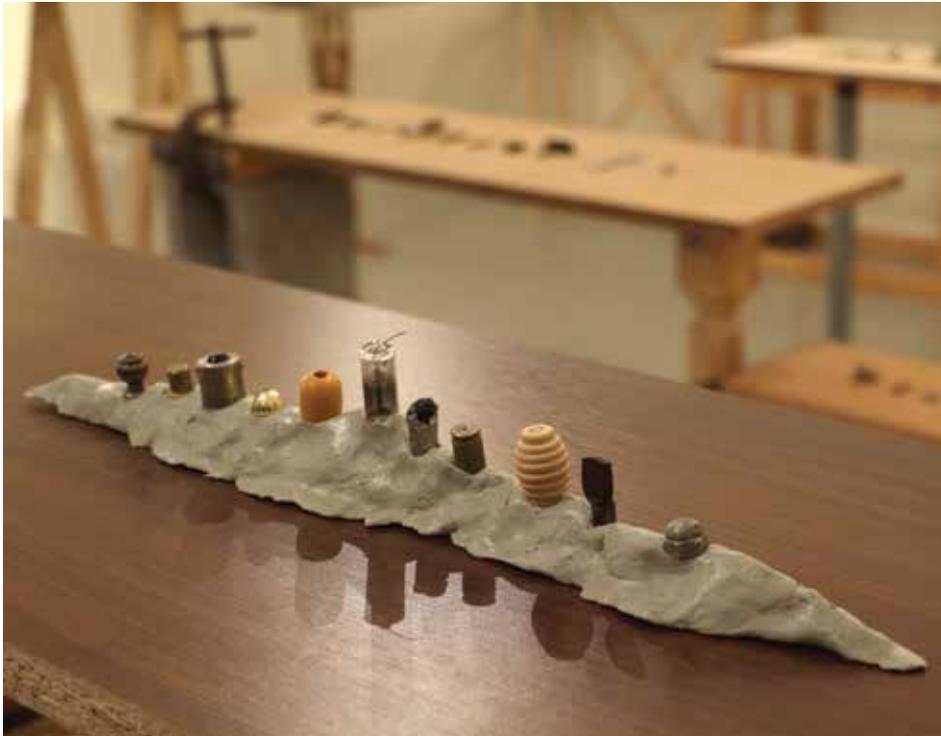
La lógica del fragmento y del archivo está muy presente. (...)

El audio se escuchaba con auriculares, que intentaban reponer ese lugar más íntimo. La propuesta, también, era de qué manera uno puede hacer espacial la escritura o el sonido. La escritura, una canción en el papel. El sonido está acá en el *discman*. Pero el sonido tiene tres dimensiones, también operaba la pregunta sobre la exploración del cuerpo del sonido.

A su vez, está presente la noción de la traducción. Un sonido, papel. Un sonido, imagen. La palabra a imagen, la palabra a sonido. Y las traducciones personales que uno siempre hace. Trabajaba con esta idea de cajitas chinas. Transformar las letras en números. Si la palabra tenía dieciocho letras, yo hacía dieciocho cubos. Tratar de igualar los sonidos. De la misma forma los sentimientos inventariados. Tratar de extraerle la emotividad al trabajo por medio de un procedimiento autista, con la repetición. De hecho, después, hice un vídeo que se llamaba *Escribir y escuchar*, que era una reflexión sobre el autismo en el arte, de pérdida de comunicación (...).

Bueno, esta muestra inaugura la escritura. En esa época, ni siquiera soñaba con la posibilidad de escribir. Yo escribía, pero quedaba todo escondido.

[La instalación] *La guía de los perplejos* nació a partir de una mudanza. Yo tenía un taller grande que funcionaba en una ex fábrica en Devoto y en un momento me tuve que mudar. Fue a partir de ese momento, de ir levantando las cosas, armar las cajas y embalar, que me fui encontrando con pequeños restos de objetos con los que había trabajado. Comencé a armar constelaciones y órdenes a partir de eso. Yo venía de una práctica de la pintura, en general, o de una escultura más ortodoxa, y a raíz de esa dificultad de tener mucho espacio, en un principio, y luego tener que comprimirme por pasar a un espacio más pequeño, surgió la idea del cambio de escala.



ANDRÉS AIZICOVICH, *La guía de los perplejos* (detalle)

La muestra en [la Galería] Inmigrante [de 2013] tuvo la particularidad de haber sido concebida especialmente para ese espacio, para las condiciones de la sala, y tenía que ver con la idea de la caminata. Partió de caminatas por la ciudad, donde recolectaba objetos que luego irían sobre las estanterías durante el verano antes de montarla. Eran cosas que levantaba de la vereda. Caminaba de noche, cuando no pasaban autos, e iba levantando las piezas. Son objetos que se iban incrustando en las veredas, piezas de hierro o cosas de metal que, además, con la iluminación nocturna, las podía ver por el brillo. Entraba en una especie de trance y las detectaba. Después llegaba al taller y probaba combinaciones, o armaba una suerte de alfabetos con ellas.

También me interesaba investigar [el tema de] la sedimentación de manera arqueológica. Por eso la instalación tenía distintos estratos o alturas. Esto estaba en relación con la idea de [la] ciudad como topología, como capa tectónica. Como si la historia de una ciudad se fuera dando por acumulación. Y, al mismo tiempo, eran objetos muy cotidianos o que, en un punto, eran basura, pero que al estar distribuidos de esa manera se volvían preciosos. Eran muy escultóricos, y tenían que ver con la fascinación por el objeto. Empezar a mirarlo, a reconocerlo y a encontrarle cualidades de escultura. Entonces, la muestra era sobre docenas de pequeñísimas esculturas o sobre alguna cuestión de escala rara, como si los espectadores hubieran crecido mucho y estuviesen viendo esculturas o si estas se hubieran jibarizado o vuelto más pequeñas.

