

## Arte y conocimiento. La comprensión hermenéutica como praxis en dos obras de R. Etem

Paola Sabrina Belén

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

pbelen81@hotmail.com

Las reflexiones sobre estética constituyen un elemento central del proyecto filosófico de Hans-Georg Gadamer, puesto que en ellas confluyen y se profundizan gran parte de sus planteamientos ontológicos y hermenéuticos. Frente a la cuestión de cómo pensar el ser, sin hacerlo como fundamento, esencia o sustrato, el filósofo responde con la experiencia del arte. De ese modo, la estética se convierte en una parte estructural de la hermenéutica gadameriana. En este vínculo estética-hermenéutica la obra de arte se presenta, además, como una alternativa para pensar de un nuevo modo, pues, a través de ella experimentamos no sólo el ser, sino a nosotros mismos.

En este escrito reflexionamos acerca de la comprensión hermenéutica como praxis y la experiencia del arte como modelo de racionalidad dialógica, desde dos obras del artista argentino Rodrigo Etem: *Codo a codo* (2014) y *Papa a lo Bonzo* (2015). El mismo se inscribe en el proyecto: “*Fundamentos estéticos*” y su inclusión en los Planes de Estudio de las carreras universitarias de Artes, acreditado en el marco del Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores durante el período 2018-2022, bajo la dirección de la Lic. Silvia García y mi codirección.

### La experiencia hermenéutica del arte

Para Gadamer recuperar la verdad y la dimensión epistémica del arte implica superar la subjetivización de la estética iniciada por Kant y exacerbada por la doctrina de la vivencia, según la cual la obra de arte es expresión de una vivencia del artista y la experiencia estética se reduce a la reproducción posterior de la misma.

Gadamer propone utilizar el juego precisamente “como contraconcepto a la categoría de sujeto” (González Valerio, 2005, p. 25) y el mismo es deslindado de la significación subjetiva que presentaba en Kant y en Schiller. En este sentido, el juego se concibe como alternativa a la conciencia estética, que se enfrenta a la obra de arte percibiéndola desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva y que rompe, así, sus lazos con el mundo histórico.

En el juego la subjetividad desempeña un papel secundario al plegarnos al imperativo de sus reglas, las que sólo tienen validez al interior del espacio lúdico. Existe un “primado del juego frente a la conciencia del jugador” (Gadamer, 1991, p. 147).

“Todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991, p. 149), puesto que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores, en la medida en que ellos cumplen los roles que él les asigna haciendo que el mismo juego esté presente en cada ocasión, aunque siempre de diferentes maneras. Esto significa que, aunque la subjetividad sigue siendo interpelada se ve elevada, no obstante, a una realidad diferente.

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer reforzará que el elemento de la racionalidad es lo que distingue el juego propiamente humano del animal y del que tiene lugar en la naturaleza; y de ella deriva el orden, las reglas y los fines:

lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por así decirlo, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines. [...] Eso que se pone reglas a sí misma en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón (Gadamer, 2005, pp. 67-68)

El juego del arte se caracteriza, además, y, sobre todo, por ser “re-presentación para un espectador”<sup>1</sup>. Como totalidad de sentido, el juego es un mundo cerrado en sí mismo, pero se trata también de un mundo abierto en tanto no hay juego sin espectador: “Sólo en él alcanza su pleno significado” (Gadamer, 1991, p. 153).

En el juego escénico el espectador ocupa el lugar del jugador, y es él quien lleva al cumplimiento efectivo y total el re-presentarse del juego, pero a pesar de la “primacía metodológica” del espectador, esta prioridad se da respecto al actor-artista y no en relación al juego, puesto que éste interpela y envuelve al espectador en la totalidad de sentido que se

---

<sup>1</sup> Siguiendo a González Valerio (2005, p. 32), representación como *Vorstellung*, entendida como la representación que se hace un sujeto de un objeto, se diferencia de la idea gadameriana del juego como representación en tanto *Darstellung*. Siguiendo a la autora se utiliza el guión en re-presentación para diferenciar entre una y otra acepción.

revela con su participación. De este modo, Gadamer (1991, p. 153) buscará evitar la caída en un nuevo subjetivismo ya que la apertura forma parte del carácter cerrado del juego: “el espectador sólo realiza lo que el juego es como tal”. Siguiendo a Grondin, uno de los más reconocidos exégetas del filósofo alemán, esto permite pensar “la interpelación del arte y su respuesta en la unidad de un proceso dialéctico” (Grondin, 2003, p. 72).<sup>2</sup>

### El estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte

Cuando el juego humano se convierte en el juego del arte, alcanzando su perfección, se transforma, dice Gadamer, en una conformación. Utiliza aquí la expresión “transformación en una conformación” para explicar que la obra, el juego, mantiene frente a los jugadores una autonomía puesto que es algo formado y permanente.

