

Kit de maquillaje

Federico Baeza

El realismo cosmético de Miguel Mitlag.

La cajita se abre fragmentando el espacio en dos áreas bien definidas. A un lado, la nítida superficie del espejo que refleja la imagen del propio rostro. Al otro, una paleta geométrica de colores estridentes: color piel o *nude* que tiende al rosa flúo, morado violáceo, blanco metalizado levemente rosado, celeste plateado, fucsia con destellos dorados, azul eléctrico. La vibrante secuencia de colores de la retícula se proyectará sobre el rostro. El corte entre la instancia del espejo y la de la paleta no es sólo espacial, sino que transcurre en el tiempo. La paleta se proyecta sobre la imagen que duplica el espejo, indica su futuro: el tono *nude* cubrirá las imperfecciones de la superficie de la piel recreándola; el claroscuro que produce el gradiente del rosa flúo al morado violáceo dará volumen a los párpados. Toda la extensión de lo visible en el espejo se cubrirá con la secuencia cromática diseñada. El maquillaje *seduce* en el sentido baudrillardiano del término: como juego de apariencias, artificios, inesencialidades, superficies.

La escena del kit de maquillaje desplegado procede de la fotografía *Sin título* (1982) de Richard Prince, que procede a su vez de una imagen publicitaria. Es una imagen de una imagen, reencuadrada por Prince con su célebre operatoria apropiacionista de los años ochenta. La refotografía muestra una mano que sostiene un kit liviano de maquillaje sobre un fondo oscuro. En el espejo, unos ojos inexpressivos de contornos negros fuertemente estilizados, rodeados por el área de la piel que se cubrió con la paleta de colores. Hace unos años, Miguel Mitlag eligió esta fotografía como una de sus obras preferidas en un artículo periodístico. Relataba incluso la experiencia fallida de la reconstrucción de la obra con un kit de maquillaje comprado en un súper chino, y describía su interés en la escena convocada por la imagen: “habla de la experiencia urbana del brillo, del glamour, de la superficialidad, del consumo, de la noche”.

Más recientemente la imagen del kit de maquillaje volvió a ser convocada en *Recepción* (2010), una fotografía

