

Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Guillermina Cabra

Legajo: 70813/8

Correo electrónico:

guillermina_cabra@hotmail.com

Directora: Paola Sabrina Belen

CARRERA

Licenciatura en Historia de las Artes, orientación artes visuales

TEMA

Diferentes abordajes del arte político crítico argentino actual

TÍTULO

El arte como fuerza crítica de interpelación.
Un análisis de lo político-crítico en la exposición "Poéticas políticas" (2016)

Abstract

En la presente Tesis de Grado nos proponemos indagar acerca de las maneras de problematizar lo político desde la poética del arte. Vislumbrar lo político en la imagen podrá acercarnos a prácticas artísticas que buscan interpelar al espectador a fin de generar nuevos sentidos, nuevas formas de conocer y hacer visible. Se analizará una selección de obras presentadas en la muestra “Poéticas políticas” que tuvo lugar en el Parque de la Memoria entre diciembre de 2016 y marzo de 2017. La misma fue pensada alrededor de la pregunta «¿qué significa hoy hacer arte político?».

Problema a investigar

La presente Tesis de Grado reúne una serie de indagaciones realizadas en el marco de una beca EVC-CIN¹, dirigida por Paola Sabrina Belen, inserta en el proyecto de investigación dirigido por Silvia García “*Lo político crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible*” (2014-2017). Nos proponemos analizar en las obras de la muestra “Poéticas políticas” las operaciones poéticas y los procedimientos de representación que, mediando entre lo artístico y lo social, propician una interpelación político-crítica del espectador.

“Poéticas políticas”, curada por Florencia Battiti y Fernando Farina, fue exhibida en el Parque de la Memoria desde diciembre de 2016 hasta marzo de 2017 y fue pensada alrededor de la pregunta «¿qué significa hoy hacer arte político?». Con producciones de Esteban Álvarez, Carlota Beltrame, Diego Bianchi, Viviana Blanco, Rodrigo Etem, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Magdalena Jitrik, Leticia Obeid, Jonathan Perel y Gabriel Valansi, esta muestra se proponía, según los curadores, «más como un ensayo de pensamiento que como una simple presentación de obras» (Battiti & Farina, 2016: s. p.), ya que ofrecía a los visitantes, además de las obras expuestas, una publicación sobre la problemática tratada, que reunía los pensamientos de diversas personalidades vinculadas a la práctica y a la escena artística local.

En este sentido, Battiti y Farina planteaban que si bien se podría considerar que todo arte es político, es importante reconocer cuándo hay una intencionalidad explícita de tratar determinados temas a partir de ciertas poéticas, como es el caso de esta muestra. Lo que se proponía desde los artistas y curadores era, entonces, un análisis sobre las

¹ Desde mayo del 2018 a mayo del 2019

obras y los escritos que permitiese pensar la cuestión de lo político desde lo poético. Así, en el texto curatorial expresan

Poéticas políticas plantea una reflexión en términos de interrogación, una pregunta a partir de una serie de obras y escritos que ponen de manifiesto distintas maneras de problematizar, de decir desde lo poético y, tal vez también, de ser más eficaces cuando se reconocen tantas batallas perdidas, pero no se pierde el objetivo de contribuir a cambiar algo cercano, pequeño o, por qué no, el mundo (Battiti & Farina, 2016: s. p.).

Si bien todas las obras de la exposición proponen un cuestionamiento sobre lo político crítico en el arte y buscan interpelar al espectador generando interrogantes, los artistas emplean diferentes estrategias poéticas con el fin de movilizar sentidos diversos. Por ello, la producción de sentido que es cada obra obliga a indagar en el recorrido de las formas y las configuraciones que éstas asumen; la materialidad y los procedimientos por los cuales el arte acontece convirtiendo a algo en otra cosa.

Por otro lado, el contexto de exhibición no resulta anecdótico, ya que se trata del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, un espacio público ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires, que se pensó como un lugar de memoria en el que conviven el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, asesinadas y desaparecidas durante la última dictadura cívico militar, un Programa de Arte Público y la sala PAyS, donde estuvo expuesta la exposición en cuestión.

En este sentido, entendemos que los lugares en donde las obras son exhibidas también son parte de la práctica política que desarrolla el arte, y, en este caso específico, los curadores organizan la muestra en un espacio que se erige como un sitio de reflexión, que, según plantean desde la página web del Parque de la Memoria, “no pretende cerrar heridas, ni suplantar la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión (...) para que las generaciones actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar por que NUNCA MÁS se repitan hechos semejantes” (s.f., s.p.). Así, en este lugar de exhibición, presente y pasado entran en diálogo.

Hipótesis y objetivos

Objetivo general:

-Analizar en las obras que integran la exhibición “Poéticas políticas” las operaciones poéticas y los procedimientos de representación que, mediando entre lo artístico y lo social, propician la interpelación político-crítica del espectador.

Objetivos específicos:

-Analizar en las obras las operaciones poéticas que posibilitan una desnaturalización de la mirada y de los sentidos habituales.

-Indagar sobre lo político en las obras a partir de su visibilización de lo que existe debajo de la pretendida homogeneización de la cotidianeidad mediática, propia de la globalización capitalista y su imperio tecnológico de la visualidad.

-Examinar desde la propuesta curatorial, los modos en que “Poéticas políticas” aborda los desafíos, sentidos y propósitos de lo político en el arte.

El presente trabajo parte de las siguientes hipótesis:

-Las obras que integran “Poéticas políticas”, desde sus operaciones poéticas y de signos, propician la desnaturalización de la mirada y de los sentidos habituales.

-Lo político de estas obras, a partir de su potencia significante, reside en provocar el desajuste y desenmascaramiento del poder hegemónico, al tiempo que aspiran a trazar nuevas configuraciones sensibles, políticas y sociales.

Metodología

La investigación ha sido desarrollada a partir de una metodología de tipo histórico-hermenéutica. Las obras que constituyen el objeto de investigación han sido abordadas desde un estudio de la poética, atravesado por la lectura y análisis de bibliografía que aborda la problemática de lo político-crítico en el arte argentino actual (libros, capítulos de libros, revistas periódicas, artículos publicados en Internet, actas de eventos científicos, etc.).

Índice

Lo político-crítico en el arte	5
Análisis de lo político-crítico en el arte en las obras de la exposición	
“Poéticas políticas”	8
El mito de la nacionalidad argentina	8
Pedestales dictatoriales y atributos de poder	11
Una posibilidad de resistir al adormecimiento mediático	13
Una crítica a la violencia machista desde la repetición de una cotidianidad	18
Resabios del autoritarismo militar	21
La importancia de la palabra.....	23
Reflexiones en torno a la subjetividad del concepto “basura”	25
Arte y terror	30
Consideraciones finales.....	34
Referencias bibliográficas	37

Lo político-crítico en el arte

En su ensayo “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” (2009), Nelly Richard sostiene que las obras de arte no son políticas o críticas en sí mismas, sino que «su eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar», ya que tanto lo político como lo crítico en el arte se definen «en acto y en situación [...] es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites» (Richard, 2009, s.p.). Por esta razón, lo que funciona como arte político-crítico en Nueva York no funciona de la misma manera en Argentina o en cualquier otro contexto. Este tipo de obras buscan mover las fronteras de restricción o control, presionar contra los marcos de vigilancia, hacer estallar sistemas de prescripciones e imposiciones y descentrar los lugares comunes de lo que oficialmente es censurado.

De este modo, para la autora, lo crítico y lo estético deberían estimular una nueva organización de los materiales de la percepción y la conciencia con diseños que se corran de los hegemónicos en la comunicación ordinaria. Asimismo, Richard propone una diferenciación entre “arte y política” y “lo político en el arte”. En el primer caso, se establece una relación de exterioridad entre el arte -un subconjunto de la esfera cultural- y la política -una totalidad histórico-social-; es decir que, el arte entra en diálogo o conflicto con esa totalidad exterior. Esta relación suele buscar una correspondencia entre la forma artística y el contenido social, como si lo social fuese algo ya dispuesto y anterior que la obra va a representar. Mientras que lo político en el arte alude a una articulación interna de la obra que rechaza la correspondencia entre forma y contenido para «interrogar [...] las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social». De esta manera, se trata de una «fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen» (Richard, 2009, s.p.).

En esta misma línea, en su libro *Fracturas de la memoria* (2007), Richard plantea que «la imagen y la palabra [pueden funcionar] como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales» (34). Esto supone que, desde allí, es posible operar para deconstruir dichos códigos. Así, tanto el arte como el pensamiento crítico buscan transformar las marcas dejadas por la destrucción histórica en nuevas formaciones de sentido que resulten, a su vez, en novedosos montajes de la experiencia y de la subjetividad desde lo estético, desde lo político o desde la crítica (Richard, 2007). Siguiendo esta idea es que nos proponemos analizar lo político en el arte a través de las estrategias de

representación y los recursos poéticos que propician una interpelación político-crítica del espectador.

Por otro lado, Hans-Georg Gadamer (1991) sostiene que, en la experiencia del arte, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo revelador que nos interpela a conocer y a reconocer cómo somos, cómo podríamos ser o qué es lo que pasa con nosotros.

En este punto resulta crucial la recuperación que este autor realiza de la noción aristotélica de mimesis, en la cual —tal como sugiere Grondin, uno de los más reconocidos exégetas de Gadamer— habría que «escuchar conjuntamente el factor de la anamnesis» (Grondin, 2003: 77), puesto que la obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, «nos abre los ojos para lo que es», nos hace ver más. La obra trae delante, nos muestra el mundo en el que vivimos, lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez.

