

opción

Revista de Antropología, Ciencias de la Comunicación y de la Información, Filosofía,
Lingüística y Semiótica, Problemas del Desarrollo, la Ciencia y la Tecnología

Año 36, diciembre 2020 N°

93-2

Revista de Ciencias Humanas y Sociales
ISSN 1012-1587/ ISSNc: 2477-9385
Depósito Legal pp 198402ZU45



Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Ciencias
Departamento de Ciencias Humanas
Maracaibo - Venezuela

opción

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

© 2020. Universidad del Zulia

ISSN 1012-1587/ ISSNe: 2477-9385

Depósito legal pp. 198402ZU45

Portada: Esperaré por ti (detalle)

Artista: Rodrigo Pirela

Medidas: 40 x 50 cm

Técnica: mixta/tela

Año: 2014

Artivismo como enfoque en la educación y la investigación. El caso de la “Señorita Silenciosa”

María-Isabel Moreno-Montoro

Área de Didáctica de la Expresión Plástica
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad de Jaén

María Martínez-Morales

Área de Didáctica de la Expresión Plástica
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad de Jaén

Resumen

Presentamos una investigación artística como investigación acción y como herramienta metodológica heurística y de interacción, para estudiar la realidad social y las posibilidades educativas de la intervención artística contemporánea, esperando lograr transformaciones en el escenario social. Esta práctica, surge como respuesta a una problemática sociopolítica en el ámbito cultural universitario y persigue el cambio en las actitudes de los agentes sociales que intervienen y a los que va dirigida. La fundamentación enfoca las prácticas artísticas contemporáneas desde la investigación artística y el artivismo. Metodológicamente se describe el proceso de la acción activista. Los resultados fueron las consecuencias políticas de la interacción.

Palabras clave: “Artivismo”, investigación artística, medios de comunicación social, educación artística, comportamiento social.

**Artivism as a focus on education and research.the case
of “Señorita Silenciosa”**

Abstract

We present an art research as action research and as a heuristic and interaction methodological tool to study the social reality and the

educational possibilities of the contemporary artistic intervention, hoping to achieve transformations in the social scene. This practice emerges as a response to a sociopolitical problem in the university cultural space and seeks to change the attitudes of the social agents involved. The theoretical framework focuses on contemporary artistic practices from art research and activism. Methodologically, the process of activist action is described. The results were the political consequences of the interaction.

Key words: Activism, art research, Heuristic method, social mass media, art education, social behaviour.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación

Cada vez que se presenta una investigación de corte no ya heurístico sino también artístico, se corre cierto riesgo a no ser recibida en su justa dimensión. Hoy día, la investigación ha recorrido ya un largo camino en el que se han producido grandes cambios que ofrecen diversas maneras de cómo abordar el objeto de estudio. Si revisamos la evolución de la investigación, a la simple clasificación surgida entre métodos cuantitativos y cualitativos, veremos que hemos incorporado enfoques que recogen los medios y los cambios que se han producido en el panorama no sólo académico sino también de la esfera pública. Según Peña Sánchez,

...los diferentes lenguajes artísticos representan el territorio en el que moverse para construir mensajes y saber comunicarse a través de formato visual, escultórico, performativo, sonoro, etc. Los investigadores en el campo de las artes y aquellos que desde la educación artística deciden desarrollar un trabajo investigador dentro del ámbito académico, se ven obligados a orientar esa práctica artística hacia un lenguaje que implica otro

modo de pensar y de representar sus pensamientos. El distanciamiento de los métodos de investigación con respecto a su propio proceso creativo y lenguajes provocan que la investigación pueda convertirse en una tarea ardua y costosa. (Peña Sánchez, 2014:28)

Es ardua no solo por su complejidad, sino también porque cada vez tenemos que comenzar dando explicaciones que la hagan confiable, lo costosa que puede ser se resuelve muchas veces aprovechando las situaciones que el propio entorno académico no ofrece como es esta vez. De modo que, más allá del amplio repertorio que los métodos cualitativos y artísticos nos ofrecen, y que en nuestro ámbito son los que más nos interesan por su capacidad de producir “datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas y escritas y la conducta observable” (Taylor y Bodgan, 1986: 20), nos albergamos –más allá cómo decimos de dicho repertorio de métodos- en un enfoque que combina la investigación artística con la perspectiva heurística y el interaccionismo.