Por otro lado, la galería tenía esa peculiaridad de ser una librería en la parte superior y *La guía de los perplejos* se instaló en el sótano, con lo que había un clima de bunker. Por esa razón la iluminación estaba focalizada. Y, al mismo tiempo, existía una voluntad enciclopédica. Ya que arriba se encontraba la librería, abajo había una especie de traducción objetual de ese espíritu enciclopedista, como si hubiera que recolectar para hablar de la humanidad solo por algunos despojos o algunos retazos o piezas sobrantes.



EUGENIA CALVO, S/T [Estructura de hierro para botiquín]; MARIANA TELLERIA, *Días en que todo es verdad*

La muestra también tenía que ver con un museo improvisado o armado muy precariamente o con algún tipo de situación urgente. A su vez, tenía que ver, también, con cierta idea de arte moderno, de la ortogonalidad de Mondrian y [la idea de] armar una síntesis del mundo o una grilla para ordenarlo. Por otro lado, también estaban presentes la voluntad de reivindicar el oficio, ya que improvisé como carpintero, y el universo de dibujante que trabaja con la mano del modelo o pseudo-escultura de madera. Para mí era muy importante que los materiales portantes fueran nuevos para que contrastaran con los objetos [reciclados]. No quería hacer un monumento a la precariedad, no quería que fuera una muestra cartonera. Había una idea de inversión, de que mi trabajo como escultor estuviera en el dispositivo y no en los objetos, de que hubiera algún tipo de contrapeso en ese sentido. Uno podía observar estas piezas como si fueran pequeñas esculturas pero al mismo tiempo el trabajo propiamente de escultor había estado en el dispositivo. Como si la base fuera la escultura –con lo que, también, había una cosa de cultura baja y cultura alta enrocándose todo el tiempo–, lo que parece escultura fuera, en verdad, desechos y viceversa.

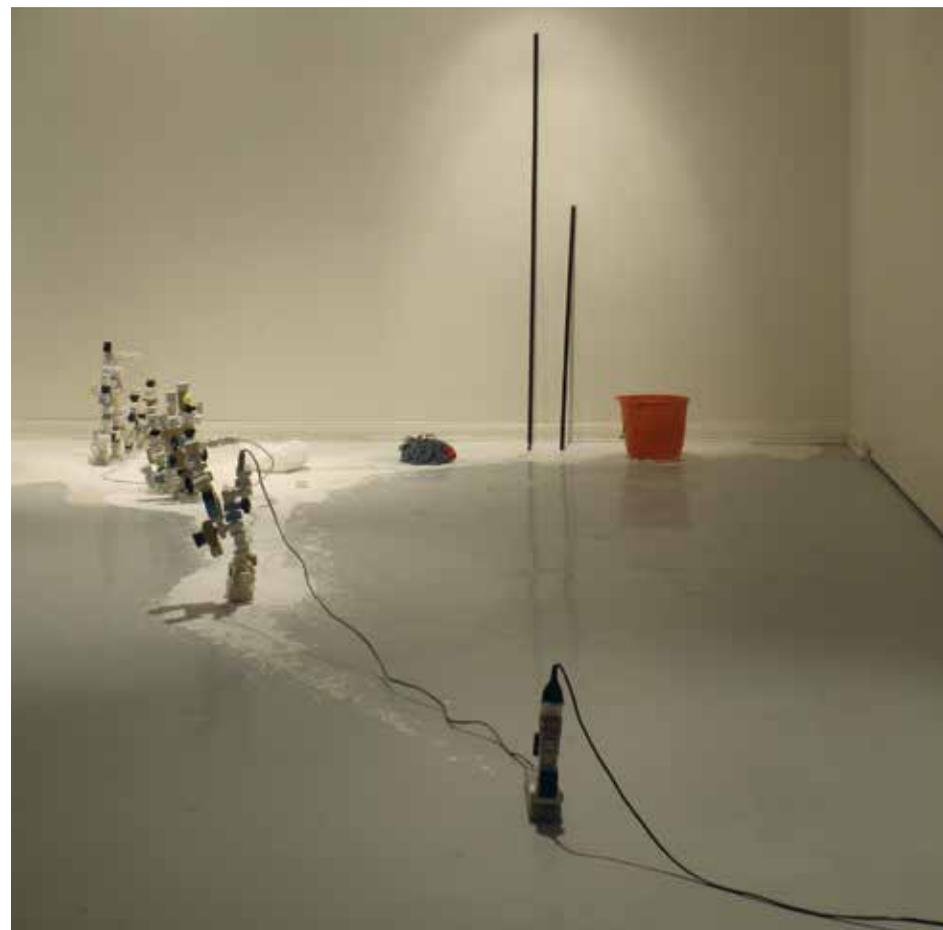
Para el montaje no iba con nada armado. Iba con las constelaciones de objetos y quería que fuera así en pos de un espíritu improvisado, de que hubiera que armarlo en el momento. (...)

Me interesaba ese tipo de equivalencias entre un pedazo de mármol y un pedazo de goma espuma, casi del mismo tamaño. Y que hubiera una cierta planimetría de igualación para invertir lo alto y lo bajo, o de igualarlo. (...)