Eso significa que la mimesis artística no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y desde ese momento es. En esta acepción, como señala Valerio González (2010), mimesis es creación; se relaciona con poiésis, en tanto hacer aparecer algo es crearlo. La obra muestra lo representado en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos, hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

Para este autor, el ser de la obra de arte es hermenéutico, es decir, en ella acontece una verdad que hay que comprender. En la obra subyace una unidad fundada en la identidad hermenéutica que constituye el sentido de la misma, y esto significa que «hay algo que entender» (Gadamer, 2005: 116), una interpelación que exige la participación activa del espectador. Dicha identidad no está garantizada por una determinación ajena a ella, sino que es la obra misma la que funda las múltiples interpretaciones en la medida en que los receptores nos hacemos cargo de su conformación o totalidad de sentido. La experiencia del arte es siempre más que experiencia estética pura, es experiencia de sentido, un modo de auto-comprensión, porque si comprendemos el arte como fuente de verdad, nos comprendemos a nosotros mismos.

Por lo tanto, puede pensarse que las producciones analizadas están dentro de la categoría de arte crítico, en tanto impulsan “a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de

no certidumbre y ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma.” (Richard; 2013: 104).

Esto llevará a examinar de qué manera se hace presente en las obras, aquello que a través de las operaciones poéticas y las técnicas de representación es develado o visibilizado, convirtiendo a estas obras en “un arte del descalce y del intervalo, de la fisura opaca: un arte que recurre a lo estético para darles potencia significativa e intensidad expresiva a aquellos hechos de la significación que se niegan a convertir su forma en puro valor-circulación.” (Richard, 2013: 104).

Lo político en el arte, entonces, nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, su propia retórica de los medios. Es decir, nombra “una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada.” (Richard, 2009: 5).

Pensando en el carácter mimético de lo artístico es posible indagar en el potencial político-crítico que se revela en las obras que integran la exposición. Examinando además la propuesta curatorial, las obras se abordarán desde su potencialidad para “desnaturalizar el sentido” (Richard; 2013: 104), al repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes, mediante algún tipo de experimentalidad crítica. Es desde este lugar que analizaremos las obras expuestas en la muestra “Poéticas políticas”².

² Si bien la muestra contó con producciones de Esteban Álvarez, Carlota Beltrame, Diego Bianchi, Viviana Blanco, Rodrigo Etem, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Magdalena Jitrik, Leticia Obeid, Jonathan Perel y Gabriel Valansi, por una cuestión de extensión de la tesis se decidió no tomar las producciones de Viviana Blanco y Magdalena Jitrik.

Análisis de lo político-crítico en el arte en las obras de la exposición “Poéticas políticas”

El mito de la nacionalidad argentina

El elegido. Instalación de Esteban Álvarez

Al entrar en la muestra encontramos la obra *El elegido*³, una instalación realizada por Esteban Álvarez. La misma presenta una alfombra roja rectangular y alargada a cuyo término, antes de dar con la pared, se instala una roca gris con un sable corvo clavado en ella y su vaina en la pared. Esto parece remitir, por un lado, al famoso sable de San Martín, y por otro, lleva a pensar en el célebre mito del Rey Arturo y la espada en la piedra⁴. Podríamos pensar que la obra busca evidenciar los rasgos míticos del relato histórico en torno a la nacionalidad argentina y la figura de San Martín.



El elegido (2016), de Esteban Álvarez

³ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el capítulo “Lo político en el arte: relatos y símbolos de poder en cuestión”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, en el libro *Aproximaciones políticas en el arte argentino contemporáneo*, compilado por Silvia García (2019)

⁴ En Londres caballeros de toda Inglaterra intentan sacar una espada prisionera de un trozo de mármol. Se decía que quien la liberase sería el rey de Inglaterra. Es Arturo, sin ser caballero aún, quien logra liberarla, y le es revelada su verdadera identidad. Es proclamado rey y jura impartir justicia a todos los hombres de Inglaterra. Como mito el Rey Arturo ha pasado a la iconografía popular como sinónimo de inteligencia, honor y lealtad. Su espada (Excalibur) un símbolo del poder legítimo. Su capital, Camelot, un lugar idílico de igualdad, justicia y paz» (Wikipedia, s.f., s.p.).

Con las importantes olas de inmigración que recibe la Argentina durante el siglo XIX y principios del siglo XX⁵, se vuelve una prioridad el generar en todos los habitantes del país un sentimiento de pertenencia y de nacionalidad que los una. Al respecto, Lilia Ana Bertoni (2001) sostiene que entre 1853 y 1889, la necesidad de construcción de una nacionalidad argentina que aglutinara a una sociedad heterogénea, se plantea en términos de construir una tradición patria, que vinculara aquel presente con el pasado argentino.

Esta preocupación por la nacionalidad que se advierte en los distintos sectores de la sociedad se localiza en la construcción de monumentos y museos, en la organización de fiestas conmemorativas y en la legitimación de la identidad nacional basada en la apelación del pasado patrio. Durante este período, el Estado utiliza símbolos y emblemas que encarnan la nación argentina —la bandera, el escudo, la escarapela y el Himno Nacional— para celebrar las hazañas de los Padres de la Patria en las conmemoraciones de fechas claves para la historia argentina, logrando así un consenso en torno a su legitimidad (Munilla Lacasa, 1995). Dicha historia argentina está basada, además, en el discurso triunfante de la Batalla de Caseros, escrita principalmente por Bartolomé Mitre en textos como *Galería de celebridades argentinas*, de 1857, y trabajos posteriores sobre Manuel Belgrano y José de San Martín (Sánchez, 2004: 3).

Asimismo, en este proceso, la escuela —que a partir de 1884 con la sanción de la ley N.°1420 se vuelve obligatoria, gratuita y laica— se convierte en un asunto público controlado estatalmente y en la institución encargada de transmitir «esa cultura civilizatoria homogénea» (Giovine, 2001: 17), negando el reconocimiento a las identidades culturales que se opusieran a ese relato. En tal sentido, como señala Renata Giovine (2001), Sarmiento concibe a «la instrucción pública como una de las instituciones que puede llevar a cabo ese proceso de homogeneización cultural, productora y reforzadora del mito nacional; que puede moldear al ciudadano de la Argentina moderna» (28).

Es entonces en este marco que se construye la figura de San Martín como Padre de la Patria — identificación que mantiene hasta la actualidad— desde la veneración y el respeto hacia los valores que encarna. Esto pudo verse, por ejemplo, con motivo de la devolución de su sable al Museo Histórico Nacional en el año 2015, acontecimiento que

⁵ Se estima que, entre 1870 y 1930, Argentina recibió más de siete millones de inmigrantes, principalmente de España e Italia. (Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas SICREMI, s.f.).

generó un gran entusiasmo en el público e incrementó la cantidad de visitantes al sitio. Desde el mismo Museo se le dio una destacada relevancia a este evento a través de la participación de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner, quien recibió el sable. Actualmente, la sala en la que está exhibido es una de las principales atracciones de la institución y se encuentra custodiada de manera permanente.

De esta manera, si tenemos en cuenta el proceso de conformación del discurso sobre la nacionalidad en el que se enmarca la figura de José de San Martín, es posible pensar la potencialidad político crítica de *El elegido*. En ella la referencia al mito del Rey Arturo a través de la espada en la piedra busca evidenciar los rasgos míticos de la construcción del relato histórico en torno a la nacionalidad argentina. Al respecto, Mircea Eliade (1963) plantea que el mito es constructor de mundo, un relato apodíctico que no admite duda y necesariamente es verdadero y que, además, es una historia sagrada donde intervienen seres sobrenaturales.



El elegido (2016), de Esteban Álvarez. Detalle de instalación

Cabe, entonces, la pregunta acerca de si la vivencia de la nacionalidad puede ser una vivencia mítica. Desde un sentido estricto, no; porque no se trata de una irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo ni es una vivencia religiosa en el sentido de religar, volver a atar. Sin embargo tiene similitudes con el mito, ya que la nacionalidad, y lo que

ésta implica, no suele discutirse. Generalmente, los relatos del nacimiento de una nación son apodícticos y las materializaciones de una organización nacional, sus instituciones, son dogmáticas. Si bien no se reactualizan como el tiempo mítico, estas organizaciones nacionales poseen celebraciones que las mantienen vivas a partir de conmemoraciones que tienen aspectos estructurales de un ritual. Además, sus relatos y hombres fundadores están definitivamente inscriptos en el marco de la épica histórica, como es el caso de San Martín (Sánchez, 2004: 1). En tal sentido, *El elegido* nos invita a reflexionar y cuestionarnos sobre la simbolización del poder institucionalizado, la legitimación de un héroe patrio y también sobre la historia enseñada en los manuales escolares con sus relatos e iconografías, que, sigue sosteniendo gran parte de ese relato mitificado. Relato que, al haberse construido como homogéneo y factible de ser transmitido a toda una sociedad, invisibiliza muchos de los conflictos de la época, así como también a todas aquellas identidades que no se ajustan a esa pretendida homogeneidad.