Esta interacción, también metodológica, situada en la interpretación como se verá, analiza el sentido de la acción desde la perspectiva de los participantes. El universo simbólico en el que nos involucra el arte se analiza desde las perspectivas heurística e interaccionista, como una producción de sentido dentro de un trayecto en el que nos conducimos poniendo en marcha nuestra creatividad para aprovechar los acontecimientos en la comunicación con los demás agentes que intervienen.

Puesto que partimos de dichos acontecimientos, este trabajo es de naturaleza empírica, y puesto que tratamos estos acontecimientos desde el contexto de la investigación artística es también de naturaleza interpretativa. Pretende revisar las posibilidades de la investigación artística y la investigación acción como herramientas metodológicas heurísticas y de interacción, para estudiar la realidad social y las posibilidades educativas de la intervención artística contemporánea, esperando lograr transformaciones en el escenario social. Se plantea, por tanto, una acción en la que interviene la práctica artística como acción participación con carácter experiencial. Esta práctica, surge como respuesta a una problemática sociopolítica en el ámbito cultural universitario, persigue el cambio en las actitudes de los agentes sociales que intervienen y a los que va dirigida, desde la acción participación artística. Entre los resultados encontramos que la acción se asume como un enfoque de investigación educativa en el terreno informal, caracterizado éste por la estructuración no oficial de la acción artística y por la intervención de los medios de comunicación, periodísticos y televisivos, que multiplica su proyección y su potencial educativo tanto sobre la sociedad en general como en el objetivo político al que se dirige la acción.

Así pues, se presenta primero, tras la introducción, una parte de fundamento teórico y estado de la cuestión, que conduce a asumir las prácticas artísticas contemporáneas desde el activismo, en relación a la investigación y la educación. A continuación, se describe método y proceso de la acción llevada a cabo, “Happening Silenciosa Pero No

Muda”, con los detalles que la provocaron, para acabar con los resultados que fueron la consecuencia política de la interacción.

1.2. Problemática y objetivo

Desde el ámbito de la educación y la creación artísticas, nos preguntamos hasta qué punto son útiles los medios del arte para servir al compromiso social y educativo, entendiendo esta cuestión desde la militancia docente. Al decir militancia se hace considerando una profesionalidad creída como identidad. Se es docente por necesidad intelectual y emocional. Así pues la acción educativa trasciende el ámbito académico también para los docentes. Es decir, sabemos que la acción educativa está presente en ámbitos no formales e informales, pero solemos suponer que ejercida por otros, y que el ámbito de los docentes es el académico, el formal. Entonces cuando hablamos del compromiso del arte, de la educación artística más allá de lo estrictamente académico, encontramos la pregunta ¿tendremos que acomodar el pensamiento con la acción y utilizar las herramientas del arte educativamente en la esfera pública? El movimiento requerido para esto tiene en la actualidad diversas posibilidades para trabajar con el arte socialmente y en comunidades. MaritDewhurst, en su libro “Social Justice Art: A Framework for Activist Art Pedagogy” ofrece un completo panorama de esta actividad entre la que encontramos prácticas educativas dentro y fuera del ámbito formal que utilizan el arte de manera activa y comprometida buscando el equilibrio y la igualdad social (2014: 25).

La cuestión que se nos convierte en problema de investigación es, pues, en qué manera nos sirve a la educación artística el artivismo, como medio de comunicación, enfoque pedagógico y estructura didáctica, que pueda contribuir a la construcción de pensamiento y actitud crítica.

De modo que esa constante sobre la función del arte en la educación se perfila en responsabilidad social y conciencia crítica o desarrollo comunitario a través del artivismo en circunstancias concretas, y la acción que aquí se presenta es una de estas características. Como corresponde a la investigación artística, la situación para dar respuesta a esta cuestión se articula en la “deriva” que en esta ocasión nos trajo el caso de la escultura “Dona Silenciosa” de la artista Amelia Riera, a partir de cuya errática historia se promueve la acción performativa “Happening Silenciosa Pero No Muda”.