Se podría contar una historia de la vida cotidiana a partir de las recolecciones que todos tenemos en nuestras casas que, en mayor o menor escala, guardamos objetos sin saber muy bien por qué y que lo distribuimos por el espacio o sobre una mesa de trabajo y se convierte en algo medio ritual.

#### ENTREVISTA A DIEGO BIANCHI, OCTUBRE DE 2010

Durante mucho tiempo documenté fotográficamente cientos de situaciones que me interesaban en las calles de Buenos Aires y en otras ciudades. Ese banco de imágenes funcionó como contexto, reflexión e incentivo para mi trabajo inicial. El tipo de situaciones es bastante variado, desde arreglos, emparches, roturas, elementos naturales en su encuentro con la arquitectura, soluciones espontáneas ingeniosas, situaciones comerciales especiales, etcétera. Buscaba especialmente situaciones morfológicas y poéticas inéditas que no fueran intencionales.



DIEGO BIANCHI, S/T (detalle)

Las situaciones proceden de la observación directa de situaciones espontáneas, cotidianas, insólitas que suceden en la calle, en las ciudades, en las casas o en cualquier parte. Tienen relación con algunas cosas investigadas en el taller pero en general en este momento trabajaba directamente en la galería, los elementos eran recolectados o comprados. Una vez en el lugar, las relaciones entre las distintas cosas empiezan a hacerse visibles y esta red es forzada para que casi ningún elemento pueda quedar afuera.

[Sobre la instalación *Estática* de 2004]. (...) Se construyen narrativas cruzadas, huellas de acciones y de situaciones abandonadas inexplicablemente. Una especie de instantánea de un espacio donde a los objetos les están sucediendo cosas, y huellas de procederes humanos que bordean la lógica; no es una "locura", es algo apenas más extraordinario que lo habitual, un leve desplazamiento que permite la distancia de lo cotidiano y que lo vuelve especial.

[En referencia a la instalación *From deep inside* de 2007] Ese año ya había estado en Miami y [la instalación] surgió de observar los hábitos, los residuos, el ámbito, el lugar de exhibición –que era una especie de *container*, con una temperatura bastante alta en esa época del año–, etcétera. Siempre me interesó el proceso de degradación de los materiales durante el momento de exhibición y después. Incluso en qué se convierten las cosas después de ser utilizadas, desechadas. Era una buena oportunidad para probar esto, ya que el lugar funcionaba como un gran horno que aceleraba los procesos. Además de las características de consumo americanas: los *tupperwares*, las donas, las decenas de latas de bebidas, los snacks, la diversidad de marcas de comida rápida.

Creo que existen vinculaciones invisibles entre lo que nos rodea, me parece interesante generar reorganizaciones que refuncionalicen las cosas; creo que el caos es una forma de orden que todavía no decodificamos, que el tiempo está impreso en las cosas y es una fuerza inestimable, que la duración de todas las cosas es breve en comparación con el todo, que el tiempo humano es brevísimo y como medida es muy relativa.

Me parece interesante incorporar factores que contaminen, enriquezcan, confundan cualquier intención original.

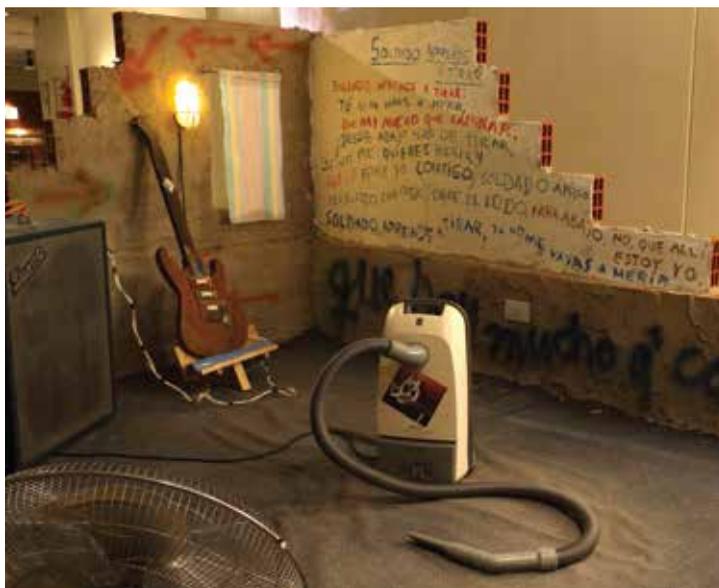
Los objetos que elijo son objetos que están en mi entorno, objetos que conozco, objetos que puedan ser extirpados del ámbito cotidiano al público, pero que no sean especiales por su historia, en lo posible genéricos, que esa misma situación resulte conocida para el espectador.

La domesticidad como tema no me interesa, lo que intento es encontrar lo extraordinario en lo cotidiano, como te decía al principio, generar leves corrimientos que generen nuevas miradas sobre lo que aparentemente ya conocemos.