Pedestales dictatoriales y atributos de poder

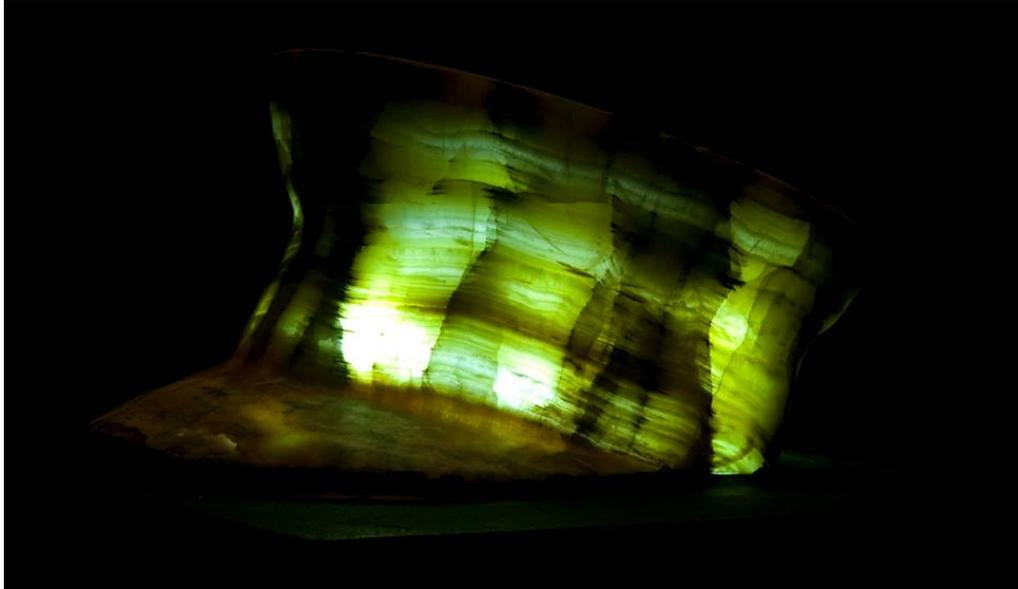
Vigilia y sin título. Obras de Carlota Beltrame

Con respecto a las obras⁶ de la artista tucumana Carlota Beltrame, ambas parecen interpelar la historia argentina reciente, en relación con el rol de las fuerzas de seguridad durante la última dictadura cívico-militar. *Vigilia*⁷ consiste en una gorra militar realizada en ónix verde con una luz interior expuesta sobre un pedestal. Pertenece a una serie de esculturas que representan ciertos atributos que están vinculados con la esfera de poder político. El material con el que está hecha es una piedra semi-preciosa, con la que se suelen hacer muchos souvenirs que se encuentran en las casas de artículos regionales. Es una piedra que, en ese color, solo es posible encontrar en suelo argentino. La luz en su interior metaforiza la continuidad latente de ciertas figuras en lugares de poder, a pesar de las huellas de su accionar anterior (Beltrame, 1997).

⁶ Estas obras fueron analizadas en una primera instancia en el capítulo “Lo político en el arte: relatos y símbolos de poder en cuestión”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, en el libro *Aproximaciones políticas en el arte argentino contemporáneo*, compilado por Silvia García (2019)

⁷ La misma obra fue presentada en 1997 y pertenece actualmente a la Colección MACRO (Rosario, Santa Fe). <http://castagninomacro.org/page/obra/id/188/Beltrame%2C-Carlota/Vigilia>

En torno a la segunda obra, *sin título*, si bien no pertenece a la serie mencionada permite reconocer continuidades en el trabajo de la artista. Se trata de una cachiporra expuesta, como en el caso *Vigilia*, sobre un pedestal, ambos realizados en mármol de Carrara, valioso material de uso típico en las esculturas tradicionales.



Vigilia (1997), de Carlota Beltrame
Recuperada de la página de Facebook de la artista⁸



Sin título (1996), de Carlota Beltrame
Fotografía tomada en la exposición

⁸ https://scontent.faep8-2.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/12000815_607455592730294_8674179527869547415_o.jpg?_nc_cat=104&_nc_ohc=fDAiKLu1kngAQmukhhIDK10Olx0lqX1s8QNWGg70MznsOj0b0EVgbto-A&_nc_ht=scontent.faep8-2.fna&oh=eb84a73ff8c3c825ba72c70906ff776c&oe=5E75C8AD

En tal sentido, como bien señala Laura Casanovas (2016), esta obra dialoga con la historia del arte para referirse a la violencia y al autoritarismo, así como a la validez que determinados grupos y épocas pueden otorgarles, al colocar una cachiporra sobre un pedestal de mármol de Carrara, al modo de un monumento clásico.

Cabe retomar aquí lo planteado por Nelly Richard (2009) sobre la definición «en acto y en situación» (s.p.) del arte político crítico, que mencionamos anteriormente, en tanto estas obras, desde su articulación interna, las operaciones de signos y las técnicas de representación, movilizan una fuerza crítica de interpelación. Así, más que la tradicional y clásica actitud contemplativa, desde un extrañamiento que surge del propio modo de emplazamiento y de la propia materialidad, ambas obras interpelan al espectador para reflexionar sobre los momentos críticos del pasado y del presente. En ellas lo político crítico aparece cuando los resabios del autoritarismo y la violencia latentes en la cotidianidad de la sociedad «se revelan [...] en la materialidad que comparten los souvenirs populares de la zona con unas esculturas que reproducen a escala real los atributos del poder» (Battiti & Farina en AA.VV, 2016, s.p.).

Una posibilidad de resistir al adormecimiento mediático

Codo a codo. Obra de Rodrigo Etem.

Rodrigo Etem, artista visual y gestor cultural argentino, produjo *Codo a Codo*⁹, video monocanal con audio de 4:08 minutos, que, en ocasión de esta muestra, fue presentado con un par de auriculares conectados a un televisor, propiciando el vínculo individual del espectador y la obra¹⁰. El video consiste en un tutorial para la realización de una máscara antigás utilizando materiales cotidianos, como cajas de jugo, botellas de gaseosa, algodones, etcétera.

Lo primero que puede mencionarse al respecto es que esta obra remite y propone una resignificación de *Dos cepitas* (1995), de Marcelo Pombo, obra realizada en 1995 y que es considerada un emblema de la escena artística de la década del noventa. A lo largo de los noventa la expresión de arte *light*, acuñada en 1992 por el crítico Jorge López

⁹ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el artículo “La poética como interpelación crítica en el arte”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, publicado en la revista *Arte e Investigación* (Nº15), e020, mayo 2019. ISSN 2469-1488 <https://doi.org/10.24215/24691488e020> | <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

¹⁰ En 2015 fue presentada en Mendoza como una instalación.

Anaya¹¹, fue utilizada para remitir a un arte contrapuesto al que implicaba un activismo social, un arte que supuestamente estaba desprovisto de compromiso político y social, un arte leve o liviano, en un contexto que era el del menemismo neoliberal¹².

No obstante, como plantea Elena Oliveras (1994)

trabajar con elementos del kitsch, decorativos, de consumo y descartables no tiene por qué suponer decaimiento conceptual. Por el contrario, el contenido puede surgir con mayor vehemencia en la fricción de significantes provocativamente intrascendentes y de significados trascendentes (s. p.).



Dos cepitas (1995), de Marcelo Pombo
Recuperada de la página del Museo Castagnino + Macro¹³

¹¹ En 1992 López Anaya acuñó el término *light* en su reseña para el diario La Nación: «El absurdo y la ficción en una muestra notable». La misma refiere una muestra integrada por obras de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schiliro y Alfredo Londaibere. Si bien Pombo no formó parte de dicha muestra, el término se hizo extensivo a todo el colectivo de artistas que formaban parte del grupo del Rojas, en referencia a La Galería Centro Cultural Ricardo Rojas, dentro del cual se ubicaba Pombo.

¹² Las promesas menemistas de la revolución productiva y el salarizado desembocaron en una reforma del Estado que permitió la privatización de numerosas empresas estatales y la disolución de entes públicos, una concentración de la riqueza con beneficios para los grandes empresarios y el desmantelamiento del aparato productivo nacional. Esto fue acompañado por la pérdida de la autonomía del Congreso y de la Suprema Corte de Justicia, el uso excesivo de los decretos de necesidad y urgencia, entre otros factores, que tuvieron lugar en el marco de un proceso de farandulización de la política.

¹³ <http://castagninomacro.org/page/obra/%20id/60/Pombo%2C-Marcelo/Dos-Cepitas>

La cita a esta obra de Pombo en el video de Etem es evidente. En él, el artista explica el armado de la máscara antigás a partir de dos cajas de jugo Cepita decoradas con moños de plástico y esmalte de uñas y propone a cada espectador que la decore según su gusto y elección.



Stills del video *Codo a codo* (2014), de Rodrigo Etem
Recuperado de la página de Tumblr del artista¹⁴

Etem toma el formato de videos tutoriales *Do It Yourself* (Hazlo tú mismo), muy populares actualmente, y utiliza un lenguaje que resulta cotidiano pero que interpela al público, ya que le propone una acción a realizar y no la mera contemplación de la obra. Si bien la elección de los elementos y el modo en que se constituye el relato pueden rozar lo banal o, incluso, lo simpático y descontracturado, resulta ineludible no pensar en las lecturas que una máscara antigás activa en el actual momento político y social argentino y latinoamericano; en el que el gobierno de Mauricio Macri – y los gobiernos neoliberales de muchos países de Latinoamérica – en varias ocasiones han recurrido al uso de las Fuerzas Armadas y de gases lacrimógenos para reprimir manifestaciones populares en un clima de descontento social muy fuerte causado por las políticas económicas y sociales implementadas que resultaron en el detrimento de la calidad de vida de gran parte de la población.

14

https://66.media.tumblr.com/7322a0fd5e59a247e9fb3188a60a28a8/tumblr_nu2t53myvL1sqwablo1_1280.jpg

También resulta interesante el hecho de que el artista presente su obra en formato de video tutorial ya que nos lleva a pensar en la fugacidad propia de las imágenes y videos que circulan diariamente en la red y en la televisión. Nelly Richard (2007) plantea que en las democracias neoliberales

política, mercado y televisión [...] hablan el mismo lenguaje disipador de una actualidad sobreexcitada por el «torbellino de la información donde todo cambia, se intercambia, se abre, se expande y finalmente se pierde al cabo de veinticuatro horas», incluso la memoria. La distracción de la mirada volátil que no retiene nada duradero y que avanza mediante sucesivas borraduras de la imagen acompaña, televisivamente, está disipación del recuerdo que busca la tecnocultura (2007: 88).

Estamos inmersos en un flujo constante de información que hace que «todo lo que circula por el recuadro luminoso de las pantallas de la actualidad entre y salga rápidamente sin dejar huellas» (Richard, 2007: 87). Esto puede verse en los canales de noticias, donde pasamos de ver el pronóstico climático para la semana entrante a la noticia de un robo a mano armada, al resultado del último partido de fútbol y así sucesivamente, sin inmutarnos frente a eso que está sucediendo y dándole a todos los eventos el mismo tratamiento.