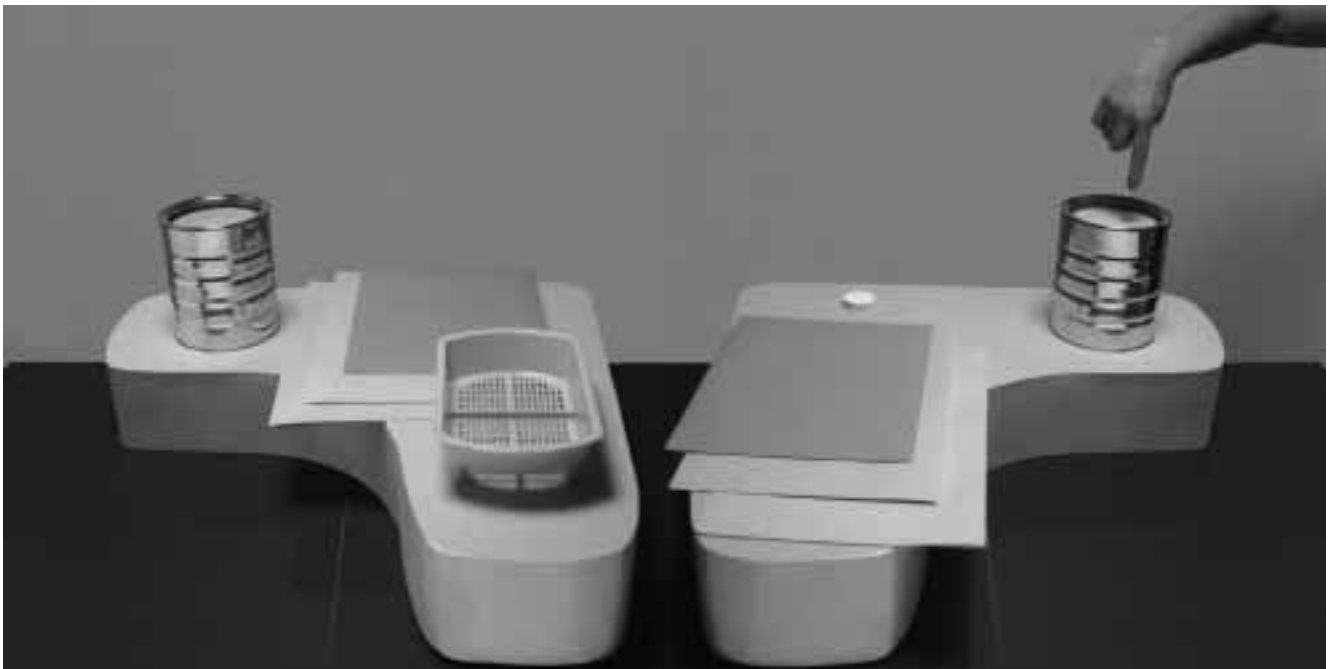


de *Cómo hacer un experimento*, la última muestra que Mitlag montó en la galería Braga Menéndez, con colaboraciones de Cynthia Kampelmacher y Gastón Pérsico. La instalación incluía una réplica de los acumuladores de orgón de Wilhelm Reich, un artefacto de dudoso y cuestionado funcionamiento, que potencia la energía orgónica, noción ligada a las ideas de energía vital, flujo libidinal, *catexia* según Reich, discípulo de Freud enemistado con su maestro. Rodeando dicho objeto, como si se tratara de un monolito, se presentaba una serie fotográfica. Pastillas, polvos, tarros de pintura, papeles, entre otros elementos, parecían comprometer la construcción de un decorado, mediante una secuencia de imágenes como si se tratara de *frames*. El relato de la serie se orientaba a la construcción de un espacio figurado, ficcional, un espacio de la *impostura*. Impostura asociada al experimento, como la impostura que se denunció en el artefacto de Reich y llevó a su destrucción masiva a principios de los años cuarenta.

El *experimento* que produjo Mitlag se desarrolla en la misma *experiencia* alterada, disfuncional, de la percepción. Supera la dicotomía real-ficción para indagar sobre *lo real* de estos artefactos productores de entor-

nos sensibles y percepción diseñada, como esa sensación de ingravidez que produce el aire sobreoxigenado de los hoteles de Las Vegas descrita por Fogwill en *La experiencia sensible*. Bajo un influjo lisérgico, la alusión a estados alterados de la conciencia y la percepción es evidente: las composiciones seducen, proponen un juego de superficies, un intercambio de signos que siempre eluden la veracidad, la profundidad, la estructura. Una vez más, “la experiencia urbana del brillo, del glamour, de la superficialidad, del consumo, de la noche”.