En el término “conformación”, “va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un modo raro, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y aparecer”. (Gadamer, 1996, p. 132)

Según esta idea, lo que permanece y queda constante, no es ya la subjetividad del que experimenta, como sucede en la estética kantiana, sino la misma obra de arte. En virtud de esta autonomía de la obra, Gadamer sostiene que ésta es una totalidad de sentido que en cada caso es actualizada, ejecutada, por aquel que experimenta el juego, mas sin depender exclusivamente ni del espectador ni de su creador.<sup>3</sup> Agrega: “Nuestro giro «transformación en una conformación» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero también quiere decir que lo que hay ahora, lo que se re-presenta en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero” (Gadamer, 1991, p. 155).

Y lo que desaparece, según Gadamer, son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que éste accede a su re-presentación. También el mundo de la cotidiana existencia desaparece

---

<sup>2</sup> En *La actualidad de lo bello* Gadamer (2005, p. 69) afirma que el juego es un “hacer comunicativo” en la medida que incluye siempre al espectador-receptor, aquel con quien el juego –y la obra- juega y a quien dice el sentido que enuncia. Como señala González Valerio (2005, p. 81) el juego constituye un hacer comunicativo además “porque puede entenderse a partir del modelo de la conversación, defendido por Gadamer como paradigma de la hermenéutica y estructurado a partir de un intérprete-receptor y de un sentido por comprender en la ‘cosa’ a interpretar, sentido que solo puede ser comprendido mediante un diálogo”.

<sup>3</sup> En sus textos más recientes sobre estética, Gadamer no habla tanto de re-presentación sino de ejecución o de un leer en un sentido amplio, en tanto modo de acceso a cualquier obra de arte. “La representación, la interpretación, la ejecución o la lectura de la obra de arte encuentran su eco en el ‘oído interior’ del lector” (Grondin: 2003, p. 73).

puesto que el mundo en el que se desarrolla el juego es una conformación que no se mide o valida con nada que esté fuera de él: “el mundo que aparece en la re-presentación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser” (Gadamer, 1991, p. 185).<sup>4</sup>

La obra de arte,

no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género – y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real -, porque desde ella está hablando una verdad superior (Gadamer 1991, p. 156).

Gadamer entiende la verdad del arte como un conocimiento, más aún, un reconocimiento y esto lo conducirá a una rehabilitación de la mimesis resaltando, además, que en la caracterización aristotélica ésta “gana un significado positivo y fundamentador” (Gadamer, 1996, p. 86). Para Aristóteles imitar es un impulso humano natural, que produce una alegría, también natural: “la alegría por el reconocimiento” (Gadamer, 1996, p. 87).

Con respecto al reconocimiento, Grondin (2003, p. 77) señala que “en la *mimesis* habrá que escuchar conjuntamente el factor de la *anamnesis*” puesto que la experiencia de 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 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 no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer ese ser. En esta acepción, como afirma González Valerio (2010, p. 110), mimesis es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto hacer aparecer algo es crearlo.

El arte contribuye a incrementar el ser de lo representado, es decir, lo muestra en un sentido nuevo iluminando algunos de sus aspectos, interpretándolo. La obra construye, transforma y ordena el mundo, lo configura dándole sentidos, lo hace aparecer de otro modo, de uno que sólo está en ella, pone de relieve, enfatiza, dota a la “realidad” de significaciones que previamente no tenía, hace surgir algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

---

<sup>4</sup> Respecto de esto, González Valerio (2005, p. 57) enfatiza que en la ontología hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, sino creada, interpretada y comprendida, por lo cual no hay ningún parámetro de “realidad real” que implique que el juego del arte se denomine como “ilusión”. Afirma Gadamer (1996, p. 93): “En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo”.

