

La poética como interpelación crítica en el arte

Guillermina Cabra, Paola Sabrina Belén

Arte e Investigación (N.º 15), e020, mayo 2019. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e020> | <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata | La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA POÉTICA COMO INTERPELACIÓN CRÍTICA EN EL ARTE

POETICS AS CRITICAL INTERPELLATION IN ART

GUILLERMINA CABRA

guillermina_cabra@hotmail.com

PAOLA SABRINA BELÉN

pbelen81@hotmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 8/12/2018 | Aceptado 11/3/2019

Resumen

En este artículo nos proponemos indagar acerca de las maneras de problematizar lo político desde lo poético 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 considerarán los casos *Codo a codo 2014*, de Rodrigo Etem, y *Los sonidos de atrás 2014*, de Leticia Obeid, obras presentadas en el marco de la muestra *Poéticas Políticas* que tuvo lugar en el Parque de la Memoria desde diciembre de 2016 hasta marzo de 2017, la cual fue pensada alrededor de la pregunta «¿qué significa hoy hacer arte político?».

Palabras clave

Arte político-crítico; poética; interpelación

Abstract

In this paper we explore the ways in which the political can be problematized from the poetics of art. A glimpse of the political in the images might bring us closer to artistic practices looking to call upon the spectator in order to generate new meaning, new ways to know and make visible. We will consider the cases of *Codo a codo*, by Rodrigo Etem, and *Los sonidos de atrás*, by Leticia Obeid, presented within the exposition *Political Poetics* which took place in Parque de la Memoria from December 2016 until March 2017, organized around the question «what does it mean today to make political art?».

Keywords

Political and critical art; poetic; interpellation



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional





La muestra *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 reflexión artística local.

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

Considerando lo anterior, en este artículo¹ abordaremos dos de las obras expuestas, ambas en formato de video: *Codo a Codo*, de Rodrigo Etem (2014), y *Los sonidos de atrás* (2014), de Leticia Obeid,² a fin de indagar acerca de las estrategias de representación y los recursos poéticos que propician una interpelación político-crítica del espectador.

Codo a codo. Una posibilidad de resistir al adormecimiento mediático

Rodrigo Etem, artista visual y gestor cultural argentino, produjo *Codo a Codo* [Figura 1], video monocal con audio de 4:08 minutos, que, en ocasión de esta muestra, fue presentado con un par de auriculares conectados a un televisor para propiciar el vínculo individual de un espectador y la obra.³ El video consiste en un tutorial para la realización de una máscara antigás con materiales cotidianos, como cajas de jugo, botellas de gaseosa, algodones, etcétera.

1 Este texto se inscribe en una investigación en curso realizada en el marco del sistema de Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas. Directora: Paola Belén. La misma se inserta en el proyecto de investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible», dirigido por Silvia García.

2 Agradecemos a la artista la facilitación del video.

3 En 2015 fue presentada en Mendoza como instalación.



Figura 1. Stills del video *Codo a codo* (2014), de Rodrigo Etem

La poética como interpelación crítica en el arte | GUILLERMINA CABRA, PAOLA SABRINA BELÉN

Lo primero que puede mencionarse al respecto es que esta obra remite y propone una resignificación de *Dos cepitas* (1995), de Marcelo Pombo [Figura 2], obra realizada por este artista 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 *light*, acuñada en 1992 por el crítico Jorge López Anaya,⁴ fue utilizada para remitir a un arte contrapuesto al activismo, sin compromiso político y social, leve, liviano, en un contexto que era el del menemismo neoliberal.⁵

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.).

⁴ 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». En el mismo reseñó una muestra integrada por obras de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Omar Schilliro 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 ubica a Pombo.

⁵ Las promesas menemistas de la *revolución productiva* y el *salario* 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.



Figura 2. Dos cepitas (1995), de Marcelo Pombo

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.

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 espectador, 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, en el que el gobierno de Mauricio Macri en varias ocasiones ha recurrido al uso de las Fuerzas Armadas y de gases lacrimógenos para reprimir manifestaciones populares en un clima de descontento social muy fuerte por las políticas neoliberales implementadas.

Por un lado, el contexto de exhibición no resulta anecdótico, ya que se trata del Parque de la Memoria. Los lugares en donde las obras son exhibidas también son parte de la práctica política que desarrolla el arte. En este caso específico, los curadores incluyen *Codo a codo* como arte político en un espacio público que se erige como un sitio de reflexión acerca de las implicancias del terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura

cívico-militar en la Argentina. En este lugar de exhibición, presente y pasado entran en diálogo. Por otra parte, el hecho de que el artista presente su obra en formato de video tutorial 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 (p. 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, p. 87). Así, en los canales de noticias pasamos de ver el pronóstico climático para la semana entrante a la noticia de un robo a mano armada, el 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.

Frente a ese *torbellino de información* el arte crítico busca posicionarse para interrumpir el flujo mediático y pausarlo de alguna manera y, así, generar en el espectador 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 crítico-reflexiva (Richard, 2007). Invita al espectador a tomarse el tiempo de examinar esas imágenes y de reflexionar sobre lo que está viendo y no se deja 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, p. 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 interpelar al espectador 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 la reflexión 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.).