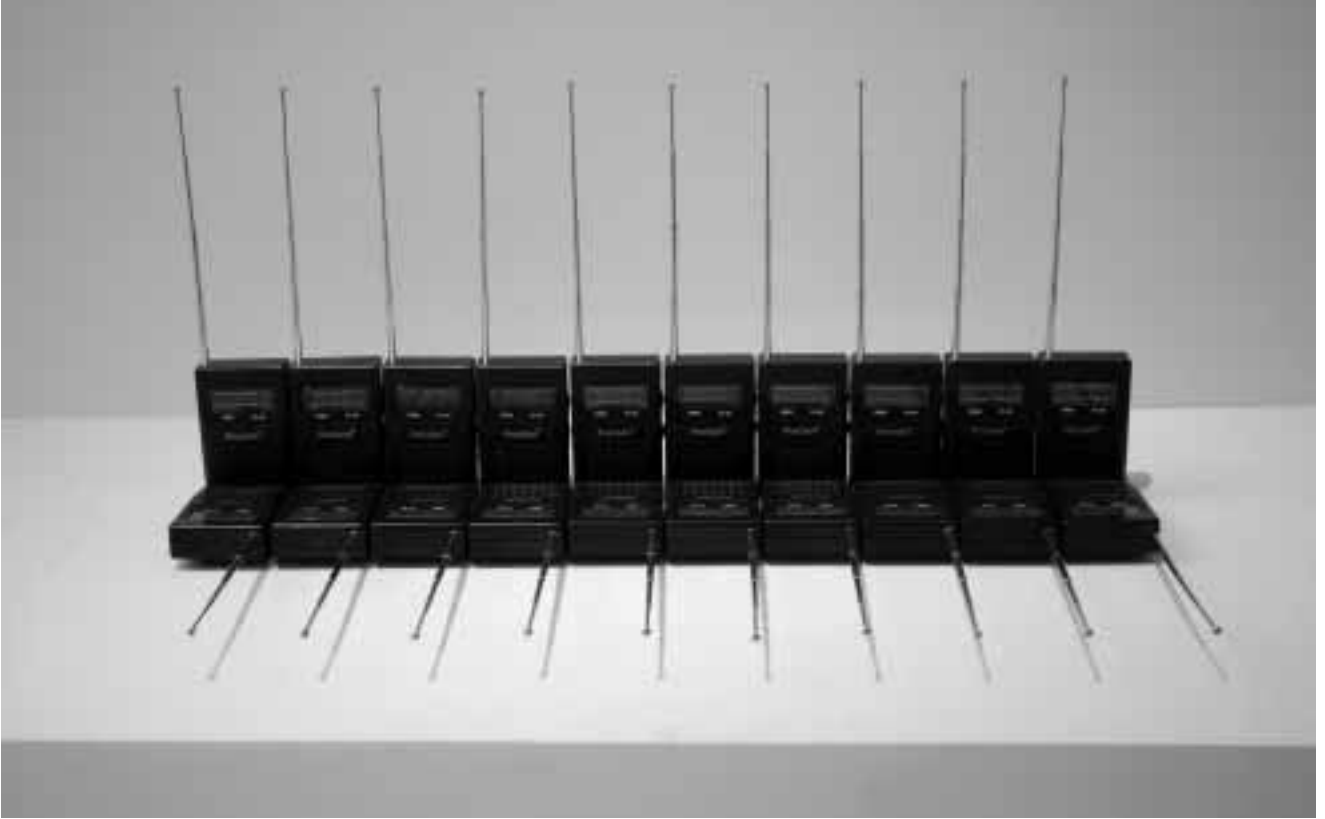
Un pseudo-realismo. A primera vista, este énfasis en lo irreal, la ficción, la *simulación*, no parece ser la nota distintiva de la serie fotográfica que ilustra este número de OTRA PARTE, exceptuando claramente la singularidad de *TV Set* (2010). Esta aparente discontinuidad entre la última producción exhibida y las imágenes de su archivo inédito de esta serie más reciente tiene una clara explicación en los géneros textuales que componen unas y otras imágenes. Se trata de bocetos, pruebas, documentaciones para proyectos de instalaciones, apuntes rápidos del entorno urbano y del ámbito doméstico. La impronta documental y “realista” de estas imágenes (potenciada por la



ausencia del color característico en estas versiones en blanco y negro) parece distanciarnos del recorrido establecido por *Cómo hacer un experimento* y otras muestras posteriores a 2003, como *Códex Platino* (2007) o *Holiay!* (2008). Pero esta distancia no debe considerarse insalvable. No se trata, por supuesto, de esgrimir una coherencia esencial en las operaciones de Mitlag que garantice su unidad con una marca de autor. Se trata de entender cómo estas imágenes se articulan con sus otras producciones más definitivas. Se trata de entender cómo la observación directa del entorno urbano contemporáneo genera esa sensación de irrealidad y puesta en escena que su otra producción explota, para comprender cómo dicha ficcionalización forma parte de nuestra experiencia de lo cotidiano. En este sentido, es interesante retomar una definición fundamental de Mitlag: “Me gusta pensar en un pseudo-realismo: el momento en que un elemento reconocible cumple una función no del todo clara, que también interfiere y perturba el nor-