Nuestro objetivo es, entonces, además de dar respuesta al problema de investigación formulado, encontrar cuales son las posibilidades de la investigación artística y la investigación acción como herramientas metodológicas heurísticas y de interacción, para estudiar la realidad social y las posibilidades educativas de la intervención artística contemporánea, esperando lograr transformaciones en el escenario social.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Un modelo de investigación performativo

Como ya hemos dicho otras veces, en general consideramos, y muy particularmente en la investigación artística, que conocimiento y método se identifican (Moreno Montoro, Valladares González & Martínez Morales, 2016). La característica metodológica de la investigación artística o creativa, consiste fundamentalmente en que se va definiendo performativamente cada vez que se recurre a ella. Es por esto que en gran número de ocasiones, materiales y métodos se pueden prever orientativamente pero no pueden ser precisados hasta que no acaba todo, tal como nos recuerda Guadalupe Valladares al decir que

...se ensancha el escenario de posibilidades para llevar a cabo este proceso, no solo desde las metodologías, sino también desde las epistemologías, desde las formas de construir al conocimiento en función de las relaciones que se establecen para ellas y con otros saberes que intervienen a partir de las dinámicas y contextos en que se producen. (Valladares González, 2014: 8)

2.1.1. La investigación artística entre la heurística y la interacción

A la dificultad que dicha imprecisión puede ocasionar en el mundo académico, hay autores que se han adelantado dando ciertas pautas que hagan admisible este enfoque metodológico. De modo que accesibilidad, transparencia y transferencia son los tres aspectos que

hacen de la aportación artística un asunto de interés académico y que dan cuenta como Hernández dice, y también Borgdorff, de resultados y procedimientos (Hernández, 2013: 9; Borgdorff 2012: 53). Pero esto que hace de la aportación un asunto académico, puede formar parte de la misma producción artística o acompañar en un informe, sin que se pierda el aspecto heurístico y manteniendo que cada vez pueda ser de estructuración diferente, continuando con las orientaciones de Guadalupe Valladares:

En el arte no se necesita obligatoriamente una metodología previa para declarar a la investigación y esta asume una particularidad inherente y diferente en cada proceso de creación. La investigación no excluye los métodos pero no se reduce a ellos, se contamina y es un proceso inédito para cada espacio de creación. (Valladares González; 2014: 9).

Y esto es tanto en arte como en distintos momentos de la vida cotidiana, que las herramientas heurísticas contribuyen a la aparición de atajos para encontrar y resolver (Gigerenzer y Salten, 2002). Coherentemente con este carácter, la interacción encuentra un terreno accesible, puesto que, como dice MariaLetsiou, teniendo como punto de partida el papel que juega el público cuando se provoca la participación activa de los espectadores en la práctica artística, se produce de manera natural que la enseñanza y el aprendizaje se conectan con la intervención artística: “Having as a startingpointthe role of theaudience, teaching and learning are connectedwithartisticintervention. Thisisbecause of the active involvement of thespectators in the art practice. (Letsiou, 2014: 14)

De esta manera, lo que en otros marcos de investigación resulta un problema o inconveniente: lo inesperado, las reacciones no programadas, en la investigación de carácter artístico juega a favor, pues los hallazgos están esperando a ser interpretados en esa casuística.

2.1.2. La tensión entre construir conocimiento e importarlo

En cuanto al aspecto de la interactuación, no nos acabamos de situar en la interacción simbólica porque descansa extremadamente en el exterior de los participantes el desarrollo de los acontecimientos y su relación con las personas, pero tampoco nos sustentamos plenamente en el constructivismo puesto que esta acción tiene un fuerte componente exógeno a la participación de los individuos. Si nos preguntamos cuánto de simbólica y cuánto de constructivista tiene la interacción de la que hablamos, creemos que transitamos en una tensión en la que los extremos son ambas corrientes. Quizá el construccionismo social explicado por Gergen (2007: 218) en el sentido de que vemos el conocimiento no como producto de las mentes individuales sino de las relaciones comunitarias, representa ese punto medio en el que nos situaríamos.

De acuerdo con Herbert Blumer (1982), quien acuña el término interaccionismo simbólico en 1938, sus principales premisas son la interactuación y la creación de significados. Pero desde esta corriente, todo esto ocurre demasiado fuera de las personas. Cuando hablamos de

arte, hablamos de construcción de significados y de interacción simbólica, de imaginación, y de creatividad fundamentalmente desde dentro, incluso si viene de fuera, es pasando por el interior de las personas. Pero el interaccionismo simbólico tiene una relevancia particular en esta ocasión por dos razones, una por la vinculación que tiene con los procedimientos y la investigación artística, y otra porque en los resultados de la experiencia juega un papel fundamental la presencia de los medios de comunicación, pues no es sólo por su repercusión directa en la población sino con más motivo por cómo afecta a los círculos responsables de gestión, el hecho de que los medios se hagan eco de la acción que pone a juicio público sus decisiones. Como se verá en la descripción metodológica, la interacción entre los diferentes agentes participantes y el juego simbólico fueron las claves de los resultados obtenidos de la acción artística y de la investigación, pero con dependencia de las diferencias que resultan por las distintas reacciones que producen la interacción con el carácter interno de cada participante o destinatario.