#### ENTREVISTA A LEOPOLDO ESTOL, JULIO DE 2010

Cuando hice esa muestra [se refiere a *Tupperware* de 2004] no disponía de un taller, entonces básicamente probaba cosas en mi casa, por ejemplo me acuerdo que había hilvanado unas galletitas, pasaba el hilo por uno de sus agujeritos y así se agarraba a otra, así producía un sistema que tenía como módulo un hilo y dos galletitas. Probaba estas cosas en la cocina de mi casa, me ponía a jugar con la comida y aparecía un efecto visual muy agradable, también relacionado con un equilibrio precario que me interesaba, como un factor que articulaba un montón de otras situaciones que iba recolectando por distintos ambientes de la casa. (...) Eran cosas que yo iba preparando en mi cuarto cuando vivía con mis padres, surgían de la percepción de los distintos olores y situaciones que se plantean al estar en los distintos ambientes. Por ejemplo, en el baño, en general, vas a hacer cosas muy precisas y es extraño que te quedes más tiempo que el correspondiente; yo me quedaba y veía cómo funcionaba.

Siento que lo bueno que pasó en la muestra es que todos los objetos tenían la presencia de una cosa alterada, ¿no? Las galletitas eran "algo" pero no llegaban a conformar personajes, eso fue algo que estuve trabajando en ese tiempo.



LEOPOLDO ESTOL, *El poder del arte* (detalle)

En esta muestra el tema de lo cotidiano estaba muy enfocado, yo trabajaba con cosas que tenía a mano, gasté muy poca plata en esta muestra, solo comprar los champús para cortarlos, las galletitas estaban en mi casa así que no fue un gran gasto. (...)

A mí lo que me interesaba era generar desfasajes temporales. Cuando vos empezabas a recorrer el espacio te dabas cuenta que no se trataba de un tiempo sino de varios, se iban desplegando otras capas temporales dentro de un repertorio de objetos donde casi todas las cosas tenían muy poca vida, todo era limpio, era nuevo, con mucho plástico, los productos muchas veces estaba cerrados.

[En referencia a la exposición *Parque* de 2005]. Ver todas estas cosas que nosotros vamos comprando y cómo circulan, ver la presencia de los envases (había muchos envases distintos con cosas mezcladas). Este acercamiento era similar también a la imagen de laboratorio que se veía en [la Galería] Sendrós, esta vez llevado al extremo. Se usaron unas luces que encontrás en lugares grandes como, por ejemplo, [los supermercados] Easy, quizás en algún taller mecánico también. (...)

Había como media tonelada de agua además, era mucha agua junta, puede referir a un supermercado y también me hacía acordar a una foto de un tsunami que vi por Internet. Una acumulación muy grande. También hay que decir que es absurdo que vendan el agua dentro de un envase de plástico y uno tenga que pagar por eso, claro que se puede tomar el agua de la canilla, pero es bárbaro que nos acostumbremos a pagar por eso, porque el agua es un elemento principal para la vida, comer también, pero no podés pasar un día sin tomar agua. La muestra tiene esos cruces, historias con las que me voy encontrando dispuestas en el espacio. Las distribuciones de los objetos quizás podían emular esa sensación de descubrimiento e imaginación que para mí tenían estas cosas, como el tema del agua. Esta muestra no tenía un centro, había distintos lugares de llegada, pero no había un centro (...) Cuando vos la recorrés siempre encontrás fragmentos.

Por ahí, puedo decir una cosa psicoanalíticamente muy berreta, esta obsesión y nuestras preocupaciones básicamente están vinculadas al final con el miedo a la muerte. Es esta energía en tensión que es el caos de la gente viviendo junta, realmente muy junta, en algún momento las calles deben haber sido muy pacíficas pero ahora cada vez menos. Esa energía de alguna manera también es sensual y es algo que uno está tentado [de] convertir en palabras, videos, muestras, obras de teatro, pero en la vida diaria es un impulso dañino hacia uno. Entonces, vos tenés que hacer algo con esto, porque si no simplemente empieza a hacerte mucho mal. En algún momento eso puede ser una muestra y en otro momento puede ser una actitud abiertamente política. (...)

Ahora si pienso en una ciudad como la que me gustaría legar pienso en una ciudad con menos ruido, donde caminar por la calle y charlar con alguien sea lo más frecuente. Pero, nacido en esta época, teniendo veintipico en este momento, creo que de alguna manera festejar el ruido es, siguiendo a Rancière, volver a poner en escena, volver a decir eso de otra manera, es una reacción, es una forma de cambio. Igual antes pensaba que tenía que cambiar mucho, ahora, no sé cuánto tiene que cambiar, son distintos equilibrios.

FEDERICO BAEZA

Si esta exposición pretende dar a ver las maneras en que el arte de nuestros días observa lo que los usuarios hacen con lo que les ha sido dado en la vida cotidiana, la primera pregunta se formula de manera sencilla: ¿cuáles son los contornos de ese continente que llamamos "cotidiano"?

Sus perímetros no son tan claros. El término aquí no parece ajustarse fácilmente a una definición literal o etimológica, no es simplemente "lo que sucede todos los días". La definición escapa, asimismo, de otras clasificaciones habituales: no se corresponde con el ámbito de la privacidad, de una domesticidad opuesta a una vida pública. Ni con la esfera de lo funcional, en contraposición a la gratuidad estética o a la experiencia vital del exceso. Tampoco se refiere a una escena de la inmediatez oral, reservorio de una cultura popular intacta. O a un espacio enteramente dominado por la "estetización", entendida como el control social rutinario constituido en la producción y circulación hegemónica de las imágenes.

\* El presente artículo sintetiza ciertas problemáticas desarrolladas en mi tesis de doctorado "Arte y vida (cotidiana). Las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino (2001-2011)", defendida y aprobada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en diciembre de 2013. Las entrevistas realizadas a los artistas entre 2010 y 2011 corresponden a este trabajo que se encuentra en proceso de edición para su publicación. Agradezco a la UBA y al CONICET por haberme otorgado becas doctorales que hicieron viable el desarrollo de este trabajo.