mal funcionamiento del conjunto y que su utilidad acaba de ser desplazada por esa pequeña dosis de interferencia. Presencias de pseudo-realismo aparecen en mi trabajo en los revestimientos, en lo funcional y disfuncional, en las estructuras utilitarias”. El pseudo-realismo de estas imágenes cotidianas se cifra en su condición inestructural, de aquello que recubre sin una relación funcional con lo que oculta. Este aspecto vuelve a ser central en estos apuntes fotográficos. Señalemos algunas escenas que nos proponen las imágenes: rollos de alfombra apoyados sobre una pared, papeles “de regalo” dispersos en el piso, una toalla y una cortina de baño que pende de un barral, bolsas de plástico de diversos colores, telas en un ropero, revestimientos sintéticos símil madera. Objetos que revisten superficies, objetos no funcionales de una antiarquitectura blanda y aditiva: cosas anónimas, masivas, bajas, descartables, de la cultura cotidiana. En este sentido, estas observaciones fotográficas también dan cuenta del carácter disfuncional de la arquitectura popular en cabinas de seguridad de insólita geometría, en puntos de venta esféricos como ovnis que acaban de alunizar o en biombos estilísticamente eclécticos, que nos recuerdan que seguimos “aprendiendo” de Las Vegas. Lo no estructural tiene un tercer aspecto en esta serie de imágenes: el de la reunión heteróclita de objetos propiciada por los usos cotidianos. Estas *tácticas de agrupación* que contradicen el diseño originario de los objetos funcionan





como ocurrencias fugaces y disparatadas por parte de los usuarios, aparecen en la acumulación de objetos domésticos en un patio urbano, o en la heterogénea composición de un instrumento percusivo informe. Por esta tercera vía, la búsqueda de Mitlag lo pone en sintonía con propuestas escultóricas-instalativas que atienden a los usos cotidianos de los objetos, como las de Diego Bianchi o Leopoldo Estol.

Estas obras de observación no sólo permiten indagar sobre los orígenes de ciertas ideas, procedimientos y figuras discursivas de la producción de Mitlag, sino que funcionan al mismo tiempo como análisis *proxémico* de lo urbano contemporáneo, entendiendo la proxemia como una teoría del uso del espacio en tanto “producto cultural específico”.

La indefinición disciplinaria. Una misma operación con diversas caras aparece en la obra de Mitlag: impostar, simular, cubrir, revestir. Desarrollar una escena extendiéndose sobre todo el plano de lo

visible. Desde la noción de *decorado* teatral a la de *set* fotográfico, televisivo o cinematográfico –espacios centrales en el universo de Mitlag por interés y formación–, la operación pone en evidencia el aspecto de “proyección” de lo perceptible. Señalar la




Imágenes. Richard Prince, *Sin título* (1982), fotografía color, p. 36; Miguel Mitlag, *Recepción* (2010), fotografía color, p. 36; *Cómo hacer un experimento* (2010), fotografía color, p. 37; *Mini lab* (2010), fotografía color, p. 38; *Holiay!* (2008), mural y rollo de alfombra, detalle, p. 38; *Códex Platino* (2007), veinte radios portátiles, estantería, libros y cabina, detalle, p. 39.

Lecturas. Los comentarios de Mitlag sobre la obra de Richard Prince fueron extraídos de “Se esconde tras sus ojos” (*Página/12*, suplemento “Radar”, 2 de septiembre de 2007). La cita de Mitlag sobre su idea de pseudo-realismo fue tomada de “Miguel Mitlag”, en www.ledor.com/nota.php?idnota=2174. La noción de proxemia se desarrolla en Roland Barthes, *Cómo vivir juntos* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2003). Sobre las discontinuidades en la noción de medio fotográfico, se puede consultar Rosalind Krauss, “Reinventing the medium” (*Critical Inquiry*, invierno de 1999). Para ver imágenes de todas las obras de Mitlag mencionadas se puede visitar su sitio web personal <http://miguelmitlag.com>.