Presentación de *Codo a codo* (2014), de Rodrigo Etem en la muestra “Poéticas políticas” Recuperado de la página de Facebook del Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado¹⁵

¹⁵https://www.facebook.com/pg/ParquedelaMemoria/photos/?tab=album&album_id=1388309551211758&ref=page_internal

Frente a ese torbellino de información el arte crítico busca posicionarse para interrumpir el flujo mediático y pausarlo de alguna manera, generando en quienes lo vean algún tipo de respuesta. Es decir que el arte crítico cambia la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión tecnomediática en el espacio se vuelva concentración critico-reflexiva (Richard, 2007). Invita al espectador a tomarse el tiempo de examinar esas imágenes y de pensar sobre lo que está viendo, a no dejarse seducir por el mercado visual que «busca acercarlo todo, poner todas las imágenes al alcance de la vista para su consumo fácil en la inmediatez de lo disponible y lo mostrable» (Richard, 2007: 106).

Frente a la mirada rutinaria y convencional que generan la imagen televisiva y el consumo de audiovisuales en la web, la obra de Etem busca convocar al público a demorarse, a detenerse, para abrir un tiempo diferente que propicie una actitud también diferente, reflexiva. Es justamente en esa operación poética de tomar elementos propios de la lógica cotidiana y contemporánea (como los envases de jugo y los tutoriales) y de proponer a través de ello la construcción de un dispositivo que permita la defensa, donde creemos que reside lo político crítico de la obra, que genera un extrañamiento de lo habitual que promueve el pensamiento y, por qué no, la acción. En tal sentido, como expresa el artista, «en el campo de la toma de posición política, las marchas y movilizaciones se convierten en una posibilidad concreta de acción en función de un cambio esperado» y «dentro del espacio artístico, una máscara antigás ubica simbólicamente a la obra en esta esfera de contingencias: protegerse para el combate y salir a la acción» (Etem, 2014: s. p.).

La propuesta de Etem no solo rompe con el paradigma de la obra de arte como objeto autónomo, sino que en ella los objetos presentados se articulan de un modo singular, a través de una operación poética que los transforma y los hace aparecer como algo otro, que no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión tecnomediática en la que pueden discurrir nuestras vidas¹⁶.

¹⁶ El paradigma de la obra de arte como objeto autónomo enlaza con lo que Hans-Georg Gadamer (1991) denomina la conciencia estética, la que concibe a la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, la obra rompe sus lazos con el mundo histórico, puesto que no se reconoce en ella un *sensus communis*, como el sentido que funda y nos liga con la comunidad, sino solamente sus atributos estéticos, se la piensa sólo como arte para ser contemplado estéticamente.

Una crítica a la violencia machista desde la repetición de una cotidianidad

Los sonidos de atrás. Obra de Leticia Obeid.

Los sonidos de atrás (2014)¹⁷, de Leticia Obeid, es también un video monocal que retrata una clase de doblaje filmada en 2011, durante un proyecto al que la artista fue invitada a participar junto con otros artistas, organizado por la Fundación Uqbar y Casa Vecina, en México; donde la consigna principal era trabajar en relación con la tradición oral como tema general (Obeid, 2014)¹⁸. El proyecto Dobles, del que formó parte, «compila una serie de entrevistas a actores de doblaje mexicanos, a voces emblemáticas de la televisión y del cine que se vio en Latinoamérica desde la década del sesenta en adelante» (Obeid, s. f., s. p). Propone una reflexión sobre la tarea de dichos actores de doblaje y «la supuesta neutralidad de la lengua [y] la relación entre imagen y sonido» (Obeid, s. f., s. p). Fue presentado en la Feria Arteba (2013) y en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de México (MUAC) (2014) como una compilación de esta serie, mientras que en “Poéticas políticas” solo se presentó la obra aquí analizada.

En la escena representada en *Los sonidos de atrás* vemos a un hombre con acento mexicano dándole instrucciones a una joven para realizar un doblaje de una película del inglés al español. En este fragmento de clase participan tres personajes: el maestro, cuya actitud es a veces agresiva, a veces irónica; otro personaje masculino que comenta y que está sentado al lado del maestro, con el cual intercambia comentarios y miradas cómplices; y la alumna, cuya actitud contrasta fuertemente con la de los personajes masculinos, ya que ella se muestra como sumisa y pasiva, refiriéndose casi con reverencialidad hacia los otros personajes, respondiendo con expresiones como «sí, señor» y disculpándose repetidas veces.

El video genera en el espectador una cierta incomodidad, que se va incrementando con el paso del tiempo ya que el trato que recibe la alumna es sumamente descortés, los dos personajes masculinos se burlan constantemente y le faltan el respeto por lo que podríamos esperar alguna reacción por parte de la alumna que no se produce, dejando al espectador con una cierta impotencia frente a lo que está sucediendo. El video se va

¹⁷ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el artículo “La poética como interpelación crítica en el arte”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, publicado en la revista *Arte e Investigación* (Nº15), e020, mayo 2019. ISSN 2469-1488 <https://doi.org/10.24215/24691488e020> | <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

¹⁸ Agradecemos a la artista el envío del video de la obra y de la publicación que acompañó la presentación de la obra en el MUAC de México.

diluyendo y en el final parece que logran el doblaje que buscaban, pero el maestro no se muestra nunca conforme con el resultado.



Still del video *Los sonidos de atrás* (2014), de Leticia Obeid

Es importante enmarcar esta situación no sólo dentro de lo que implica la sociedad patriarcal y machista en la que vivimos, sino también en la relación de poderes que se da entre la industria cinematográfica estadounidense, de donde provienen las películas, y la industria de doblaje mexicana, vinculada con la división mundial entre lo que se considera como el *centro* y la *periferia*. La artista sostiene que México «se convirtió en el puente entre la producción de cine y televisión made in USA y la América hispano-parlante, con tanta preeminencia que el español mexicano se fue volviendo la norma en todo el continente y nos fuimos acostumbrando al acento y diccionario mexicanos» (Obeid, 2014: 22), sin embargo quienes trabajan en la industria latinoamericana no reciben el mismo trato que quienes lo hacen desde Estados Unidos. Es interesante retomar el ejemplo, presentado por la artista, de los actores de doblaje de la serie animada *Los Simpsons*, quienes luego de quince años de trabajo realizaron una huelga por un conflicto y la respuesta de la productora fue realizar un casting para reemplazarlos, invalidando ese trabajo que desarrollaron durante tanto tiempo, mientras

que poco tiempo después, actores norteamericanos de *Los Simpsons* organizaron una huelga y obtuvieron un aumento salarial significativo. Esto evidencia la jerarquización entre los trabajos «originales» y los que se consideran «secundarios» (Labastida, 2014: 8).

Asimismo, el modo en que se construye y acontece en el video la relación entre el maestro y la alumna no puede desvincularse de las reglas con las que funciona una sociedad patriarcal, concebida como un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten ejercer distintos tipos de poderes sobre las mujeres (Hartmann, 1980).

Heidi Hartmann (1980: 12) sostiene que «si bien el patriarcado es jerárquico y los hombres de las distintas clases, razas o grupos étnicos ocupan distintos puestos en el patriarcado [...] dependen unos de otros para mantener esta dominación». Estas relaciones pueden verse en el transcurso del video, ya que si tenemos en cuenta la estructura de *centro/periferia* podríamos pensar que los dos personajes masculinos se encuentran en una posición jerárquica menor que la de los actores o directores estadounidenses; pero ambos establecen un vínculo de complicidad y se posicionan como *superiores* frente a la alumna, quien es constantemente objeto de su ninguneo, burlas y chistes. Siguiendo este análisis, Mira Schor (2001) plantea que, al enseñar, el docente se ubica a sí mismo y es ubicado por sus alumnos «en una posición de “conocimiento y autoridad” y que ese papel de “maestro” le confiere un determinado poder al que puede seguirle el abuso del mismo» (2001: 131). Algunos de esos abusos «pueden agruparse bajo la categoría de abusos de género; tanto por participar de improntas genéricas, como por tener participantes y narrativas genéricas» (Schor, 2001: 131). Esta categoría nos permite un acercamiento hacia la escena retratada por Obeid, la cual genera una sensación de incomodidad en el espectador al evidenciar este abuso de poder por parte del maestro, el video simplemente retrata la clase de doblaje, por lo que podemos inferir que esa situación puede ser algo común y habitual, que podría pasar desapercibido. Es entonces al proyectar el video en *loop*, en una sala oscura en donde el espectador ve y escucha lo que la artista presenta, que se propicia un reconocimiento de la situación. Si en *Codo a codo*, de Etem, la interpelación al espectador se da desde el juego con el humor y la cita a la obra de Pombo, Obeid juega más bien con la simplicidad, que adquiere potencia político crítica al incomodar al espectador desde la magnificación y repetición de una escena supuestamente cotidiana, buscando propiciar

el cuestionamiento de la falsa naturalidad que la sociedad patriarcal busca otorgarle a los roles de género y a los abusos de poder que éstos implican.