Recurramos a una breve historia de la noción de “vida cotidiana”. El derrotero comienza con una crítica, la de Henri Lefebvre a mediados del siglo XX. Para este inspirador del situacionismo francés, la vida cotidiana no es producto de todas las sociedades.<sup>1</sup> La instauración de la división capitalista del trabajo, la aparición del mundo de la mercancía, y la consecuente escisión entre productores y consumidores impondrían el orden de una cotidianeidad degradada en el seno de la vida social. Hacer y usar dejan de ser simultáneos.

Este movimiento irrumpe paulatinamente en las sociedades pre-capitalistas en las que la producción humana todavía era una forma de hacer integral



ANDRÉS AIZICOVICH, *La guía de los perplejos*

determinante de todos los detalles de la vida en común. Lo cotidiano arrasa con ese estilo de vida comunitario. Así, ese estilo de hacer se encuentra en tensión, en ruinas, directamente se ha perdido o su búsqueda apasionada es decididamente nostálgica. En este nuevo escenario, los objetos se sumergen en la “prosa del mundo”, fatalmente separada de esa poesía originaria de una comunidad orgánica.<sup>2</sup>

Pero la catástrofe de lo cotidiano no termina aquí. Lefebvre nota alarmado la posterior emergencia de la “sociedad burocrática de consumo dirigido”, marcada por la programación de la conducta de los usuarios. Se trata de un campo continuamente tecnificado, con epicentro en los países desarrollados, que se despliega desde la década de 1960. El terreno común e indiviso de lo social, antes espacio todavía baldío y fecundo, lugar de circulación de residuos anacrónicos de antiguas sociabilidades, se coloca bajo la potestad de diversos subsistemas de planificación. Lefebvre se lamenta: “se intenta prever, moldeándolas, las necesidades; se acorrala el deseo.”<sup>3</sup>

Este escenario es fundamental para comprender las posiciones de Guy Debord en esa misma década.<sup>4</sup> Desde su perspectiva, la sociedad del espectáculo se monta sobre la preeminencia de la representación sobre la experiencia efectiva de los individuos. El espectáculo supone la instauración correlativa de un espacio de mera contemplación e inactividad, que se encuentra atenazado por el sistema productivo. Dicho orden se funda sobre un centro emisor de imágenes que reúne a los espectadores en tanto átomos de un conjunto social desgarrado, “reúne *en tanto y en cuanto está separado*”.<sup>5</sup> Este vector de coacción se basa en un orden visual, el consumidor-espectador “cuanto más contempla, menos vive”, sentencia Debord.

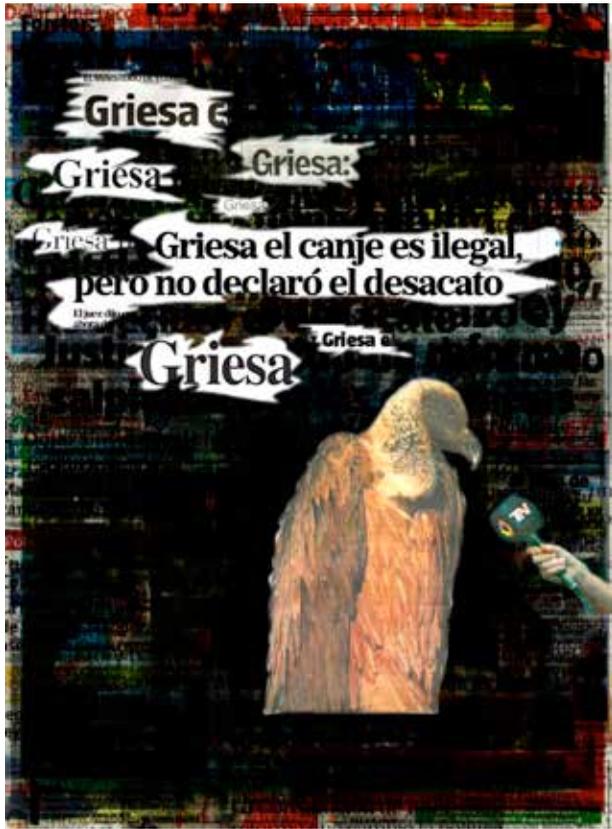
<sup>1</sup> Véase Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno* [fr. 1968], Madrid, Alianza, 1972.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>4</sup> Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* [fr. 1967], Buenos Aires, La Marca, 2008.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29.



LEANDRO TARTAGLIA, *Unidas y organizadas* (ejercicios visuales sobre la prensa gráfica)

Esta historia tiene un giro de inflexión. También transcurre en el ámbito francés, a inicios de los años ochenta. Se trata de una reinención de lo cotidiano. Aun compartiendo el diagnóstico sobre la expansión de estos sistemas de planificación del circuito producción-consumo y la "hiperbolización cancerosa" de la vista, Michel de Certeau sostiene que este panorama no da cuenta de la productividad efectiva de los consumidores.<sup>6</sup> Desde su óptica, este espacio normativizado no lleva necesariamente a la interiorización de la regla por parte de sus habi-

<sup>6</sup> Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* [fr. 1980], México, ITESO/ Universidad Iberoamericana, 2006.



tantes. En las prácticas cotidianas se daría un comportamiento táctico que construye su propio lugar en el espacio conquistado por el otro. Su mirada se dirige al uso, como una operación central que no se encuentra enteramente cercada por los condicionamientos antes descritos; opera precisamente en sus resquicios, valiéndose de ellos.