Federico Baeza es licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Su tesis se centra en la relación entre las artes contemporáneas y las prácticas estéticas de la vida cotidiana.

dimensión de artefacto de todo lo que se observa, como en un diorama. Cubrir todo lo que el ojo alcanza a distinguir con la mirada. Esta lógica del decorado, del *set*, le permite interpelar diversos lenguajes, pivotar entre dispositivos y soportes diversos, y mantiene su producción en definiciones disciplinares impuras. La obra de Mitlag bordea la indefinición disciplinaria en más de un sentido. Si en sus primeras producciones la documentación del ámbito doméstico atendía a diversas configuraciones de los objetos, en una segunda etapa el énfasis estaba más bien en la propia construcción de esas configuraciones. Finalmente las puestas en escena de las agrupaciones de *cosas* ganaron su lugar en el espacio, propiciando el diseño de grupos instalativos-escultóricos como los presentados en *Códex Platino*. Este primer pasaje de la fotografía a la escultura señala interesantes juegos de oposiciones en las esencias disciplinares. La fotografía, en oposición a la escultura, fue considerada reiteradamente como un arte del *ver*, del señalamiento de lo existente, del *index* barthesiano como protocolo de existencia. Dicha consideración, como señaló Rosalind Krauss, estimuló su entrelazamiento con otras prácticas artísticas, tanto en la era del *ready made* y el *objet trouvé*, como en el umbral de las prácticas inmateriales y conceptuales. Sin embargo, Mitlag pone el acento en lo construido, lo planificado: el estudio fotográfico como espacio paradigmático de su trabajo. Por otra parte, su “escultura” que recuerda la *escultura de bienes de consumo* de los ochenta (Jeff Koons y Haim Steinbach, entre otros) pone el acento en objetos y construcciones ya existentes, como en el caso de la secuencia de radios portátiles con sus antenas extendidas en *Códex Platino* o el rollo de alfombra roja en *Holiay!*

Hay todavía otros umbrales de dispersión disciplinaria en la fotografía *TV Set* (2010). Como en una escena teatral, el espacio se abre a una cuarta pared que recuerda los teatros vacíos en la obra de Guillermo Kuitca de los ochenta. En este caso, sillas, vasos, fuentes y cajones de plástico componen un ambiente de objetos descartables, anónimos, masivos. Algo sucedió o está por suceder, los indicios de una narración apenas esbozada son evidentes. La fotografía renuncia a la pureza del instante omnicompreensivo para convertirse en un *frame*, en una imagen aislada de una secuencia extraviada. La obra de Mitlag se declara deudora del gesto de convertir la imagen fotográfica en cuadro o diapositiva, la renuncia a su autonomía en favor del estatuto fragmentario que marcaron obras paradigmáticas como las de Cindy Sherman o James Coleman. Así, su obra se despliega en una clara dispersión disciplinaria: recoge problemáticas de la fotografía, la escultura, la instalación, el cine, la televisión y el teatro, poniendo en el centro de la escena los dispositivos de construcción de realidad, los artefactos de producción de entornos sensibles, de percepción diseñada. 

MAKE-UP KIT

MIGUEL MITLAG'S COSMETIC REALISM

*by Federico Baeza
Otra Parte 23,
Autumn 2011, Buenos Aires.*

When the compact is open, the space is divided into two clearly defined sectors. To one side, the unblemished surface of the mirror that reflects the image of the face. To the other, a geometrical palette of strident colors: skin color, nude, that blends into florescent pink, maroon, slightly pink metallic white, silvery sky blue, fuchsia with golden shimmers, electric blue. The grid's vibrant sequence of colors is projected onto the face. The divide between the mirror and the palette is not only spatial, but also temporal. The palette is projected onto the image that the mirror duplicates, indicating its future: the skin tone will cover the blemishes on the surface of the skin to recreate it; the chiaroscuro produced by the scale from florescent pink to maroon will give the eyelids volume. The entire breadth of what is visible in the mirror will be covered with the orchestrated chromatic sequence. Make-up seduces in the Baudrillardian sense of the word: by means of tricks of appearance, artifice, inessentialities, surfaces.