Resabios del autoritarismo militar

Toponimia. Obra de Jonathan Perel¹⁹

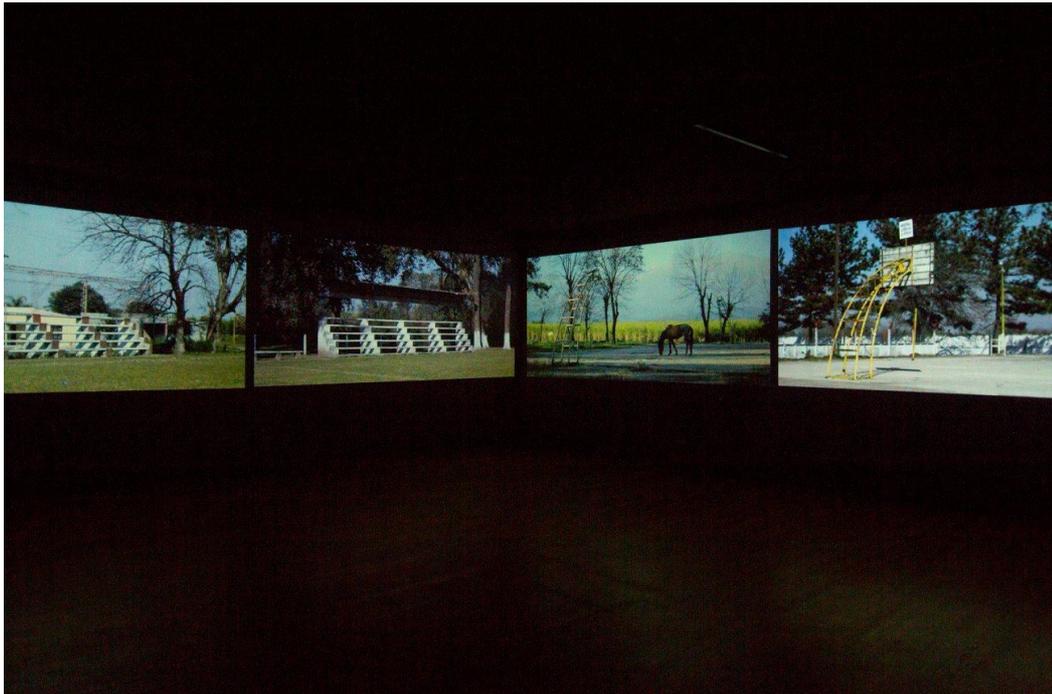
Se denomina *Toponimia* a aquella disciplina que se ocupa de estudiar el origen etimológico de los nombres de los lugares; el film de Jonathan Perel²⁰ a cuatro canales, nos presenta imágenes de cuatro pueblos con una estética similar en la provincia de Tucumán (Argentina). Estos pueblos tienen como uno de sus denominadores comunes llevar los nombres de militares del llamado *Operativo Independencia* (1975)²¹. La iniciativa de fundación de estas localidades estratégicas surgió a instancias del General Antonio Bussi, quien -a cargo de la provincia y del mencionado Operativo, concibió un plan urbanístico para evitar levantamientos, ya que la población civil fue trasladada a estos nuevos asentamientos en los que sería más fácil mantenerla vigilada cortando sus lazos con el “monte bárbaro” dominado por el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Los resabios del autoritarismo y la violencia latentes en la cotidianidad de la sociedad tucumana se revelan en los nombres de estos pueblos ignotos. “Teniente Berdina”, “Capitán Cáceres”, “Sargento Moya” y “Soldado Maldonado”: un cargo militar antecede a un apellido que, por sí mismo en tanto nombre propio, no dice mucho, pero tienen en común el obedecer a un proyecto de urbanismo y modernidad tendiente a contrarrestar la insurrección de las masas, la “barbarie insubordinada” permeable por las fuerzas guerrilleras (Walas, 2015).

¹⁹ Trailer y fragmento de la obra disponibles en <https://vimeo.com/127416952> y <https://vimeo.com/150160468>

²⁰ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el capítulo “Arte, conocimiento y racionalidad en la hermenéutica de H.- G. Gadamer”, Paola Sabrina Belen y Guillermina Cabra, del libro de cátedra “*Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*” coordinado por Paola Sabrina Belen. (2019)

²¹ El Operativo Independencia refiere a la actuación ordenada -por Decreto del gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón- al Ejército Argentino y la Fuerza Aérea Argentina, para “neutralizar y/o aniquilar” el accionar de lo que la norma definía como “elementos subversivos” en la provincia de Tucumán. Incluyó combates y actos represivos contra las organizaciones guerrilleras Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros, partidos políticos, sindicatos, organizaciones estudiantiles y religiosas, y activistas populares en general. En su transcurso las Fuerzas Armadas instalaron en la provincia el terrorismo de estado, durante el cual se produjo una violación masiva de derechos humanos y actos de genocidio, incluyendo gran cantidad de desapariciones forzadas y el establecimiento de centros clandestinos de detención.

Cartografías panópticas diseñadas desde un patrón de control territorial que surge del acto de nombrarlas con nombres de militares muertos en enfrentamientos en 1975. Así, el espacio se nombra para apropiarlo y regularlo al tiempo que se “borra” la historia y se construye como un nuevo orden, justificando la existencia de estos pueblos dentro del marco de la Nación deseada por la élite gobernante.



Toponimia (2015), de Jonathan Perel

Recuperado de la Página de Facebook: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado²²

Cuatro veces la cámara recorre los documentos oficiales: actas de donación de tierras, actas de fundación, leyes de planificación urbana, imágenes aéreas del terreno, mapas de loteo. Imágenes que develan una imposición urbanística que luego los planos generales a nivel del terreno muestran en sus resultados materiales: una reorganización cuartelar del territorio y la población (Depetris Chauvin, 2016).

Documentos del pasado se alternan con imágenes en vivo en las que la cámara se posa mostrando la cotidianidad de cada pueblo con un audio casi sin filtrar. Se devela así la continuidad del pasado en el presente, un presente habitado por el pasado militar, aun habiendo transcurrido más de 30 años de restitución de la democracia.

²²https://www.facebook.com/pg/ParquedelaMemoria/photos/?tab=album&album_id=1388309551211758&ref=page_internal

Toponimia nos confronta con el poder de la imagen. Los planos de larga duración “hacen hablar” al territorio y extraen de su materialidad una dinámica de ruinas, presencias y ausencias. Interroga lo que está y lo que no está, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos (Depetris Chauvin, 2016). Como señala Depetris Chauvin, el film contrasta el acto enunciativo fundante de la historia de cada pueblo con el presente de esos espacios y ese hiato se evidencia en imágenes de decadencia: hormigón erosionado, chapas oxidadas, cicatrices. De este modo, el sentido acontece a través de y con lo material. Propone una “comprensión visual” que no funciona como un espejo o copia de la realidad, sino que promueve contradicciones que permiten pensar críticamente una constelación de tiempos habitando en el mismo espacio. Las imágenes inciden así en la configuración de nuestros modos de entender y experimentar las distintas categorías espaciales y temporales. De esta manera, podemos pensar entonces, que si bien la obra de Perel parte del pasado, no gira sobre él sino más bien en sus efectos sobre el presente y el futuro.

La importancia de la palabra

Diarios del Odio. Obra de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny

Podemos pensar en la palabra como la materia de *Diarios del odio*²³, de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny. Se trata de un espacio totalmente intervenido por un corpus textual que interpela sobre la construcción del otro como objeto del odio extremo. Sobre dos paredes encontramos escritos comentarios de lectores de las versiones electrónicas de los principales diarios argentinos, *La Nación* y *Clarín*.

A partir de la obscena verbosidad que los lectores vuelcan sin filtro, desde un sentir: el del odio, la obra construye un archivo, y una obra de archivo siempre manifiesta la tensión «entre la presencia de imágenes y de objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, “ausente” en el espacio exterior a ese horizonte» (Groys, 2009).

²³ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el capítulo “Arte, conocimiento y racionalidad en la hermenéutica de H.- G. Gadamer”, Paola Sabrina Belen y Guillermina Cabra, del libro de cátedra “*Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*” coordinado por Paola Sabrina Belen. (2019)

que, vacías de su perturbadora contingencia, han sido incorporadas sin conflicto a la existencia cotidiana.

La verdad que esta obra funda no se agota en la transmisión de un mensaje, sino que acontece de tal manera que la obra nos pone delante el mundo en que vivimos, lo desoculta y lo muestra. Frente a la ilusión mediática de la totalidad traslucida con su pretensión de neutralizar los accidentes del discurso y su concepción de que todo es comunicable, *Diarios del odio*, apuesta a activar la densidad conflictual de la palabra.

Las opiniones de lectores rescatadas por Jacoby y Krochmalny nos traen delante el odio visceral que, a través de la violencia de las palabras, sigue movilizando –en algunos sectores de la sociedad- el deseo por anular al otro: el negro, los KK, el peronismo, los indokumentados, etc. (Delle Donne S.; Belén, P., 2017)

El potencial político crítico de esta obra reside en la operación de descontextualizar la palabra y ponerla en otra dimensión para mostrar así su cualidad performativa. Una obra hecha con palabras para mostrar cómo la palabra “hace cosas”, cómo incide sobre el mundo. Un trabajo materializado con una zona de palabras que tiene que ver con la deshumanización, la degradación del otro al punto de convertirlo en un excedente social, en basura a limpiar o extirpar de la sociedad.

Reflexiones en torno a la subjetividad del concepto “basura”

Sin título y *Silicona TV*. Obras de Diego Bianchi

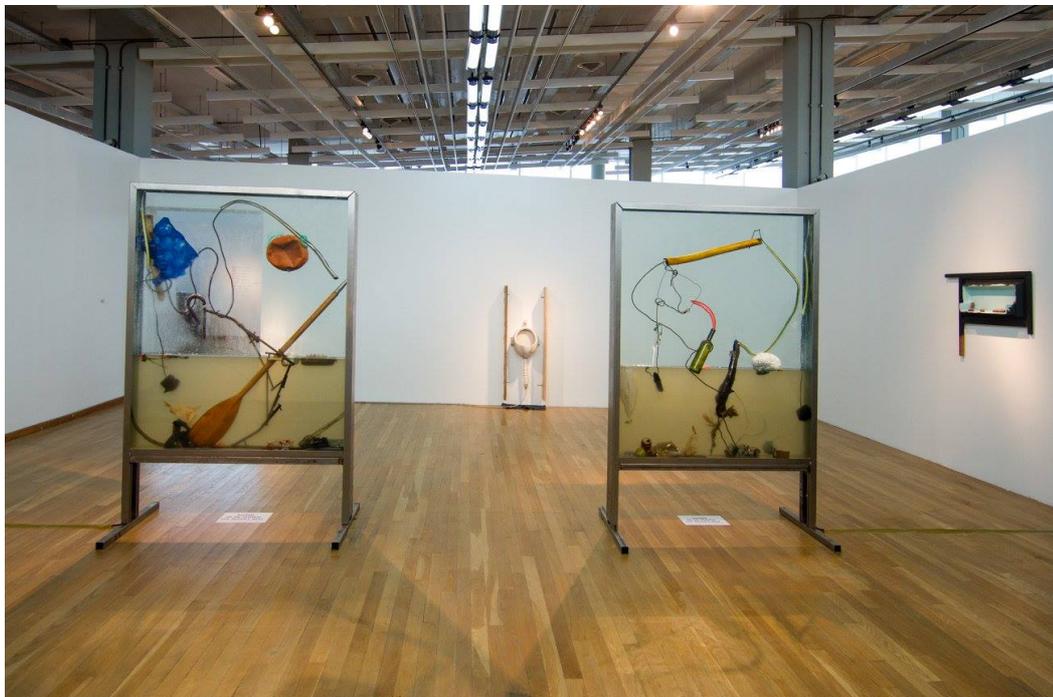
La basura como materialidad productora de sentidos conforma la obra *sin título*²⁵ de Diego Bianchi, expuesta en “Poéticas políticas”. Se trata de una instalación con dos pantallas-peceras con agua del Río de la Plata y objetos encontrados en distintas orillas: latas de gaseosas, cables, un remo, una pelota pinchada, una botella, un trozo de plástico, entre otros.