De Certeau retoma de Lefebvre una premisa fundamental: lo cotidiano también puede ser un ámbito de prácticas que se resisten a la especialización de los saberes. Son artes del hacer que encuentran su lugar en espacios intersticiales, parasitando esferas de producción disciplinarias. Su lugar es la antidisciplina, o la indisciplina. Entre la producción y el consumo, el ámbito del uso abre otro terreno; el hacer cotidiano se define en los perímetros de una zona de yuxtaposición: "la producción de los consumidores". Este espacio se gestiona en la constante relectura de los dispositivos preestablecidos.



TOIA BONINO, *Manteles* (captura de video)

Este modelo se traza en paralelo con el ámbito del habla; es “la lengua a través de los locutores”, un lugar donde se generan frases propias partiendo del lenguaje dado. La actividad del consumidor también es asociada por de Certeau a la figura del lector: “leer es peregrinar en un sistema impuesto (el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o de un supermercado)”.<sup>7</sup> La lectura produce desplazamientos, conspira contra las intenciones autoriales, contra el sentido literal, escinde radicalmente los textos de sus orígenes, reconvierte sus fragmentos.

Esta actividad se opone al rol institucional de la escritura, que es visto como conservador, acumulativo, establecido en el territorio del texto. Por el contrario, la lectura no se encuentra preservada de la pérdida, “no conserva o conserva mal”, tampoco tiene un lugar cristalizado, se encuentra dentro y fuera de los textos, cuestiona precisamente estas fronteras en sus constantes migraciones. Desde esta perspectiva, el uso –como habla o como lectura– se da en un momento táctico que establece un vínculo entre el acto y la escena en la que se inscribe; en otras palabras, hace hincapié en la performatividad de sus enunciados.

El desvío que propician las actividades de uso es un horizonte de tensiones, ardidés y disensos. En este sentido, su topografía es la de una micropolítica que desplaza los programas de acción que la planificación de los objetos, los saberes, las conductas y los espacios pretende determinar. El uso comporta un exceso, se origina en un corrimiento de las prácticas productivas, racionalizadas, se encuentra asociado al gasto improductivo y a la circulación del don.

Ahora bien, una vez esbozado este panorama, surge una segunda pregunta: ¿qué interés anima al arte a apropiarse de estas apropiaciones de lo cotidiano? ¿Cuál es el rédito que obtiene el arte de observar estas otras artes?

<sup>7</sup> Ibid., p. 181.



ALAN COURTIS/EN LA TERRAZA (captura de video)

Desandemos brevemente otra historia. Múltiples búsquedas estéticas en la alta modernidad entronizaron la noción de *creatividad* –con sus declinaciones en los términos de “producción” y “acción”–, en un despliegue histórico que permitiera dar a luz lo radicalmente nuevo. La novedad emergería en un doble movimiento de afirmación de lo que se incorpora al mundo por primera vez, y, simultáneamente, de negación y devastación iconoclasta de lo preexistente.

En este contexto, no es extraño que el campo de las prácticas cotidianas –pensado como un terreno liminal entre la conservación y la transformación, la reiteración y la mutación, lo ordinario y lo extraordinario– haya sido visto como un espacio a superar o directamente a liquidar en el develamiento de una esfera de la experiencia refundada.<sup>8</sup> Esta se localizaría tanto en un futuro próximo –utópico punto de inminente llegada– como en un pasado arcaico –locus flotante de un nostálgico retorno–.

<sup>8</sup> Véase Michel Maffesoli, *El instante eterno: El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

En este umbral moderno, las exploraciones del arte parecieron oscilar entre dos posiciones: por un lado, la de mantenerse incontaminada frente a los avatares del *kitsch* popular circundante, interponiendo la pureza de sus búsquedas autónomas; por otro, la de avanzar sobre aquel ambiente cotidiano, intentando emanciparlo de todas sus constricciones estructurales e imaginarias. Estas dos perspectivas fueron claramente definidas por Andreas Huyssen:<sup>9</sup> el arte moderno muchas veces se constituyó como un Arte con mayúsculas que, de una u otra manera, tenía la misión de dar forma a la promesa de una vida nueva alejada de las coacciones del paisaje cultural degradado de lo cotidiano.



MARIANA TELLERÍA, *El primer momento de la existencia de algo* (captura de video)

Por el contrario, el momento posmoderno se mantuvo bajo el influjo de una mirada fascinada –ya sea crítica o celebratoria– por el movimiento de la repetición, el pastiche, el presente perpetuo y el juego de simulacros procedentes de un repertorio de imágenes alucinadas generadas por la industrial cultural, en el panorama económico del capitalismo tardío. Frederic Jameson ejemplifica bien estas visiones: “el mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad”.<sup>10</sup> Este enfoque volvió a revisitar la experiencia cotidiana, estableciendo el consumo como una instancia paradigmática. Los teóricos de la posmodernidad ampliaron el corpus de análisis incluyendo una atenta observación de escenarios arquitectónicos globalizados como el shopping o las inmensas cadenas hoteleras; también exploraron la producción cinematográfica o televisiva masiva, deteniéndose en expresiones que difícilmente podrían integrar un canon artístico en el sentido que el modernismo había definido.