The beginning of Mitlag's make-up-kit scene lies in Richard Prince's Untitled photograph (1982), whose beginning in turn lies in an advertising image. Prince's is an image of an image that he reframed with the celebrated operation of appropriation he used a great deal in the 1980s. The re-photograph shows a hand holding a make-up kit on a dark background. In the mirror are two expressionless eyes with highly stylized black liner; where the rest of the face's skin should be, we see instead the make-up kit's palette of colors. In an article published a few years ago, Miguel Mitlag mentioned this Richard Prince photograph as one of his favorite works of art. He even told the story of a failed attempt to reconstruct that work with a make-up kit bought at a Chinese market. He described his interest in the scene and image: "It speaks of the urban experience of glitter, of glamour, of superficiality, of consumerism, of the night."

More recently, the image of the make-up kit appeared in Recepción [Reception, 2010], a photograph in Mitlag's latest exhibition at Braga Menéndez Gallery, entitled Cómo hacer un experiment (How to make an experiment, 2010); Cynthia Kampelmacher and Gastón Pérsico contributed to the show. The installation included a replica of Wilhelm Reich's organe accumulator, an artifact of dubious use and function that –according to Reich, an estranged disciple of Freud– increases organic (orgonic) energy, a notion bound to the ideas of vital energy, libidinal flow and cathexis. Like a monolith, this object was surrounded by a series of

photographs. Pills, powders, paint cans, pieces of paper, and other things seemed to suggest the construction of a set through a sequence of images like frames. The narrative of the series was geared towards the construction of a depicted, fictional space, a space of imposture. Imposture associated with the experiment, like the imposture that Wilhelm Reich's artifact was condemned for, ultimately leading to its destruction on a mass scale in the early 1940s.

The experiment that Mitlag produced ensues in the same altered, dysfunction experience of perception. It exceeds the real-fiction dichotomy to interrogate the real of these artifacts, these producers of sensitive environments and designed perception, like that feeling of weightlessness produced by the over-oxygenated air in the hotels of Las Vegas described by Fogwill in *The Sensitive Experience*. Under the effects of LSD, the reference to altered states of consciousness and perception is clear: the compositions seduce, formulate a play of surfaces, an exchange of signs that always evade veracity, depth, structure. Once again, "the urban experience of glitter, of glamour, of superficiality, of consumerism, of the night."

A pseudo-realism. With the glaring exception of *Tv Set* (2010), the emphasis on the unreal, fiction, simulation would not, at first glance, seem to be the distinguishing trait of the series of photographs that illustrates this issue of *OTRA PARTE*. The explanation for the apparent disconnect between the latest production that Mitlag exhibited and the most recent and never displayed images in this series from his archive lies in the textual genres that composes the two sets of images. The images from the archives are [...] sketches, tests, documentation for installation projects, quick notes on the urban and domestic environment. The documentary and "realist" quality of these images (heightened by the absence of color in these black and white versions) seems to separate them from *Cómo hacer un experimento* and other shows after 2003, like *Codex Platino* (2007) and *Holiay!* (2008). But this distance is not be insurmountable. It is not a question, of course, of eking out an essential coherence in Mitlag's operations to ensure an authorial wholeness. It is, rather, a question of understanding how these images are linked to other, less precarious productions. It is a question of understanding how the direct observation of the contemporary urban environment generates this sense of irreality and staging that, in Mitlag's other production, is given free reign, in order to understand how that fictionalization forms part of our experience of the daily. Along these lines, it is interesting to recall Mitlag's own words: "I like to think of a pseudo-realism: the moment when a recognizable element performs a function that is not entirely clear, one that interferes with and disturbs the normal functioning of the whole whose usefulness is skewed by this minor interference. In my work, pseudo-realism is found in the coverings and coatings, in the functional and the dysfunctional, in the utilitarian structures." The pseudo-realism of these everyday images lies in their unstructuredness, in that which coats and covers but bears no functional relationship whatsoever to what is hidden. This is also central in