Se produce entonces una articulación singular de objetos de origen heterogéneo y de circulación masiva en la vida cotidiana, que al relocalizarse en esas condiciones particulares define una situación que interpela al espectador que transita la obra y la dota de sentido, que pone en relación los elementos y espacios propuestos. Trascendiendo

²⁵ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el capítulo “Arte, conocimiento y racionalidad en la hermenéutica de H.- G. Gadamer”, Paola Sabrina Belen y Guillermina Cabra, del libro de cátedra “*Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*” coordinado por Paola Sabrina Belen (2019).

lo objetual, se trata de una puesta en situación y una puesta a disposición de elementos, objetos y condiciones, que estructuran la obra.

Pone en relación objetos provenientes de campos muy diversos, los coloca en otras circunstancias y así los resignifica, configurando un nuevo orden de las cosas. Se selecciona del universo material un extracto que previamente circulaba de manera anónima y se lo dota de una topología definida. «Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos», señala Groys (2009).



Sin título (2016), instalación de Diego Bianchi
Recuperado de la Página de Facebook: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado²⁶

Esta obra, desde su materialidad nos indica qué zonas de la vida pueden adquirir estatuto político. Lo político irrumpe en ese mundo inestable, berreta y profundamente antiestético que -con la basura nuestra de cada día- configura esta instalación (Battiti, F. y Farina, 2016). Tensiona así su materialidad “pobre” en la interpelación de un escenario

²⁶https://www.facebook.com/pg/Parquedelamemoria/photos/?tab=album&album_id=1388309551211758&ref=page_internal

donde la desocupación y la exclusión social configuran los trágicos signos del despliegue neoliberal.

Lo político residiría además en rescatar y visibilizar lo desechado. Resulta ineludible no pensar, al mismo tiempo, en relación al contexto del Parque de la Memoria en los cuerpos de los desaparecidos arrojados a ese mismo Río de la Plata durante la última dictadura cívico- militar. De esta manera, la obra moviliza sentidos que configuran un doble enclave crítico: interroga su contexto inmediato haciendo visible lo que se oculta a la mirada rutinaria, poniéndonos delante el mundo en que vivimos, pero de un modo que solo está ahí, y simultáneamente, interpela desde su presente el pasado de la dictadura (Belén, 2017).

También forman parte de la instalación un mingitorio –objeto conocido de la historia del arte del siglo XX a partir de Marcel Duchamp-, con un canal de desagüe que parece buscar el río, y un televisor con la pantalla rellena con bolsas de residuos y un guante de goma que cuelga de él, en una posible referencia a la “televisión basura” (Casanovas, 2016).

Rompiendo con el ya mencionado paradigma del objeto autónomo, los objetos presentados se articulan de un modo singular que, al relocalizarlos, los transforma y los hace aparecer como algo otro, y en esa transformación no sólo se comprende lo que eran antes, sino que además nos transformamos nosotros, los espectadores, en la medida en que somos quienes vemos con nuevos ojos.

Basura material y basura televisiva

En la muestra encontramos, además de la instalación mencionada anteriormente, la obra *Silicona TV*²⁷.

Frente al concepto de basura, el artista sostiene que no ve como tal al material con el que trabaja ya que lo considera un concepto muy relativo y cuenta: «lo que para unos puede ser basura, para otro es casi un tesoro. Algunas de las cosas que encuentro están en la escala más baja de valoración. Pero queda una parte, como una osamenta, como en la naturaleza cuando quedan los huesos de los animales. En la naturaleza eso vuelve a insertarse, pero en el mundo humano el desecho queda en una situación que no tiene

²⁷ Esta obra fue analizada en una primera instancia en el artículo “Arte político-crítico. Un juego entre lo visible y lo invisible”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, en Actas de las 4^o Jornadas Estudiantiles de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP). Agosto 2019

escapatoria» (Bianchi en Bertorello, s/f). Bianchi busca revertir de alguna manera esa situación, al darle un uso a eso que la gente desecha e insertarlo en el mundo del arte. Según él cuenta, los acontecimientos sociopolíticos que se dieron en Argentina en el 2001 lo marcaron, y es ahí en donde encuentra el punto de origen de su pulsión artística. Como resultado de la profunda crisis económica en la que estaba inserto el país, recuerda: «se rompió esa burbuja en donde estábamos viviendo. Y me impactó mucho emocionalmente. Y recuperé un interés por el lugar, por ver que lo defectuoso, lo subdesarrollado era algo interesante, era algo propio. Empecé a ver en la calle situaciones poéticas y formales que me interesaban, y empecé a recolectarlas y armé como un gran archivo de sensibilidades poéticas alrededor de ese momento» (Bianchi en Bertorello, s/f). *Silicona TV* (2016)²⁸ está compuesta por una televisión plana, atravesada por un palo de madera e intervenida y recubierta con silicona transparente y plástico negro que no permite ver más que destellos de luz de la pantalla de TV. En la exposición fue montada contra la pared, como usualmente se colocan ese tipo de televisiones en los hogares.



Silicona TV (2016), de Diego Bianchi
Recuperado del Catálogo de Exposición

Se podría inferir que esta televisión obturada, que no nos permite ver las imágenes que refleja, nos invita a detenernos y reflexionar sobre lo que en realidad vemos en la

²⁸ Existen otras versiones de esta obra que fueron presentadas con algunas modificaciones en distintas exposiciones.

programación televisiva en el día a día, la “televisión basura” que nos adormece y nos permite distraernos sin reflexionar sobre lo que se nos muestra.

Esta programación que consumimos, casi globalmente, podría hacernos pensar que, a raíz de la globalización y los avances tecnológicos, todo en el mundo se volvió visible. Pero, siguiendo a Grüner, si el mundo entero está presente ante nuestros ojos a través de la TV por cable, del satélite, de internet, entonces ya no quedarían espacios secretos, enigmas o silencios sobre los cuales fundar nuevos sentidos. Por lo tanto, ya no habría futuro y estaríamos viviendo en un presente absoluto y eterno, sin esperanzas ni necesidad de cambio, haciendo que aquello que antes se trataba de interpretar o de someter a crítica sea hoy “ininterpretable” o “incriticable”. Es por esto que el autor propone como hipótesis que la eficacia de una auténtica comunicación – humana y no meramente técnica – depende de que haya en el núcleo de ella lugar para un secreto o un enigma inalcanzable (Grüner, 2000: 1). El arte se configura como un espacio posible en el cual se puede generar esto, proponiendo alternativas a la comunicación cotidiana: una comunicación que atente contra la lógica de la supuesta “unidad” de lo visible, que rige actualmente permitiendo que surjan preguntas, interrogaciones críticas no sólo sobre lo que se está viendo sino también sobre el mundo. Así pues, el arte verdaderamente crítico puede y debe mostrar que el mundo no es realmente un “espejo” transparente. Ya que, al estar en permanente proceso de transformación, podemos pensar el arte como una matriz que permite develar «las potencialidades futuras del mundo y no sus actualidades» y, es en ese sentido que, la comunicación en el arte debe apuntar a la dialéctica de lo visible y lo invisible, es decir, a la pregunta por los enigmas que todavía no fueron descifrados (Grüner, 2000: 3).

En efecto, entendemos a la obra *Silicona TV* como un ejemplo posible de arte político crítico, ya que problematiza un objeto cotidiano, al que no se suele prestar atención ni reflexión desde sus consecuencias, sino que suele cumplir el rol contrario: la gran mayoría utiliza a la televisión como un medio de distracción.

Lo político residiría, entonces, en rescatar –mediante una operación poética– los desechos humanos y hacerlos visibles, evidenciando la contaminación y alienación que producen. Así pues, la obra de Bianchi genera un doble extrañamiento en relación al objeto, en primer lugar, al colocarlo en una exposición artística y, en segundo lugar, al intervenirlo y hacer inentendible el contenido que refleja la pantalla, generando un llamado de atención sobre el objeto en sí y no sobre una programación o imagen puntual. En esta TV las imágenes no son solamente consumidas por la vista del espectador, sino

que se propone que sean “examinadas” por la conciencia crítica, que sean «una invitación a prestar atención, a reflexionar y a aprender» (Richard, 2007: 88), y por qué no a cuestionar las lógicas a través de las cuales nos son presentadas día a día (...) en la televisión como imágenes transparentes, que responden a la ya mencionada «neoestetización banal de lo real» (Richard, 2007: 88).

En palabras de Nelly Richard: «un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analítica en el interior de las reglas de visualizar que clasifican objetos y sujetos» (2007:104) y es, justamente, eso lo que el artista hace a través de ambas obras.

Arte y terror

Strobs, *Zeitgeist #320-D3* y *Wind*. Obras de Gabriel Valansi.