2.2. Arte y activismo en la acción social

2.2.1. Sobre la responsabilidad social desde la educación universitaria

López-Peláez Casellas, citando a Dewey nos dice que “es mediante la reflexión como los individuos se pueden enfrentar a los problemas de una sociedad que está en permanente cambio” y “que la escuela debe ser un ensayo de la vida real” (2014: 117). Y todavía

diríamos nosotras que debe ser la misma vida y no una cápsula desde la que no se ve esta realidad social.

Insistimos, cómo otras veces, en que “la índoleética o moral es una de las propiedades constitutivas del hecho educativo, de cuyo análisis e implicaciones no puede prescindir la intervención socio-educativa” (Moreno Montoro, Yanes Córdoba & Tirado de la Chica, 2015: 42). Una de las líneas de normatividad en la intervención socio-educativa está referida a la acción colectiva, social o comunitaria, tanto sobre los valores que se ponen en juego en la intervención, como por las políticas, que determinan las intervenciones. Muchas veces ha parecido que los artistas tienen libertad para hacer y decir sin responsabilidad. La libertad de expresión o las presiones o premios que nos pueden hacer callar, se entrecruzan con el sentimiento de responsabilidad que nos hace repensar cuál es nuestro papel, y entonces podemos ser capaces de potenciar medios de crecimiento comunitario, de utilizar los medios artísticos para una sociedad mejor, y de no quedarnos impasibles ante la injusticia social.

2.2.2. Artivismo en el contexto del concepto actual de arte

Quizá es este sentimiento de responsabilidad, o sencillamente una manera de entrar en acción con el arte, lo que hizo que Santiago Sierra, Wochenklausur, ACT UP, Guerrilla Girls, Reclaimthe Streets, o Suzanne Lacy, sean algunos de los nombres que le han puesto historia y origen, en los Estados Unidos, al artivismo con su

radicalidad. En bastantes ocasiones hay tendencia a hacer equivaler activismo artístico con artivismo. No debiéramos olvidar que la radicalidad de éste no es carácter exclusivo. Tendencias y vanguardias del siglo XX marcaron cierto aire de irreverencia cuando abanderaron posturas contestatarias contra el orden establecido. Desde el Dadá al Fluxus la historia de movimientos como el artivismo o el Hip-Hop está trazada. Pero como punto de partida podríamos definirlo según Parramón y García Andújar citados por Delgado (2013: 69) como el arte que “contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes” (Parramón 2002: 70), y en el que podemos encontrar a

...artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en que se desarrollan [con el fin de] convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social (García Andújar 2009: 101).

2.2.3. La noción de arte en la que estamos

2.2.3.1. El arte, una actividad cambiante en el tiempo y en el espacio

Ahora bien, más allá de estos preceptos que sitúan de manera

concreta qué entendemos por artivismo según los autores citados, es indiscutible, que esto es posible en el campo abonado de los movimientos sociales del siglo XX, y sobre todo del discurso, concepto y forma del arte de la misma época. La discusión sobre el concepto del arte es una larga tradición en la que no vamos a entrar, pero sí iremos dando las pinceladas necesarias para ubicarnos en la posición desde la que trabajamos. Entendiendo el arte como una actividad humana en un proceso social, estamos de acuerdo en que es cambiante en el tiempo y en el espacio (Zolberg, 2002), por lo tanto, creemos que cualquier establecimiento más o menos teórico de un proceso artístico comienza por comprender, o al menos ser conscientes, del momento y lugar en el que se produce.

Esta actividad que llamamos arte, pone en relación la razón y el sentimiento, y se hace de manera muy distinta cada vez, “la primera dificultad es establecer qué noción de arte o de experiencia estética se elige, y por qué emplear ésta entre las centenares existentes” (García Canclini, 2010: 58). El sentimiento y la emoción dependen de y provocan la deriva, y ésta es un deambular por donde la experiencia pasada –conocimiento- y el deseo –ambición de más experiencia- nos conducen para pasar nuevas experiencias, valga tanta redundancia, que satisfagan la necesidad de descubrimiento, y por lo tanto conocimiento. En este deambular que es uno de los aspectos fundamentales de la creación, artística en general, y su investigación, reside la imposibilidad de “obligar” a plantillas de funcionamiento. Y este es el marco en el que un movimiento como el artivismo tiene la posibilidad de ser.

