

ARTE POLÍTICO-CRÍTICO. UN JUEGO ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Guillermina Cabra
Paola Sabrina Belén

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar sobre las maneras de problematizar lo político en el arte desde su poética, centrándonos en las diferentes representaciones de lo político- crítico que emergen de las obras *Silicona TV* de Diego Bianchi y tres obras de Gabriel Valansi (*Zeitgeist*, *Strobs* y *Wind*) presentadas en la muestra “Poéticas Políticas”. Dicha muestra tuvo lugar en el Parque de la Memoria desde diciembre del 2016 hasta marzo del 2017 y fue pensada alrededor de la pregunta “¿qué significa hoy hacer arte político?”

Palabras claves: Arte – Lo político – Criticidad- Opacidad - Terror

Lo político-crítico en el arte puede darse de maneras muy diversas y es, en este sentido, que resulta sumamente interesante analizar la muestra “Poéticas Políticas”, curada por Florencia Battiti y Fernando Farina. La misma fue concebida, específicamente, en torno a la pregunta: “¿qué significa hoy hacer arte político?”. En su recorrido, los visitantes no solo se encontraban con obras de artistas que los interpelaban desde distintos lugares, sino que, también, se distribuía una publicación gratuita con reflexiones de diversas personalidades vinculadas a la escena artística local sobre el tema en cuestión.

Los artistas que participaron de la muestra fueron Esteban Álvarez, Carlota Beltrame, Diego Bianchi, Viviana Blanco, Rodrigo Etem, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Magdalena Jitrik, Leticia Obeid, Jonathan Perel y Gabriel Valansi.

Centrándonos en la producción *Silicona TV* de Diego Bianchi y tres obras de Gabriel Valansi expuestas, en este escrito¹ nos proponemos indagar sobre las representaciones de lo político- crítico que emergen de las mismas.

Si bien todas las obras de la muestra reflexionan 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. Así, como hemos analizado en otros trabajos², en su problematización del arte político-crítico, las obras de C. Beltrame y E. Álvarez, convocan a la reflexión en torno a la simbolización del poder institucionalizado, la legitimación de los héroes patrios y la historia enseñada en los manuales escolares con sus relatos e iconografías. Por su parte, L. Obeid lo hace respecto de la violencia machista. Y, en el caso de las obras de D. Bianchi y G. Valansi ese cuestionamiento está dirigido hacia la potencialidad autodestructiva de la humanidad.

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.

Basura material y basura televisiva

Diego Bianchi trabaja usualmente con material de desecho y lo transforma en obra. En la muestra “Poéticas Políticas” encontramos, además de la obra *Silicona TV*, una instalación del mismo artista que ocupa una sala entera. Ambas obras fueron realizadas con material que el artista encontró como “basura”.

Frente a este concepto sostiene que no ve como basura 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 escapatoria” (Bianchi en Bertorello, s/f). El artista busca revertir de alguna manera esa situación, al darle un uso a eso que la gente desecha e insertarlo en el mundo del arte.

¹ Este texto se inscribe en una investigación realizada en el marco del sistema de Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-CIN). Proyecto: “El arte como fuerza crítica de interpelación. Un análisis de lo político-crítico en la exposición “Poéticas políticas” (2016)”. Directora: Paola Belén. La beca se enmarca, además, en el proyecto de investigación “Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible”.

² Véase Cabra y Belén, “Lo político en el arte. Relatos y símbolos de poder en cuestión” (en prensa) y “La poética como interpelación crítica en el arte” (en prensa)

Según cuenta el mismo artista, los acontecimientos socio-políticos 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, Bianchi 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)³ 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 lo 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.

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



Silicona TV. Recuperado del catálogo de exposición

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

³ Existen otras versiones de esta obra que fueron presentadas con algunas modificaciones en distintas exposiciones

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).

Entendiendo al arte como un espacio posible en el cuál 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 “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, tomamos 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 palabras de Nelly Richard (2007:104) “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” y es, justamente, eso lo que el artista hace a través de esta obra. 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 estas imágenes en la televisión como imágenes

transparentes, que responden a la “neoestetización banal de lo real” (Richard, 2007: 88).

Arte y terror: una trama compleja

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 obras que presentó en la muestra refieren a esto mismo: *Strobs*⁴ (2011), un video monocanal 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*⁵, 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.