Mientras que la conciencia estética sitúa “a la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia” (Grondin, 2003, p. 78), según Gadamer, en el arte, el mundo se hace más elocuente y revelador. Esto es lo que lleva a Grondin (2003, p. 78), a afirmar que en el arte se trata de una continuidad de nuestra existencia pero que se da en términos de acentuación y profundización.

Por eso en el arte “se reconoce uno a sí mismo” (Gadamer, 1996, p. 89) El mundo que la obra presenta posibilita al espectador reconocerse en ella mientras éste asume su inscripción en la tradición, es decir, se trata de un demorarse en el que el espectador no sólo actualiza y construye la obra sino además su propio ser, experimentando su historicidad. Si se logra comprender la verdad que acontece en la obra se avanza, además, en la propia autocomprensión, “en último extremo toda comprensión es un comprenderse” (Gadamer, 1991, p. 326). Se configura así, como una forma de reconocimiento que profundiza en nuestro autoconocimiento y en nuestro conocimiento del mundo, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria, sino que “también nos dice: “¡Has de cambiar tu vida!” (Gadamer, 1996, p. 62).

Esto implica además que, si la obra ha de ser entendida adecuadamente, de acuerdo con las pretensiones que mantiene, ha de ser comprendida “en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta” (Gadamer, 1991, p. 380)<sup>5</sup>. Queda así inserta en un diferir histórico, por el cual “sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro” (Gadamer, 1996, p. 297), puesto que “le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996, p. 59).

Este carácter permanente-cambiante de la obra de arte en su diferir histórico constituye su identidad hermenéutica, la que está relacionada con su temporalidad. Para explicar esta última, Gadamer (2005, pp. 99-111) recurrirá al fenómeno de la fiesta. Al respecto, dice que el arte, como la fiesta, existe únicamente cuando es celebrado. Al celebrarla, la fiesta está en todo momento ahí, desde una experiencia del tiempo que nos invita a demorarnos y eleva a todos los participantes.<sup>6</sup> La presencia de la fiesta que hace sentir a todos unidos es así el presente de cada experiencia del arte. En el retorno de una fiesta hay repetición, vuelve el pasado, pero ninguna fiesta es como otra ya que también hay referencia al presente. De este

---

<sup>5</sup>En el próximo apartado se profundizará en la noción de aplicación, ya que para Gadamer (1991, p. 380): “Comprender es siempre también aplicar” un sentido al presente.

<sup>6</sup> Gadamer (2005, p. 104) llama a este tiempo lleno, o propio “frente a la vaciedad del aburrimiento” y “la vaciedad del ajetreo, eso es, el no tener nunca tiempo”.

modo, se fusionan los horizontes del pasado y el presente y la temporalidad del arte, desde la experiencia de la fiesta, se identifica por su simultaneidad.

El estatuto ontológico y epistémico del arte no tiene que ver entonces con la aprehensión de un objeto, sino con su verdad, un acontecimiento al que pertenecemos, y del cual el objetivismo y el metodologicismo no pueden dar cuenta de manera plena. Esta reconfiguración de conceptos que propone la hermenéutica gadameriana supone, además, que ya no se juzga como racional únicamente a las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada.

#### La racionalidad hermenéutica como racionalidad ampliada

Consciente de los perjuicios ocasionados en nuestras sociedades por la razón instrumental, la racionalidad hermenéutica se opone a su absolutización y a su desvinculación de nuestro estar-en-el mundo. En tanto Gadamer entiende que toda experiencia se deriva del lenguaje - concebido como las diferentes lenguas históricas que alcanzan realidad en los diversos contextos de enunciación-, también el método de la ciencia es una forma del lenguaje que es necesario remitir a sus condiciones históricas y enunciativas. Se pone, así, en tela de juicio el ideal de una racionalidad científica desvinculada de la historicidad en pos de alcanzar la objetividad como criterio último de verdad (Bertorello, 2000).

Sin embargo, la postura del filósofo no lleva a un irracionalismo, sino que busca más bien relativizar las pretensiones de la metodología de la ciencia y dar cuenta de otra experiencia de la verdad, la hermenéutica, pensada como el suelo del que se nutre toda experiencia.