En clara sintonía, los artistas de distintas escenas regionales se detuvieron en las relucientes superficies de las mercancías, tematizando las relaciones entre obra y producto hasta hacerlos indiscernibles. Así se buscó fracturar las dicotomías entre lo alto y lo bajo luego del colapso de la gran división. Sin embargo, en escasas oportunidades dichas pesquisas se detuvieron en la observación de cómo ese horizonte del consumo era metabolizado por sus usuarios. Generalmente, se priorizó el carácter diseñado de sus experiencias, enfatizando el aspecto prefigurado, intencional y disciplinario de estas escenas hiperplanificadas. Precisamente, lo que se subrayaba una y otra vez era el aspecto fatalmente sublime de un escenario inabarcable desde la perspectiva de sus actores.

<sup>9</sup> Véase Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [ing. 1986], Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

<sup>10</sup> Véase Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [ing. 1984], Barcelona, Paidós, 2005, p. 77.

Entre algunas formulaciones de la modernidad y la posmodernidad existe un término que puede servir de enlace entre sus problemáticas: el *diseño*. Jean Baudrillard<sup>11</sup> menciona su envergadura etimológica citando tres sentidos asociados: *disegno* (dibujo), *signum* (signo) y *de + signum* (diseño). En las primeras décadas del siglo XX, el diseño formalizó los procesos creativos encuadrándolos en una serie de operaciones racionales que permitieron reconstituir y proyectar la vida diaria. Pero mucho antes de los constructivismos, la noción de diseño contaba con una dilatada trayectoria en la historia del arte: en el inaugural proyecto de Vasari el *disegno* animaba un despliegue histórico marcado por un decurso intelectual que permitía abstraer de los objetos, los espacios y los cuerpos sus principales rasgos figurativos. Aquí el *disegno* implica la actividad de dibujar, pero no se trata de un trazo sensible, materialidad de una huella depositada en la superficie; su lugar no se encuentra en la hoja sino en una virtualidad, una *cosa mentale*. En este sentido, la segunda acepción, "signo", puede entenderse como lo mediado, lo puesto en lugar de otra cosa, también lo separable en unidades discretas, lo reducido, lo sintetizado, lo que procede del orden de lo intercambiable y la equivalencia. Finalmente, la palabra "diseño" da cuenta de la proyección consciente de un objetivo por parte de quien ejecuta el diseño, y, en el lugar del usuario, supone la fijación y subordinación de sus usos. En esta triple acepción del término "diseño", el posmodernismo encontró la herencia ruinosa del proyecto modernista perversamente consumado: en el establecimiento de la *hiperrealidad*, que si bien mentalmente concebida, consigue un aspecto vívidamente material y alucinado que nos interpela y determina hasta la fascinación.

A lo abstracto, lo equivalente y lo prefijado del diseño se opone lo concreto, lo singular y lo imprevisto de las tácticas del uso que habitan los perímetros de la vida cotidiana conceptualizada por Michel de Certeau. En una zona intersticial entre la producción y el consumo, el uso se muestra como instancia desclasificadora de los lugares de la actividad y la pasividad, ilumina una serie de actividades en segundo

<sup>11</sup> Véase Jean Baudrillard, *Crítica a la economía del signo* [fr. 1972], México, Siglo XXI, 2009, p. 231.



DANIEL JOGLAR, S/T; DIEGO BIANCHI, *Registros urbanos*

grado, maneras de hacer sobre lo ya hecho en una trama de ocurrencias, desvíos, acciones delincuenciales en reserva y escamoteos múltiples. Si para Jameson el "hiperespacio posmoderno" trasciende la capacidad de los cuerpos para ubicarse perceptivamente y cognoscitivamente en el "espacio de sus inmediateces",<sup>12</sup> en las producciones artísticas que componen esta exposición se insiste en la presencia efectiva, en modos de hacer particulares, en la recreación de la topografía de nuestras proximidades.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 97.

## LISTADO DE OBRAS

### ALAN COURTIS / EN LA TERRAZA

*En la terraza*, 2010

Video

16' 30"

Colección privada

### ANDRÉS AIZICOVICH

*La guía de los perplejos*, 2013

Instalación [Tablones de madera, ladrillos, cemento, listones, herrajes, selección y ordenamiento de objetos encontrados]

Medidas variables

Colección del artista

### GABRIEL BAGGIO

Materiales de archivo: 2 ramas de Injertos, mantel bordado, libro *El arte de criar e injertar frutales*, 15 papeles de molde con motivos florales, 8 servilletas bordadas, 10 agarraderas tejidas, 30 pruebas de marquetería y un caja en marquetería, 12 herramientas originales de trabajo para carpintería, dibujos varios, 2 trozos de zócalo de marquetería  
Colección del artista

*Injertos de aproximación lateral*, 2010

Cerámica esmaltada y dorado a la hoja  
50 x 70

Colección del artista

*Rosa / primer intento*, 2010

Marquetería en maple, peral, caoba,  
jacarandá, cerezo, abedul finlandés

y raíz de laurel, 1/5

30 x 35

Colección del artista

*Motivo para mantel (variaciones  
cromáticas y formales)*, 2011

Marquetería en maple, caoba, sabugueiro,  
erable teñido, abedul finlandés,  
raíz de laurel y raíz de vavona

