

ARTE COMO RESPUESTA AL SILENCIO NATURALIZADO

Claudia Fernández
Jordana Ercoreca
Patricia Ledesma
Aixa Lorenzo
Florencia Alonso
María Alejandrina Aragón

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Se presenta el análisis de una producción artística que conjuga lo estético con lo político. La indagación parte del uso del símbolo al que acuden las artistas y su potencialidad para realizar la denuncia que permite visibilizar al acoso callejero como una herramienta de poder dentro del sistema patriarcal.

Un aspecto central constituye la pregunta acerca de la legitimación de la producción abordada en el mundo del arte, y el papel del público en la percepción de la misma. A partir de la referencia a obras enmarcadas en el movimiento feminista, el trabajo se propone impactar en la vía pública y generar reflexiones acerca de la violencia machista.

Desde una mirada al espacio de emplazamiento de la obra, se realizan una serie de consideraciones acerca de sus límites y potencialidades.

Palabras clave: Estética; Arte Político; Happening; Arte Público; Feminismo.

El motivo del presente trabajo es el análisis de una producción realizada en el marco de la Cátedra Taller Complementario de Artes Combinadas de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) durante el ciclo lectivo 2018.

Analizaremos un happening realizado en la vía pública, inspirado en producciones feministas como “14 de febrero” (2008)¹ de la artista latinoamericana Lorena Wolffer, y

¹ La obra consiste en un happening donde la artista sale a las calles el “Día del Amor” y regala a automovilistas chocolates en forma de corazón. El envoltorio de estos decía lo siguiente: “Hasta hace poco, Fabiana vendía dulces como estos en la calle. Su esposo la obligaba a hacerlo con sus cuatro hijos.” Lorena Wolffer conoce a Fabiana en el refugio de una fundación, donde se atiende a mujeres sobrevivientes de violencia familiar. Allí se entera que cuando Fabiana y sus hijos volvían a su casa sin haber vendido todos los chocolates, eran recibidos con golpes.

el Mapa Interactivo del Acoso y del Abuso (MIAA)². La obra “Así una mujer sufrió acoso callejero” (2018) fue realizada por Yamila Bloise, Florencia Cellerino, Aixa Lorenzo, Naiara Lúpori, Shirley Marino y Antonela Zanzottera.

Usando la estética de los Candy Bar, se decoraron galletas (IMAGEN 1) según un estereotipo romántico (con forma de corazón y color rosa); se entregaban acompañadas de un texto cuya frase era un piropo tomado de la base de datos del mapa (IMAGEN 2), y en el reverso se leía una explicación sobre el acoso y la localización de esa situación puntual (IMAGEN 3). El envoltorio exhibía la sigla MIAA simulando un nombre propio.

Las participantes, caracterizadas como promotoras tuvieron la responsabilidad de distribuir las galletitas/mensaje entre el público de manera ocasional, generando de esta forma, una acción de carácter artístico – política. La idea de la obra fue comunicar y concientizar, a partir de los casos señalados en el mapa, sobre las diferentes situaciones naturalizadas que vivimos las mujeres día a día en la vía pública.

IMAGEN 1



IMAGEN 2



¿Esto es arte?

² El proyecto MIAA consiste en un mapa interactivo en el cual se recogen experiencias y recuerdos de acosos y abusos, de forma anónima. En una primera etapa, estos datos digitales son volcados en un mapa de Google; en la siguiente etapa, se marcan en el mapa señalamientos y acciones artísticas que ocurren en el espacio público.

En primera instancia nos ocuparemos de un tema recurrente dentro de la reflexión artística contemporánea, para lo cual seguiremos a Oscar de Gyldenfeldt (2009) en la indagación acerca de ¿Qué es el arte?, ¿Cuándo hay arte?

Nos preguntamos precisamente si la acción de entregar galletitas en el ámbito de la vía pública, constituye efectivamente una manifestación artística o es más bien una experiencia vinculada a lo lúdico, a lo comercial o publicitario.

Recurrimos entonces a María Albero, quien en su artículo “Aproximación a las concepciones estéticas de A. Danto y G. Dickie” (2015), habla de la transfiguración del objeto cotidiano en objeto artístico según Dickie. En este caso las galletitas que se utilizaron, además de ser un objeto (producto alimenticio), pasan a ser el vehículo por el cual se transmite el mensaje del contexto trabajado.



IMAGEN 3

Arthur Danto por su parte, señala que para que un objeto (obra de arte) se diferencie de otro, la mera cosa, debe tener una intencionalidad en su interpretación. Esta intervención planteada con la finalidad de generar conciencia en el espectador afirmaría entonces su carácter de obra.

La obra de arte tiene carácter simbólico como soporte de múltiples significaciones, esas que debe encontrar el espectador en un proceso interpretativo.