ZeitGeist #320-D3. Recuperada de <http://rolfart.com.ar/wp-content/uploads/2015/02/Gabriel-Valansi-Zeitgeist-Rolfart-4.jpg>

⁴ Disponible en <https://vimeo.com/113413890>

⁵ Aquí puede verse la serie completa: <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).



Stills del video *Strobs*. Recuperado de <http://rolfart.com.ar/wp-content/uploads/2015/02/Gabriel-Valansi-Strobs-Rolfart-3-1280x800.jpg> y <http://rolfart.com.ar/wp-content/uploads/2015/02/Gabriel-Valansi-Strobs-Rolfart-1280x800.jpg>

Finalmente, *Wind* es una impresión lenticular compuesta por 24 frames interlaceados, impresa en gran tamaño y de un pregnante anaranjado⁶. En ella vemos un paisaje que está siendo destruido por efecto de una bomba atómica, cuyo viento nuclear mueve los árboles.

⁶ *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.

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 (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 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. Así, la imagen tiene el poder de acercarnos por su belleza, pero, poco después nos impacta por el horror: “*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).

Así pues, 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).



Wind. Recuperado del catálogo de exposición

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 como 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 instaura 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 indisociable 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”.

En palabras del artista, “creo que mi obra se construye tratando de representar esa clase de energía que sostiene los hechos de extrema violencia, por los cuales el Hombre tiende a auto-destruirse como civilización una y otra vez. (...) Esta esencia es indicial, está antes del caos y el desorden, que son más bien sus síntomas. Y la guerra (todas las guerras) es su efecto es visible y más desgarrador” (Valansi en Punto de Fuga, 2017: s/p)

Consideraciones finales

Las obras vistas, en definitiva, son la ocasión para que, en la opacidad de la poética, emerja y acontezca lo político, haciendo visible la potencialidad autodestructiva del ser humano. 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. Razón cuyo primer principio es la máxima de que, si algo resulta técnicamente posible de hacer, entonces debe hacerse. Si es posible fabricar armas nucleares, deben fabricarse aun cuando puedan destruirnos a todos. Una vez que se acepta este principio de que las cosas deben hacerse porque técnicamente son posibles, todos los demás valores caen por tierra.

Puntualmente, en la obra de Bianchi se trata de hacer consciente al espectador 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.

A la obra de arte concierne una temporalidad que no cabe pensar en términos cronológicos, sucesivos o diacrónicos. Acontece en ella un juego entre lo visible y lo invisible -entre lo que cada obra muestra y, a la vez, oculta-, desde su capacidad de fundar su propio tiempo y su propio espacio, revelando un universo de sentido propio y pasible de ser experimentado. 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.

Desde la teoría kantiana de lo *sublime* estético sabemos que el arte puede *aterrorizar* y en ciertas circunstancias debe hacerlo (Grüner, 2006: 7), como un llamado de atención hacia los espectadores. El arte de nuestro tiempo más interesante es aquel que se hace cargo de la *contaminación* de la supuesta belleza del arte por las “llagas

de aquel Horror fundamental, que es también el “horror” de la historia”. En las obras de ambos artistas, parece resonar algo de lo que Grüner refiere: cada una a su manera nos hace presente, nos pone delante, algo de lo que preferimos no hacernos cargo.

En relación con ello, también Gadamer (1991) destaca 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. La obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, “nos abre los ojos para lo que es” (Grondin, 2003: 77), nos hace ver más. 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.

Siguiendo a N. Richard (2007: 106) se entiende, entonces, que el arte crítico deba trabajar con la “reticencia de la mirada”, oponiéndose a la blanda seducción del mercado visual que busca poner a todas las imágenes al alcance de la vista listas para un consumo fácil, inmediato, “sin secretos ni enigmas”.

A partir de todo lo anterior, claramente, las obras analizadas resultan una invitación a pensar la experiencia de lo político. La fuerza del arte crítico-político radicaría 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.

Bibliografía

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>

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. Recuperado de <https://blog.sculpture.org/2015/11/04/gabriel-valansi/>

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

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: Sígueme

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

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

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/>

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores S.A.

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>

**4° JORNADAS ESTUDIANTILES E INVESTIGACIÓN EN
DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES” (JEIDAP)**

Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



Schmucler, H. (2000). La intimidad de la materia. En: Catálogo de la exposición *Zeitgeist*. Recuperado de <http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>