Pensar el estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica implica para Gadamer ocuparse del problema de la aplicación y de la constitución dialógica de la conciencia de la historia efectual<sup>7</sup>. Gadamer (1991, p. 379), considera “como un proceso unitario no sólo el de la comprensión e interpretación sino también el de la aplicación”, ya que “en la comprensión

---

<sup>7</sup> El concepto de “historia efectual” es introducido por Gadamer para dar cuenta de que un fenómeno histórico o un texto incluye en su significado a sus efectos, ya que éstos no se distinguen del mismo, son su modo de existir. Afirma Gadamer (1991, pp. 371-372): “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación [...] La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica. Sin embargo, el hacerse consciente de una situación es una tarea que en cada caso reviste una dificultad propia [...] Tampoco se puede llevar a cabo por completo la iluminación de esta situación, la reflexión total sobre la historia efectual; pero esta inacababilidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse.*”

siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete”.

La tarea hermenéutica, mediante la aplicación, conlleva el pasaje de lo general a lo individual. Como señala Bertorello (2000), tal mediación, o aplicación de lo general a lo particular, es caracterizada positivamente en tanto consiste en un “saber hacer” (*können*), destacando, de ese modo, el estatus pragmático de la hermenéutica como saber que está referido y surge de la práctica misma. Pero, como bien afirma dicho autor, desde un punto de vista negativo, no existe un método que pueda regimentar y establecer las reglas de la mediación.

Comprender es interpretar, es decir, mediar entre lo general y lo particular o, entre el pasado y el presente. El pasado está en continuidad con el presente<sup>8</sup>, en tanto constituye una red de significados que se actualizan al ser comprendidos desde un diálogo conflictivo con el presente<sup>9</sup>.

Gadamer establece el modelo de la conversación - la lógica de la pregunta y la respuesta- como estructura de la conciencia de la historia efectual, puesto que el pasado, la tradición a la que ésta se dirige, se presenta como un conjunto de respuestas formuladas a ciertas preguntas. En este punto, nuestro filósofo sostiene que no se pueden determinar las reglas metodológicas que aseguren la formulación de una pregunta correcta y recupera la ética aristotélica para dar cuenta de la racionalidad que aquí se pone en juego.

En tal sentido, afirma que la racionalidad hermenéutica tiene el estatuto de la razón práctica y recurre al concepto de *phronesis*. El saber inherente a ella surge de la situación concreta, cuando el hombre concreto tiene que elegir el fin y los medios correctos de su obrar. Asimismo, recupera la noción de filosofía práctica, ya que la hermenéutica filosófica, como reflexión sobre la praxis humana, esto es, sobre la mediación lingüística de toda comprensión que se configura en el obrar humano<sup>10</sup>, es anterior a las cuestiones metodológicas.

De esta manera, para Gadamer la racionalidad hermenéutica -que configura, además, nuestra experiencia del arte-, no es la racionalidad demostrativa de la *episteme* o la racionalidad técnica de las ciencias, sino que se trata de un saber hacer que implica la aplicación.

---

<sup>8</sup> “El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»* (Gadamer, 1991: 377). Las cursivas son de Gadamer.

<sup>9</sup> Afirma Bertorello (2000): “Es conflictivo porque el pasado está constituido por una tradición ya interpretada en distintos prejuicios y porque el presente, además de los prejuicios de la tradición, posee otras expectativas e intereses con los que se dirige al pasado”.

<sup>10</sup> Por tratarse de un saber inherente a la praxis, Gadamer distingue la racionalidad hermenéutica de conceptos como la *téjne* y la *episteme*. Por un lado, el hombre no trabaja sobre sí mismo del mismo modo que el artesano lo hace sobre el material y, por el otro, en tanto saber práctico se diferencia del saber puro de la *episteme* (Bertorello, 2000).

“La razón consiste siempre en no afirmar ciegamente lo tenido por verdadero, sino en ocuparse de ello críticamente (...) la razón es también comprenderse a sí mismo y a nuestra propia relatividad en un auto-reconocimiento perseverante”, agrega Gadamer (1993: 57). Desde esa idea, ya no se juzga como racional únicamente a las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada, sino que se trata, ante todo, de cuestionamiento continuo, consciencia de los propios límites.

Y la comprensión ya no es un método, sino el modo de ser de la praxis misma, inserta en una historia abierta que le impide aspirar a ser saber absoluto. A través de la práctica comprensiva, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo elocuente y revelador que nos interpela a conocer y reconocer cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros.