Así, 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 vidas.⁶

Los sonidos de atrás

Los sonidos de atrás (2014b), de Leticia Obeid [Figura 3], es también un video monocanal que retrata una clase de doblaje filmada en 2011, durante un proyecto al que 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, 2014a).⁷ 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, así, una reflexión sobre la tarea de dichos actores de doblaje y



La poética como interpelación crítica en el arte | GUILLERMINA CABRA, PAOLA SABRINA BELÉN

Figura 3. Still del video *Los sonidos de atrás* (2014), de Leticia Obeid

6 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.

7 También agradecemos a la artista el envío de la publicación que acompañó la presentación de la obra en el MUAC de México.

«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 seleccionada.

En *Los sonidos de atrás* vemos a un hombre con acento mexicano que le da instrucciones a una joven para realizar un doblaje de una película del inglés al español. En este fragmento de clase participan tres personas: 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 sumisa y pasiva, casi con reverencialidad hacia ellos, al responder con «Sí, señor» y disculparse constantemente.

El video genera en el espectador una cierta incomodidad, que se va incrementando con el paso del tiempo ya que esperamos una reacción por parte de la alumna, pero esta no se produce. El video se va diluyendo y en el final parece que logran el doblaje que buscaban, pero el maestro no se muestra conforme con el resultado.

En esta relación maestro-alumna vemos un ejercicio de poder por parte del maestro, pero también es importante enmarcar esta situación en la relación de poderes que se da entre la industria cinematográfica estadounidense, de donde provienen las películas, y la industria de doblaje mexicana.⁸ 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, 2014a, p. 22).

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 dominar a las mujeres (Hartmann, 1980).

Heidi Hartmann (1980) 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» (p. 12). Esta relación puede verse en el transcurso del video en el vínculo de complicidad que establecen los protagonistas masculinos, complicidad que se traduce en una posición de superioridad 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

⁸ 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. Evidenciando la jerarquización entre los trabajos «originales» y los que se consideran «secundarios» (Labastida, 2014, p. 8).

abuso del mismo» (p. 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, p. 131). Esta categoría de abusos de género nos permite un acercamiento hacia la escena retratada por Obeid, la cual genera una sensación de incomodidad en el espectador al reconocer esta desigualdad y este abuso por parte del *maestro* frente a la actitud reverente de la *alumna*.

El video simplemente retrata la clase de doblaje, por lo que podemos inferir que esa situación puede ser algo común y habitual. Sin embargo, al proyectar el video en *loop*, en una sala oscura en donde el espectador ve y escucha lo que la artista presenta, 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 generar en el espectador una sensación de incomodidad frente a la naturalidad de la escena y, de esta manera, propicia el cuestionamiento de la falsa naturalidad que la sociedad patriarcal busca otorgarle a los roles de género y a los abusos de poder que implican.

Consideraciones finales

Como expresa la historiadora del arte Laura Malosetti Costa (2016), en la publicación que acompaña a la exhibición: «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» (s. p.) y creemos que es precisamente esto lo que las obras analizadas (y la muestra en su totalidad) parecen proponer.

Por su parte, Nelly Richard (2007) sostiene que lo político en el arte 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, desde operaciones de signos y técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social, para propiciar una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen. Así, la «criticidad del lenguaje artístico como “forma”» lleva a que el espectador se pregunte por «los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada» (Richard, 2007, p. 92).

En tal sentido, siguiendo a esta autora 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. Desde este tercer espacio, estas producciones zanján el binarismo del debate sobre arte autorreferencial y arte socialmente comprometido, en tanto lo político-crítico acontece desde las estrategias poéticas que propician el develamiento de los efectos de representación impuestos por el mercado tecno-mediático y el cuestionamiento a las figuraciones del poder. Se establecen, así, nuevas relaciones entre objetos, imágenes y situaciones que ponen en cuestión las miradas y sentidos establecidos.

Referencias

- 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-Po%C3%A9ticas-Pol%C3%ADticas.pdf>
- Battiti, F. y Farina, F. (2016). *Poéticas políticas*. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/wp-content/uploads/2017/01/CATALOGO-y-APORTES-Po%C3%A9ticas-Pol%C3%ADticas.pdf>
- Etem, R. (2014). *Codo a codo* [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/110484428>
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- 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/>
- 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>
- Obeid, L.(2014). *Los sonidos de atrás* [Video]. Recuperado de <http://www.leticiaobeid.com/index.php?ongoing/dobles/>
- 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>
- Pombo, M. (1995). *Dos Cepitas* [Objeto]. Recuperado de <http://castagninomacro.org/page/obra/id/60/Pombo%2C-Marcelo/Dos-Cepitas>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Schor, M. (2001). Autoridad y aprendizaje. En K. Cordero e I. Saenz. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría a historia del arte* (pp. 131-140). Recuperado de https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoria_e_historia_del_arte2001.pdf