90 x 120

Realizado con la colaboración

de Julio Ratuschny

Colección del artista

*Conversación*, 2000-2014

Lana tejida, dos agujas y ovillos varios

30 x 600

Colección del artista

*Las herramientas de Julio*, 2014

Cerámica esmaltada con lustre

de platino, 3/3

100 x 140

Colección del artista

#### **DIEGO BIANCHI**

*Registros urbanos*, 2004-2005

Copia de exhibición de 16 fotografías

digitales color

36 x 46 c/u

Gentileza Alec Oxenford

*Registros urbanos*, 2004-2005

Copia de exhibición de 8 fotografías

digitales color

36 x 46 c/u

Archivo del artista

*S/T*, 2004

Módulo de la instalación *Estática*

[Triples eléctricos, alargue eléctrico,

balde y varas de plástico, lampazo,

partes de artefacto eléctrico,

radiograbador y limpiador cremoso]

Medidas variables

Versión realizada por el artista a partir de

su instalación *Estática*, 2004, exhibida en

la Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires

Colección MALBA-Fundación Costantini

#### **TOIA BONINO**

*Manteles*, 2007

Video monocanal

9' 10"

Colección de la artista

#### **EUGENIA CALVO**

*S/T* [Estructura de hierro

para mesita], 2011

Hierro y madera

75 x 184 x 135

Colección de la artista

*S/T* [Estructura de hierro

para botiquín], 2011

Hierro y madera

165 x 42 x 20

Colección de la artista

#### **GABRIEL CHAILE**

*La oración eficaz*, 2011

Instalación

[Cama, silla, libros, fotografías,

entre otros objetos]

100 x 95 x 200

Colección del artista

*Para mantener la vida me*

*volvió hacia atrás*, 2012

Instalación

Medidas variables

Colección del artista

#### **LEOPOLDO ESTOL**

Copias de exhibición, 2004-2008

15 fotografías de 10 x 15

9 fotografías de 15 x 21

7 fotografías de 20 x 25

1 fotografía de 45 x 55

Archivo del artista

*El mantel*, 2012

Acuarela s/papel

156 x 206

Colección del artista

*El poder del arte*, 2014

Intervención in situ

Medidas variables

#### **ANA GALLARDO**

*Mi padre*, 2007

Video

3' 8"

Colección de la artista

*S/T*, 2012

Instalación [Libreta, lápiz y silla]

Medidas variables

Colección de la artista

#### **VERÓNICA GÓMEZ**

*Diario de Observaciones*, 2003-2005

Copias de exhibición de páginas

mecanografiadas con máquina

Remington sobre formulario

4085 AD ASTRA

29 x 22 c/u

Archivo de la artista

*Habitación de Huéspedes de*

*Casa Museo*, 2003-2005

Versión 2014 realizada a partir

del *Proyecto Casa Museo*.

Colección de la artista

S/T, 2014  
Objeto [Silla pintada]  
100 x 50 x 50  
Colección de la artista

#### DANIEL JOGLAR

S/T, 2000  
Instalación [Objetos varios sobre  
tablero de fibrofacil]  
30 x 180 x 120  
Colección del artista

#### CYNTHIA KAMPELMACHER

*Mesa de producción*, 2005  
Objeto, 110 x 130 x 130  
Colección de la artista

#### FLORENCIA LEVY

Proyecto *Turismo Local*, 2004  
Presentación, versión 2014  
Medidas variables  
Colección de la artista

#### LETICIA OBEID

S/T (*Música*), 1999  
Instalación, versión 2014 de la instalación  
presentada en 1999, en Casa 13 (Córdoba).  
[45 dibujos de 29,7 x 21 c/u, objeto y  
grabación de audio]  
Medidas variables  
Colección de la artista

*Caja de música, Caja de música II, III,  
IV y V*, 1999  
Tinta s/ papel  
27 x 37; 25 x 36; 18,5 x 27,5;  
18,5 x 27,5 y 27 x 36 respectivamente  
Colección de la artista

#### AMALIA PICA

*Eavesdropping*, 2011/2014  
Instalación  
Copia de exhibición  
198,1 x 731,5 x 20,3  
Gentileza Colección  
James Keith Brown y  
Eric Diefenbach, Nueva York

#### LEANDRO TARTAGLIA

*Unidas y organizadas*, 2014  
Ejercicios visuales sobre la  
prensa gráfica durante  
los meses de duración de  
la exposición  
Archivos del artista

#### MARIANA TELLERIA

*Días en que todo es verdad*, 2012  
Instalación [Objetos intervenidos,  
encontrados y combinados]  
Medidas variables  
Colección de la artista

*Estás en todos lados*, 2012  
Objeto [Cama de madera fragmentada]  
210 x 150 x 120  
Colección Alberto Sendrós

*El primer momento de la  
existencia de algo*, 2013  
*Ensayo de Situación II: Soy un  
pedazo de atmósfera*,  
Departamento de Arte de la UTDT.  
Video sobre la performance realizada  
en el estadio Monumental River Plate  
9' 28"  
Colección de la artista

#### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Gustavo Barugel: págs. 7, 9, 10, 11, 12, 14,  
16, 17, 18, 19, 20, 28, 30-31, 38-39, 41, 44,  
46-47, 49, 52, 56 y 64  
Fabián Cañas: pág. 35  
Ignacio Iasparrá: pág. 62  
Andrea Fernández: pág. 8  
Nicolás Levin: pág. 27  
Gustavo Lowry: pág. 25  
Robert Wedemeyer: tapa

**SOBERANÍA DEL USO**  
APROPIACIONES DE LO COTIDIANO  
EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE SEPTIEMBRE DE 2014

EN NF GRÁFICA S.R.L. HORTIGUERA 141,  
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES,  
REPÚBLICA ARGENTINA

TIRADA 1000 EJEMPLARES