Gabriel Valansi es un artista que «dedica su trabajo a la investigación crítica de la violencia como objeto de fascinación contemplativa y su pregnancia en el imaginario colectivo» (Rolf Art, 2017: s/p). Las tres obras²⁹ que presentó en la muestra refieren a esto mismo: *Strobs*³⁰ (2011), un video monocal de 1.08 minutos y *Zeitgeist #320-D3* (2000) y *Wind* (2015), fotografías que el artista tomó de diferentes archivos para insertarlas en nuevas narrativas. *Zeitgeist*³¹, que puede ser traducido del alemán como “espíritu de la época”, trata sobre documentales de guerra del siglo XX. Es una serie de imágenes que el artista aísla de cada documental, transformándolas en imágenes estáticas que, luego, vincula entre sí. En la muestra “Poéticas políticas” se exhibió solamente una de las fotografías de la serie: #320- D3, impresa con tintas al platino sobre tela. En la fotografía expuesta, y en el resto de la serie, vemos más que nada formas y texturas que resultan en composiciones abstractas, pero de las cuales sabemos su procedencia y que representan algo más que composiciones estéticamente bellas.

²⁹ Estas obras fueron analizadas en una primera instancia en el artículo “Arte político-crítico. Un juego entre lo visible y lo invisible”, Guillermina Cabra y Paola Sabrina Belen, en Actas de las 4º Jornadas Estudiantiles de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP). Agosto 2019

³⁰ Disponible en <https://vimeo.com/113413890>

³¹ Aquí puede verse la serie completa: <http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>



ZeitGeist #320-D3 (2000), de Gabriel Valansi
Recuperado de <http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>

Strobs trata también sobre la guerra, pero las imágenes en este caso están expuestas en un video, intercalando algunas en donde reconocemos personas con otras composiciones abstractas en las que solo vemos luces, formas y texturas. Al respecto, el artista escribe: «las luces de la guerra están en sincronía con los flashes que mediatizan la política. Causa y efecto, luces de una misma violencia. Danza estroboscópica y fatal, que ilumina la cara y contracara de un mismo escenario. El hilo de la historia que se repite una y otra vez, como en un inmenso loop» (Valansi, 2017: s/p).



Still del video *Strobs* (2011), de Gabriel Valansi
Recuperado de <http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>

Finalmente, *Wind* es una impresión lenticular compuesta por 24 frames interlaceados, impresa en gran tamaño y de un pregnante anaranjado³². En ella vemos un paisaje que está siendo destruido por efecto de una bomba atómica, cuyo viento nuclear mueve los árboles.



Wind (2015), de Gabriel Valansi
Recuperado de la página web del Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado³³

Esta fotografía es el final de una serie de obras llamada MAD (*Mutual Assured Destruction*) en las que el artista busca indagar en la representación documental de las pruebas nucleares acontecidas durante la Guerra Fría (Valansi en Baulo, 2015: s/p). Durante los años '50 y '60 se llevaron a cabo una serie de pruebas nucleares en un sitio cercano a Las Vegas denominado *Nevada Test Site* (NTS) con el objetivo de perfeccionar las bombas. Esto se convirtió en un atractivo turístico que se publicitaba y difundía, invitando a los turistas a ver las nubes en forma de hongos que generaban al explotar y que se podían ver a lo lejos. Eventualmente las pruebas fueron suspendidas

³² *Wind*, ha sido expuesta de diferentes maneras. Se encuentra en las redes como un video, fue expuesta en ArteBA como una foto-instalación de un still del video y, finalmente, como una fotografía de gran tamaño en la muestra aquí abordada.

³³ <http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/poeticas-politicas/>

ya que se empezaron a hacer conocidos los terribles efectos que estaban ocasionando sobre el ambiente y cómo esto afectaba a todos aquellos quienes vivían y visitaban el lugar. La cantidad de radiación emitida por las explosiones tuvo consecuencias terribles para los habitantes de la zona, muchos de los cuales sufrieron graves problemas de salud. La imagen tiene el poder de acercarnos por su belleza, pero, poco después nos impacta por el horror de lo que retrata. En este sentido el artista sostiene: «*Wind*, de alguna manera, es de mis obras la que mejor expresa esa (perversa) belleza que deviene de esos hechos violentos que el hombre genera y que lo acercan a su propia destrucción». (Valansi en Baulo, 2015: s/p). En estas producciones, destaca «la estética de esa energía que sostienen estos hechos violentos, que manifiestan al hombre en su afán de autodestruirse» (Valansi en Baulo, 2015: s/p.).

H. Schmucler propone pensar la obra de este artista como “fotografías-texturas”, como interrupciones de «continuos de realidades fijadas en distintos soportes técnicos para desnudar su textura (la de la realidad y la de la imagen)» y así permitir que aparezca «la inquietante presencia del mal». Sin embargo, la obra de Valansi no se trata de mostrar el mal sino de abrir un espacio en donde «vibra la presencia del mal» (2000: s/p), como sucede en las imágenes presentadas en la muestra.

En las guerras que muestra Valansi no hay heroísmo, sino pura violencia y «lo que causa terror es la parálisis del tiempo que fija y destaca el desprecio por la vida. Un terror solo comparable al que produce la tragedia ante la presencia de fuerzas ingobernables» de las que la humanidad es responsable. (Schmucler, 2000: s/p).

En línea con lo anterior, Grüner (2006: 3) sostiene que, en toda la historia de la humanidad, el miedo ha sido utilizado como «instrumento básico de conquista, de dominación y de extorsión», pero a partir de la modernidad éste alcanza «el estatuto de lógica universal». Y esto se da recién en la modernidad porque es el momento histórico en el que se consagra lo que Adorno y Horkheimer llaman “razón instrumental”. Esto es, el momento en que los descubrimientos técnicos o tecnológicos comienzan a adquirir un ritmo cada vez más acelerado y las máquinas creadas por el ser humano se vuelven más y más “perfectas” para el objetivo que se las diseña.

Para entender el alcance de la razón instrumental tecnocientífica, es necesario previamente pensar la ciencia y la tecnología en tanto instituciones sociales y productos históricos. La ciencia tiene un compromiso con la tecnología que no es accidental, puesto que nace como tecnociencia y sus raíces hay que buscarlas en el nacimiento de la burguesía y el capitalismo. En tal sentido, lejos de toda neutralidad axiológica, supone

e instaure valores, nuevas maneras de apreciar y comprender la realidad que acaban por imponer patrones culturales determinantes de nuestro modo de ser. Sin embargo, el lado positivo y hasta mágico de la tecnociencia es indisoluble de su faceta más oscura. «Los problemas ecológicos, la posibilidad de una guerra nuclear, los avances insospechados de la biotecnología, los peligros de una medicina tecnificada, incidieron en una actitud de cautela frente a la concepción técnica de la realidad y del hombre “racional”, en la que los principios rectores serían el cálculo, la utilidad y el puro rendimiento» (Andruchow, 2019: 4-6).

En tal sentido, el terror que generan las imágenes de la obra de Valansi residiría, entonces, en el hecho de que sabemos que estos artefactos destructores – como las armas de guerra, la bomba atómica, etc. – no operan por sí solos, son enteramente producto del accionar humano. La tecnología y los artefactos no constituyen un neutral o inocente conjunto de herramientas o máquinas, sino la manifestación de una particular actitud hacia el mundo en un determinado momento histórico. Su alianza con la economía y el consumo pone en evidencia este enmascaramiento de una razón que, con todo, todavía se piensa “libre y autónoma”. Creemos que el potencial político crítico de las obras de este artista reside en el hecho de poner en tensión la trama del terror y la “belleza” que conviven en las obras pero que lejos de presentarse como una mera estetización del horror, buscan interpelar a los espectadores.

Consideraciones finales

La única certeza que puedo proponer es que el arte, cuando es político en el más amplio sentido de este hermoso adjetivo, produce un destello de lucidez crítica, cambia algo en nuestro modo de ver, de pensar y de vivir en el mundo.

Laura Malosetti Costa

Creemos que, precisamente aquello que señala Malosetti Costa, es lo que las obras analizadas, y la muestra en su totalidad, parecen proponer. Cada artista lo hace desde operaciones, procedimientos, materialidades y temáticas diversas, pero lo que todos parecen compartir es el hecho de buscar generar una reflexión en los espectadores sobre temáticas del orden de lo cotidiano, que no suelen someterse a cuestionamientos.

Las obras analizadas (videos, esculturas, instalaciones, fotografías) nos permitieron no sólo pensar en los desafíos, sentidos y propósitos de lo político en el arte, sino además, concluir que las producciones artísticas muestran lo representado en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos, haciendo emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria o convencional. En términos de Gadamer, las obras nos permiten volver a descubrir el mundo velado por el olvido ontológico que mencionamos anteriormente, abriéndonos los ojos para lo que es (Grondin, 2003: 77), haciéndonos ver más; mostrándonos el mundo en el que vivimos y poniéndolo ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo que pareciera que lo vemos por primera vez. Así, cada una de las producciones abordadas produce y disemina el sentido en el encuentro con cada sujeto, en cada nuevo horizonte. O, como vimos, en los términos de Grüner, cada obra tiene un núcleo que posee un secreto o un enigma inalcanzable que nunca será totalmente revelado.

Retomando las distintas obras, vimos que Esteban Álvarez problematiza el relato de legitimación de los héroes patrios y la conformación de la historia nacional a través de la figura de San Martín, invitándonos a reflexionar sobre los elementos mitológicos que conforman ese relato. Carlota Beltrame también refiere un cuestionamiento sobre la historia nacional, pero lo hace en relación con un recorte más reciente de nuestra historia y sobre el rol que cumplieron las fuerzas de seguridad durante la última dictadura cívico-militar. Ambos artistas apelan a una historia y a una memoria común, proponiendo un interrogante sobre la construcción de las mismas para así subvertir, desnaturalizar y poner en cuestión los sentidos establecidos, la legitimación de los héroes patrios y los símbolos del poder institucionalizado.

La obra de Rodrigo Etem, por su parte, interpela al espectador a través de los elementos ya mencionados, propios de la vida cotidiana, a través de los cuales propone un paso a la acción a través de la construcción de la máscara anti gas como herramienta de defensa.