*Codo a codo y Papa a lo bonzo*: la obra de arte como emergencia y acrecentamiento del ser

*Codo a codo* (2014) del artista argentino Rodrigo Etem se trata de un video monocal, con una duración de 4:08 minutos, presentado con un par de auriculares conectados a un televisor, en ocasión de la muestra Poéticas políticas (2016).<sup>11</sup> Consiste en un tutorial para la realización de una máscara antigás con materiales cotidianos, a partir de dos cajas de jugo Cepita decoradas con moños de plástico y esmalte de uñas, proponiendo a cada espectador que la decore según su gusto y elección.

Se trata, así, de una resignificación de *Dos cepitas* (1994-95) de Marcelo Pombo, obra considerada un emblema de la escena artística argentina de la década del ‘90. A lo largo de los noventa la expresión *light*, acuñada en 1992 por el crítico Jorge López Anaya<sup>12</sup>, fue utilizada para remitir a un arte contrapuesto al activismo, sin compromiso político y social, leve, liviano, en el contexto del menemismo neoliberal.<sup>13</sup>

Por otra parte, estas materialidades y objetos de la cotidianeidad irrumpen y se articulan desde el popular formato de videos tutoriales *Do it Yourself* (Hazlo tú mismo), proponiendo al

---

<sup>11</sup> En 2015 fue presentada en Mendoza como instalación

<sup>12</sup> En 1992 López Anaya acuña el término *light* en su reseña para el diario *La Nación*: “El absurdo y la ficción en una muestra notable”. En la misma refiere a 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” (Galería Centro Cultural Ricardo Rojas), dentro del cual sí se ubica a Pombo.

<sup>13</sup> Frente a dicha posición acerca del denominado arte *light*, Oliveras (1994) plantea: “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.”



espectador una acción a realizar y no la mera contemplación de la obra. En tal sentido, 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 del Presidente Macri en diversas ocasiones ha recurrido a la represión estatal contra manifestaciones populares, en un fuerte clima de descontento social por las políticas neoliberales implementadas.

Como señala el propio Etem (2014):

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. Dentro del espacio artístico, una máscara anti-gas ubica simbólicamente a la obra en esta esfera de contingencias: protegerse para el combate y salir a la acción.

Asimismo, el lugar donde es exhibido *Codo a codo* también es parte de la práctica política que el video desarrolla, por lo cual, no resulta anecdótico que, en este caso, el contexto de exhibición sea el Parque de la Memoria, un espacio público que se erige como sitio de reflexión acerca de las implicancias del terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina.

Así, presente y pasado establecen un diálogo, de un modo que implica asumir nuestra temporalidad e historicidad, actualizando los sentidos del pasado en su mediación con nuestro presente, procedimiento que el propio artista realiza en su resignificación de la obra de Pombo.

*Papa a lo Bonzo* (2015) es otra obra en la que Etem trabaja utilizando como material poético la referencia abierta a otras obras y artistas y la operación se construye poniendo en situación de cruce obras y asuntos cotidianos de potencia crítica (Gutiérrez, 2015). Se trata también de un video monocal de 2:46 minutos de duración en el que, nuevamente, mediante el formato de un tutorial, el artista explica “cómo una papa puede llamar la atención”, a través de un procedimiento que permite liberar su energía.

En este caso, las citas son a las obras *Analogía I* (1970-71) de Víctor Grippo y *El fuego inextinguible* (1969) de Harun Farocki. Los fragmentos de lo real a los que las mismas refieren irrumpen aquí, al extremo de la protesta como inmolación, “a lo bonzo”<sup>14</sup>.

*El fuego inextinguible* constituye uno de los films más críticos que se han hecho sobre la guerra del Vietnam y el uso del napalm, mostrando aspectos de su proceso de fabricación. El film inicia con el mismo Farocki leyendo una carta de una víctima del napalm y continúa con

---

<sup>14</sup> “a lo bonzo” 1. loc. adv. Rociándose de líquido inflamable, y prendiéndose fuego en público, en acción de protesta o solidaridad. Se quemó a lo bonzo. U. t. c. loc. adj. Suicidio a lo bonzo. (Diccionario de la lengua española. Actualización 2017. RAE.es)

uno de los momentos más radicales, el propio director quemándose el brazo con un cigarrillo (Casas, 2014).