Albero aborda la teoría analizada por Dickie para concluir que una obra puede adquirir estatuto artístico por fuera de sus cualidades formales y materiales de las teorías estéticas tradicionales. Sostiene que para que una obra participe de la institución del “mundo del arte”, alguno de los agentes que lo componen debe ponerla en el lugar de

candidata para la apreciación. En este caso se trata de una producción realizada en el marco de un subsistema, una cátedra de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, lo que la coloca en el entorno legitimador. De todos los agentes que conforman el circuito de producción, circulación y recepción de las obras, que varían en cada caso; en esta oportunidad cobran relevancia las artistas y el público.

Relacionamos entonces la obra presentada con el texto de Alberro (2015), a partir de la interpretación de las artistas, quienes actuaron con entendimiento en la elaboración de una obra de arte, proponiendo un juego en donde el público debía comprender e interpretar. Con la comprensión e interpretación, la obra de alguna manera se completaba. Sin la participación del espectador, la puesta en escena hubiera perdido sentido.

Discurso social, identidad cultural

En segundo lugar abordaremos el eje del discurso social, identidad cultural desde una de las múltiples posibilidades que ofrece el mismo, y para ello nos centraremos en conceptos trabajados por Rancière en “El espectador emancipado” (2008), especialmente en la transición de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen y en este punto intentaremos explicar por qué la obra que nos ocupa se encuadrada en lo que se considera arte político.

En los testimonios recogidos, se muestra esa realidad intolerable que viven las mujeres al momento de ser acosadas, ocultada por los acosadores y por la sociedad que es partícipe y cómplice, naturalizando aquella acción. Generalmente se reacciona con el silencio, y esto hace hincapié en lo que dice Rancière cuando afirma que “la reacción ordinaria ante semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada” (Rancière; 2008: 87).

Sin embargo en el happening, se puede observar cómo algunos transeúntes sienten culpa al leer estos relatos, entregados sin violencia, amablemente a través de un regalo para degustar. Aquello que a algunos les resultó intolerable en cierto momento (el acoso), se pone en cuestión, se torna visible. La imagen es un dispositivo común que crea un sentido de la realidad. La muestra evidencia escenarios teóricos, para lograr que el público reconozca el contenido del mismo.

El espectador debe estar convencido además de su responsabilidad en el hecho que se denuncia, esto es, su silencio o indiferencia. Debe sentir la culpa de ser testigo sin hacer nada para cambiarlo.

Por otra parte, siguiendo a Nelly Richard (2006) vemos como se busca en la obra “Así una mujer sufrió acoso callejero” combatir la idea de universalismo del valor. La obra

reivindica un contexto en donde las mujeres son víctimas de una sociedad patriarcal, busca desmontar los márgenes culturales homogeneizantes que generalmente adquiere la función centro del dispositivo metropolitano. La articulación interna de la obra reflexiona críticamente sobre el entorno social, pero desde su organización de significados y desde una retórica propia.

En el caso que nos ocupa si bien se busca producir un impacto social y político se invita además a su consideración como propuesta estética:

“La función centro metropolitana se adueña de todo lo que es simbolidad, abstracción conceptual y mediación reflexiva, la periferia latinoamericana queda relegada a la prediscursividad de un más allá de los códigos. (...) Puesto así, el arte latinoamericano estaría fatalmente destinado al naturalismo de representación”. (Richard; 2006: 118 -129)

Aquí, la obra analizada desafía esta concepción binaria y excluyente y se constituye en un objeto adecuado a la crítica de arte. Recurrir a espacios estratégicos de oblicuidad y ubicuidad tal como sugiere Nelly Richard permite abandonar un lugar pasivo (diferencia diferenciada) para transformarse en algo más potente (una diferencia diferenciadora).

El escenario

La obra transcurre en el espacio público, por fuera de los lugares tradicionales donde se dan a conocer las obras de arte. Hay entonces en este happening una subversión al marco tradicional, debido a la potencialidad estética a la que se refiere José Jiménez (2006), que podemos mayormente encontrar presente en canales no artísticos: diseño, publicidad y medios de comunicación de masas.

En nuestra contemporaneidad entonces, vemos cómo el arte y la estética intentan salir a las calles, generando así movimiento y confusión de nuestra imagen: no sabemos lo que somos, ni a dónde vamos. Con movimiento hacemos referencia a llevar al arte a un espacio fuera de lo común, y la confusión de la imagen se percibe cuando el transeúnte no sabe si la acción que se está desarrollando es una publicidad, una venta ambulante de algún producto, o una obra de arte. (Jiménez, 1986)

El problema del público

En relación a este punto cabe preguntarse si las personas vinculadas a la experiencia analizada se constituyen en alguna clase de público de las que señala Oliveras en su texto.

En principio, podría decirse que esta propuesta toma una de las posibilidades que trasciende los límites tradicionales de museos y galerías, se elige la vía pública como ámbito de intervención. Un aspecto que despierta cierta inquietud es la necesidad de que el público tenga conciencia de que aquello a lo que se enfrenta es una obra de arte. En este caso algunos transeúntes nunca la registraron como tal y otros se conectan más desde su costado de denuncia social.