Leticia Obeid también nos presenta un video que nos obliga a detenernos y tomarnos un tiempo para verlo en su totalidad. El cuestionamiento que nos propone trata sobre la violencia machista mostrándonos, no una escena terrible como las que solemos ver en las noticias, no hay violencia física ni insultos, pero sí violencia simbólica. Ésta se nos presenta desde la simplicidad y cotidianidad de la clase, evidenciando la supuesta normalidad con la que suelen ocurrir acontecimientos de ese tipo, proponiéndonos cuestionar dichas prácticas.

Jonathan Perel, al igual que Carlota Beltrame, nos sugiere reflexionar sobre el accionar de las fuerzas de seguridad durante la última dictadura cívico-militar. Este artista lo hace, como vimos anteriormente, tensionando pasado y presente, mostrándonos los resabios del autoritarismo y la violencia que siguen latentes en la cotidianidad de la sociedad tucumana, evidenciándose en los nombres de los pueblos a los que refiere.

En la obra *Diarios del odio*, al traspasar comentarios sacados de internet, donde los mismos podrían pasar desapercibidos, cambiando su escala y reproduciéndolos uno al lado del otro, los artistas buscan interpelar al espectador, activando una interpretación que posibilite la desnaturalización del uso que se hace de esas palabras y también una reflexión sobre la importancia que tienen.

En el caso de las obras de Diego Bianchi y Gabriel Valansi el cuestionamiento está dirigido hacia la potencialidad autodestructiva de la humanidad. En ellas se devela el efecto del ser humano sobre el mundo, su efecto negativo, perjudicial y potencialmente autodestructivo, cuyos alcances no pueden desvincularse del despliegue universal de la racionalidad instrumental. Puntualmente, en las obras de Bianchi se trata de hacer consciente al espectador, por un lado, del efecto que tiene en el mundo la lógica del consumismo y la contaminación que éste genera, y, por otro lado, de lo rutinario, alienante y convencional que posee la imagen de los medios masivos, invitándolo a demorarse para abrir un tiempo y un espacio diferente que propicie una actitud también distinta, reflexiva. Por su parte, en las obras de Valansi, el artista pone en tensión una compleja trama de terror y “belleza” a fin de movilizar sentidos críticos, lejanos a la pretensión de una mera estetización del horror.

Entonces, retomando a Nelly Richard (2007) entendemos que las obras analizadas deben ser leídas desde un tercer espacio en el que convivan la especificidad crítica de lo estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. Estableciéndose así nuevas relaciones entre objetos, imágenes y situaciones que ponen en cuestión las miradas y sentidos establecidos.

A partir de todo lo anterior, podemos pensar que la fuerza del arte político crítico radica entonces en las grietas que permiten romper la linealidad del mensaje y posibilitan la emergencia de potencialidades enunciativas no previstas, de manera que el espectador resulte interpelado.

Referencias bibliográficas

-AA. VV. (2016). ¿Qué significa hoy hacer arte político? Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/wp-content/uploads/2017/01/CATALOGO-y-APORTES-Poéticas-Pol%C3%ADticas.pdf>

-Andruchow, M. (2019). *Arte, elite, vanguardia y racionalidad*. [Apunte de cátedra]. Historia Sociocultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://drive.google.com/drive/folders/0B4Owz9tRetFTbk5rWjd5ZDKxOVE>

-Battiti, F. & Farina, F. (2016). Poéticas políticas. Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/wp-content/uploads/2017/01/CATALOGO-y-APORTES-Po%C3%A9ticas-Pol%C3%ADticas.pdf>

-Baulo, M. C. (2015). Gabriel Valansi – El Ilusionista [Entrada de blog]. Recuperado de <https://blog.sculpture.org/2015/11/04/gabriel-valansi/>

-Belen, P.; Cabra, G. (2019) Arte, conocimiento y racionalidad en la hermenéutica de H.-G. Gadamer. En Belen, P. (Comp.) *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*. (pp. 99-115). La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80476>

-Belen, P. (2017). *El arte como profundización de la existencia. Consideraciones sobre la mimesis en Gadamer*. En Gastón Beraldi (Comp.), En torno de una hermenéutica del sur: del cuerpo del texto a la textualidad de lo social. Actas de las V Jornadas Internacionales de Hermenéutica (pp. 178-184). Buenos Aires: Ediciones Proyecto Hermenéutica. Recuperado de: <http://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/v-jornadas-internacionales-de-hermeneutica-2017-actas/>

-Bertoni L. A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

-Bertorello, M. (s/f). Un artista es una práctica de investigación. *Outsider. La revista*. #002. Recuperado de <http://www.eloutsiderdigital.com/revista/41-un-artista-es-una-practica-de-investiga.html>

-Cabra, G.; Belen, P. (Agosto de 2019). Arte político-crítico. Un juego entre lo visible y lo invisible. En Actas de las 4º Jornadas Estudiantiles de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/JornadasSecyt/JIDAP2019/jeidap/mesa2/mesa2-13.pdf>

-Cabra, G.; Belen, P. (2019). La poética como interpelación crítica en el arte. En *Arte E Investigación*, (15), e020. <https://doi.org/10.24215/24691488e020>

- Cabra, G.; Belen, P. (2019). Lo político en el arte. Relatos y símbolos de poder en cuestión. En García, S. (Comp.) *Aproximaciones políticas en el arte argentino actual* (pp. 153-161). La Plata, Argentina: Papel Cosido. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-aproximaciones-politicas.html>
- Casanovas, L. (22 de diciembre de 2016). Otros caminos posibles del arte en el disenso. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/arte/caminos-posibles-arte-disenso_0_BkxseN1Sx.html
- Delle Donne S.; Belen, P. (2017). Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. En *Arte E Investigación*, (13), (pp. 66-78).
- Depetris Chauvin, I. (2016). Del cineasta como cartógrafo. Políticas de la memoria en Toponimia (2015) de Jonathan Perel. En *Afuera. Estudios de crítica cultural*, (16). Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/0By451f3DM8N3WHpjRHdNQmZJazA/view>
- Eliade, M. (1963). *Mito y Realidad*. Barcelona, España: Labor.
- Fasce, P. (2010). Los ojos de nuestro tiempo. Historia y memoria en la obra del artista plástico Gabriel Valansi. En: III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-15/fasce_mesa_15.pdf
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- Giovine, R. (2001). *Instituciones escolares y hombres públicos para un Proyecto de Nación*. (Tesis de maestría). Recuperado de <https://www.dropbox.com/s/c1w3ucs87pb7ipt/giovine.pdf?dl=0>
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.
- Groys, B. (2008). The topology of contemporary art [La topología del arte contemporáneo] Traducido por Ernesto Menéndez-Conde (2009). En *Esfera Pública*. Colombia. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En: Actas de la 7° Bienal de La Habana, Cuba.
- Grüner, E. (2006). Arte y terror, una cuestión "moderna". *Revista Pensamiento de los Confines*, N°18. Recuperado de http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/arte_y_terror_una_question_moderna_0.pdf
- Hartmann, H. (1980). Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo. Recuperado de <http://www.fcampalans.cat/uploads/publicacions/pdf/88.pdf>

- López Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. La Nación. Recuperado de <http://www.proa.org/esp/exhibition-algunos-artistas-90-hoy-textos.php#texto4>
- Labastida, A. (2014). Fuera de cuadro. En MUAC, Dobles (pp. 6-11). Recuperado de <http://www.leticiaobeid.com/index.php?ongoing/dobles/>
- Munilla Lacasa, M. (1995). Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830. En 6º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, Argentina.
- Obeid, L. (2014). Escenas sonoras de una educación sentimental. En MUAC, Dobles (pp. 20-25). Recuperado de <http://www.leticiaobeid.com/index.php?ongoing/dobles/>
- Obeid, L. (s. f.). Muestras: Dobles [Página web]. Recuperado de <http://www.leticiaobeid.com>
- Oliveras, E. (1994). 90-60-90. En Algunos Artistas/90–HOY. Recuperado de <http://www.proa.org/esp/exhibition-algunos-artistas-90-hoy-textos.php#texto8>
- Parque de la Memoria (s.f.). *Sobre el Parque de la Memoria*. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-parque-de-la-memoria/>
- Punto de Fuga (2017). Gabriel Valansi, Arqueología del futuro 1999-2017. Entrevista al artista. Recuperado de <https://puntodefugabogota.com/2017/07/26/gabriel-valansi-arqueologia-del-futuro/>
- Rapacioli, J. (23 de octubre de 2014). “Diarios del odio”, una muestra sobre las zonas más oscuras de la sociedad argentina, Télam. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201410/82725-roberto-jacoby-presenta-diarios-del-odio-una-muestra-sobre-las-zonas-mas-oscuras-de-la-sociedad-argentina.html>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Sánchez, D. (2004). El papel de las producciones simbólicas en la construcción del mito de la nacionalidad argentina (1880-1930) [Apunte de cátedra]. Historia Sociocultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://drive.google.com/drive/folders/0B4Owz9tRetFTWk1EZnVjYnhxczQ>
- Schmucler, H. (2000). La intimidad de la materia. En: Catálogo de la exposición Zeitgeist. Recuperado de <http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>

-Schor, M. (2001). Autoridad y aprendizaje. En Cordero, K. y Saenz, I.. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 131-140). Recuperado de https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoría_e_historia_del_arte2001.pdf

-Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas SICREMI. (s.f.). *Argentina - Síntesis histórica de la migración internacional en Argentina*. Recuperado de <http://www.migracionoea.org/index.php/es/sicremi-es/17-sicremi/publicacion-2011/paises-es/53-argentina-1-sintesis-historica-de-la-migracion-internacional-en-argentina.html>

- Walas, Guillermina (17 de abril de 2015). Sobre los pueblos y sus nombres: Toponimia de Jonathan Perel, Informe Escaleno. Recuperado de <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=311>

-Wikipedia. (s.f.). *Rey Arturo*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Rey_Arturo