Por su parte, *Analogía I* consiste en un circuito de papas ubicadas en casilleros individuales de un tablero de madera, conectadas mediante “una pequeña operación electroquímica: introduciéndole dos electrodos, uno de cobre y uno de zinc, a cada papa. Se obtiene así corriente eléctrica de cada una de ellas, las cuales, ligadas entre sí, producen una cantidad de corriente continua sumada, que es medida con un voltímetro para cuantificar exactamente esa corriente en producción” (Casanegra, 1993: p. 91, citado en Longoni). De esa manera, el mecanismo, como demostración empírica de su capacidad energética, permite medir la energía sumada por los tubérculos.

Tanto la obra de Grippo como la de Etem visibilizan aquello que porta el objeto cotidiano, pero que queda habitualmente oculto ante la mirada corriente, la energía latente que guarda cada papa. Buscan, de ese modo, provocar una experiencia en el espectador, “que parte de una comprobación científica y se trastoca en hecho poético y en metáfora política” (Longoni), en tanto se genera un caudal de energía capaz de provocar una transformación.

Como podemos apreciar, las obras de Etem seleccionadas no solo ponen en crisis el paradigma de la obra de arte como objeto autónomo, sino que en ellas los objetos cotidianos presentados se articulan de un modo singular, a través de una operación poética que los transforma y hace aparecer de un modo novedoso, que no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertirlo poniendo en cuestión las miradas y sentidos establecidos, interpelando y reclamando del espectador una implicación reflexiva no contemplativa.

### Consideraciones finales

“El arte comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente”, sostiene Gadamer (1996, p.131). En tanto producciones de sentido -desde las configuraciones que asumen las formas, la materialidad y los procedimientos- las obras de Etem vistas, mimetizan el mundo y mantienen con él una relación metafórica, puesto que lo evocan y lo hacen aparecer de múltiples maneras, convirtiendo a algo en otra cosa.

El ser de las obras es hermenéutico, es decir, en ellas acontece una verdad que hay que comprender, una interpelación que exige la participación activa del espectador. Así, la experiencia del arte es siempre más que experiencia estética pura, es un modo de comprensión

inherente a la praxis humana, y por ello es auto-comprensión, porque si comprendemos el arte como fuente de verdad, nos comprendemos a nosotros mismos.

El poder ontológico del arte no se cifra entonces en ilustrar o mostrar una verdad previamente sabida, sino que hace ser lo que antes no era, es experiencia de sentido, apertura de zonas de indeterminación en las que el mundo emerge bajo una luz diferente y lo no dicho revela el juego de lo posible. Quizás desde allí las obras de Etem nos invitan a pensar la experiencia de lo político.

### Referencias bibliográficas

Bertorello, Adrián (mayo de 2000). *El estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica*. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas Internacionales de Ética “No matarás”. Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina.

Battiti, Florencia & Farina Fernando. (2016). *Poéticas políticas*. Buenos Aires: Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la Memoria.

Casas, Carlos (2014). El fuego inextinguible de Harun Farocki (1944-2014). *El estado mental*, 4. Recuperado de <https://elestadomental.com/revistas/num4/el-fuego-inextinguible-de-harun-farocki-1944-2014>

Etem, Rodrigo (30 de octubre de 2014). *Codo a codo* [Archivo de video]. Disponible en <https://vimeo.com/110484428>

Etem, Rodrigo. (1 de febrero de 2016). *Papa a lo bonzo* [Archivo de video]. Disponible en <https://vimeo.com/153776970>

Gadamer, Hans- Georg (1993). *Elogio de la teoría*. Barcelona: Península.

Gadamer, Hans- Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos.

Gadamer, Hans- Georg (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.

Gadamer, Hans- Georg (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme

González Valerio, María Antonia (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México D.F.: Herder.

González Valerio, María Antonia (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.

Grondin, Jean (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.

Gutiérrez, Silvana (2015). “Papa a lo bonzo 2015”. Recuperado de <https://vimeo.com/153776970>

Longoni, Ana (s/f). *Comentario sobre Analogía I*. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9336>

López Anaya, Jorge (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>

Oliveras, Elena (1994). 90-60-90. En Cintia Mezza (Coord.), *Algunos Artistas / 90 – HOY*. Recuperado de <http://www.proa.org/esp/exhibition- algunos-artistas-90-hoy-textos.php#texto8>

Pombo, Marcelo (1994-1995) *Dos cepitas*. Recuperado de <http://castagninomacro.org/page/obra/id/60/Pombo%2C-Marcelo/Dos-Cepitas>

Real Academia Española (2017). *A lo bonzo*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=5rwVOkT>