La acción fue pensada para el espectador casual, ese que descubre las intervenciones urbanas. Un peatón desprevenido que puede decidir aceptar o no el papel de espectador. Para ello debía apelarse a la curiosidad, intentar seducirlo o sorprenderlo proponiendo un juego o un enigma a resolver. En algunos casos el acercamiento a las promotoras en busca de un obsequio operó como facilitador para el contacto con la obra que se acerca a un conceptualismo sociológico en el que la simbolización de los hechos puede descubrirse en la presencia de los datos aportados por MIAA y la búsqueda de una imagen romántica que puede emparentarse con un piropo en un esquema de pensamiento machista tradicional.

Si se entiende a la obra encuadrada en un conceptualismo sociológico que estaba abierta a que el espectador responda si es o no arte como propone Elena Oliveras (2011), debemos reconocer que muchos de los que interactuaron con ella, no la consideraron como tal. Sin embargo podemos pensar que un receptor más crítico, con ciertas competencias necesarias “podrá recontextualizar objetos ambiguos, banales y comprender la transformación del lugar común” (Danto A; 2002) y operar en ellos.

María Alberó (2015) nos habla de Danto, quien analiza el problema con el que nos enfrentamos al tratar de comprender la diferencia entre una obra de arte y una mera cosa. Dice que la primera hace referencia a un sentido que debe ser interpretado y que, en cambio la segunda, la mera cosa, no. Esto es relevante fundamentalmente en el caso de objetos artísticos “perceptivamente indiscernibles” de los cuales nos habla Oscar de Gyndelfeldt (2009), objetos que han sido transfigurados al ingresar a un nuevo contexto.

La obra de arte posee una estructura intencional, propone una cosa contrariamente al objeto que se limita a ser lo que es. La intencionalidad es interpretación, no existe si no es interpretada por un público participativo. La transfiguración de la cosa en obra se da por la interpretación del espectador de la intencionalidad del artista.

“El colectivo denominado “público”, no constituye un mero conjunto de personas, sino que ejerce un papel fundamental en la presentación de una obra de arte. En primer

lugar, deben haber aprendido ciertos códigos de interpretación y un conocimiento que permita la apreciación, como tal, de la obra en cuestión. En segundo lugar, los miembros de un público deben ser conscientes en cuanto a que están apreciando una obra de arte” (Dickie; 2005)

Conclusión

La obra tiene lugar en una Argentina que está construyendo una nueva mirada sobre hechos que han sido silenciados dentro de una sociedad patriarcal. Ésta desde siempre se encargó de naturalizar los piropos hacia las mujeres como inherentes a la galantería, o licencias de la masculinidad en el extremo más inofensivo de la escala de agresiones hacia la mujer. Hoy se escandaliza frente a abusos que sufrimos las mujeres por parte de figuras públicas.

En la tensión entre lo estético y lo político señalada por Nelly Richard (2006) acerca del papel que se le otorga a las sociedades de los márgenes, se desafía el destino asignado a las mujeres como esa otredad silenciada. La obra es una intervención realizada por un grupo de mujeres inspiradas a su vez en obras de otras mujeres que aluden a través del lenguaje plástico a los dramas femeninos.

Podemos afirmar que las artistas han elegido ejercer un contundente acto de enunciación que va de lo estético a lo político, y de lo político a lo estético con la firme intención de intervenir críticamente en la remoción de patrones culturales puestos en debate. Los hace visible y se constituye en una herramienta para mostrar que el acoso callejero es un instrumento que los varones utilizan para ejercer un cierto poder de dominación. Constantemente, como mujeres nos exponemos a una relación de desigualdad, a ser cosificadas y tomadas como meros objetos para la satisfacción del varón.

Desnaturalizar esta práctica, reclamar por nuestros derechos es darnos la libertad de caminar sin miedo, es dejar de vernos como objetos para vernos como personas sujetas de derecho. La importancia de la obra radica en esa voz que se une a otras denunciando el silencio y la complicidad.

Referencias bibliográficas

ALBERO, MARÍA, “Aproximación a las concepciones estéticas de A. Danto y G. Dickie”.

En: García y Belén (coord.). Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte. Colección Libros de Cátedra, EDULP, La Plata, 2016

DE GYLDENFELDT, OSCAR, “¿Cuándo hay arte?” En: Cuestiones de arte contemporáneo, Emecé, Buenos Aires, 2009.

JIMÉNEZ, JOSÉ. “La estética de la encrucijada”. En: Imágenes del Hombre. Fundamentos de estética. Técnos, Madrid, 1986.

OLIVERAS, ELENA, “Recepción estética / Públicos plurales”. En: Una teoría del arte desde América Latina. José Jiménez (editor). MELAC/Turner, España, 2011.

RANCIÈRE, JACQUES, “La imagen intolerable”. En: El espectador emancipado. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.

RICHARD, NELLY, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.