these photographic notes. The scenes in these images include: rolls of carpet leaning against a wall, wrapping paper scattered on the floor, a towel and a shower curtain hanging from a rod, different color plastic bags, pieces of fabric in a closet, faux-wood synthetic coverings. Objects that cover surfaces, non-functional objects in a soft and accumulative anti-architecture: anonymous, mass-produced, lowly, disposable things from our daily culture. In this sense, these photographic observations also evidence the dysfunctional nature of the common architecture of security booths in improbable shapes, spherical points of purchase like UFOs that have just landed on the moon, and folding screens in an array of styles that remind us that we are still “learning” from Las Vegas. There is something else, a third aspect, to the non-structuredness of this series of images: the collision of heteroclit objects yielded by daily uses. In their fleeting and nonsensical uses, these clustering tactics undermine the original design of the objects. They appear in the heap of domestic objects in a city courtyard or in the heterogeneous composition of a shapeless percussive instrument. In this pursuit, Mitlag’s work is akin to the sculpture-installations of Diego Bianchi and Leopoldo Estol, which also heed the daily uses of objects.

By means of these works of observation, it is possible to interrogate the origins of certain ideas, procedures and discursive figures in Mitlag’s production. Moreover, though, they act as a proxemic analysis of contemporary urban experience, where proxemics is understood as a theory of the use of space as “specific cultural product.”

Disciplinary ambiguity. In Mitlag’s work, a single operation has many sides: imposture, simulation, covering, coating. Elaborating a scene by stretching over the entire plane of the visible. On the basis of the notion of the set –whether for theater, photography, television or film, all of which are central to Mitlag’s universe due to inclination and training–, his operation evidences the “projection” of the perceptible. It is a question of signaling the fact that, like a diorama, everything we see partakes of artifact, and of covering everything the eye can discern. This logic of the set enables Mitlag to challenge an array of languages, to pivot between different devices and supports, and to keep his production in the impure spaces between disciplines. Mitlag’s work borders on the ambiguity of disciplines in more than one way. If in his early production the documentation of the domestic setting meant different configurations of objects, in later work emphasis was placed on the construction of those configurations. In the end, the stagings of clusters of things gained terrain, fostering the design of installation-sculpture groups like the ones presented in *Codex Platino*. This passage from photography to sculpture indicates interesting oppositions within the essences of disciplines. Photography, as opposed to sculpture, has been considered an art of seeing, of signaling the existent, the Barthesian index as protocol of existence. That definition, as Rosalind Krauss has pointed out, served to enmesh photography with other artistic practices, both in the era of the readymade and the *objet trouvé* and at the threshold of immaterial and conceptual practices. Mitlag, however, emphasizes the constructed,

the planned: the photographic studio is the paradigmatic space of his work. At the same time, his "sculpture," which is reminiscent of the "sculptures of consumer goods" of the 1980s (Jeff Koons, Haim Steinbach, and others), places emphasis on existing objects and constructions, like the set of portable radios with outstretched antennae in *Codex Platino* or the roll of red carpet in *Holiay!*

There is still more dispersal of disciplines in the photograph *Tv Set* (2010). As if a stage set, the space opens up to a fourth wall reminiscent of Guillermo Kuitca's empty theaters from the 1980s. In Mitlag's work, chairs, glasses, platters and plastic crates compose an environment of disposable, anonymous, mass-produced objects. Something has happened or is about to happen; the hints of a barely suggested narrative make themselves felt. The photograph gives up the purity of the all-encompassing instant to become a frame, an isolated image in a sequence gone astray. Mitlag's work is explicitly indebted to the act of making the photographic image into a painting or a slide, the resignation of its autonomy in favor of the fragmented status of paradigmatic works by artists like Cindy Sherman and James Coleman. Thus, his work is indisputably scattered amongst disciplines; it addresses the concerns of photography, sculpture, installation, film, television and theater, placing at center stage devices for the construction of reality, the artifacts for the production of sensory environments, of designed perception.