2.2.3.2. El arte, una actividad de patrimonio universal

En su capítulo “Estetización, desestetización y re-estetización. Repensando los vínculos arte-educación estética en la sociedad actual”, Mayra Sánchez Medina dice que

“El impacto de la estetización moldea cuerpos y profesiones; moviliza fanáticos y consigue adeptos a partidos políticos y religiones... Cae por su propio peso el velo de intrascendencia tras el que nos acostumbramos a mirar los procesos culturales. El placer, la fruición y el deseo, dejan de ser simples instancias de la subjetividad individual, cuando las consideramos parte de la maquinaria social enmascarada tras los “inocentes” centelleos del neón y las lentejuelas” (Sánchez Medina, 2015: 18-19).

Esto no quiere decir que haya un pensamiento único entre los distintos agentes que construyen el campo del arte. Ni todos los críticos o curadores trabajan para el sistema ni todos los artistas se someten al devenir de las instituciones. La crítica, ese ente cuya formación es imprecisa pues responde tanto a las teorías enunciadas por distintos tipos de erudición como al mero nivel de audiencia o expectación aportado por los medios, integra también posiciones disidentes al sistema organizado, y los artistas son los mismos que mueven corrientes divergentes.

Por lo que, aunque consideramos, como apuntaba Bourdieu al delimitar el objeto de la sociología de la creación intelectual, que

...es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (Bourdieu, 2002: 9),

...coincidiendo con Canclini (2010: 53 y siguientes) situamos por delante de la observación fundamental de Bourdieu, que la posición de los creadores no se limita a la lógica propia de sus prácticas.

2.2.3.3. El medio del arte, la vida cotidiana

Con todo esto queremos llegar a que nuestra posición está en considerar el arte una actividad de patrimonio universal, en el más amplio sentido de esta expresión. Esto incluye reconocer la profesión de los artistas, su campo intelectual y las relaciones sociales del mismo intrínseca y extrínsecamente; e incluye entender el arte como una actividad que nace de lo humano. El Fluxus mantiene la disolución del arte en la vida cotidiana, como el Dadá llevó los objetos de la vida cotidiana a los espacios oficiales del arte oficial, valga también esta redundancia. Nosotros decimos que el medio del arte es la vida cotidiana; buscamos su rastro en la disolución natural en la que el arte se genera en lo humano.

Estas consideraciones son fundamentales para afirmar como el campo abonado para el artivismo es el concepto de arte que se ha

generado en el siglo XX, y la recuperación de esta actividad como algo que pertenece a la población y no del uso exclusivo de una élite.

De modo que vamos acercándonos a una noción de arte en la que situamos el artivismo. En la segunda década del siglo XX, ya hace cien años, aquella supuesta irreverencia de Duchamp llevando la “Fuente” bajo pseudónimo a la Sociedad de Artistas Independientes, fue un reto que no supieron superar. La desacralización había dado comienzo, el mundo de las personas entraba en los templos del arte. Hacer arte es una actividad superior, pero parece que todas las personas podemos hacerla. En 1962, casi cincuenta años después, George Maciunas, y Cage, se lanzan con la propuesta Fluxus, predicando la popularización del arte en el sentido de declarar que todo lo que hacemos a lo largo del día puede ser una acción artística si le ponemos la intención y así lo presentamos. Los objetos ya ni siquiera tienen que trasladarse a los templos, ni tampoco necesitan ser objetos. Es más, será mejor incluso si no hay objeto, pura acción que se disuelve en la vida que transcurre. Así nos dirigimos hasta las últimas décadas del siglo XX, en las que los 90 podríamos considerar uno de sus momentos clave (Delgado, 2013: 70).

2.2.4. Las prácticas artísticas intermedia

Correlativamente, hablamos de creación experimental y prácticas artísticas intermedia cuando estamos haciendo referencia al arte que se hace con medios que han surgido recientemente, más o

menos. Aunque sean medios históricos, pero vale también que se utilicen de manera diferente, innovadora.

Las prácticas intermedias son llamadas así porque no están definidas en ningún medio, no pertenecen a ningún medio ni de forma absoluta ni interdisciplinariamente, sino que están en los intersticios, donde no pertenecen de forma específica a ninguna categoría. De modo que son inclasificables según el sistema del arte, en los medios tradicionales e históricos (Higgins, 1983).

Desde la Prehistoria, los seres humanos hemos recurrido a las creaciones, performativas e instalativas, para darle explicación a los fenómenos. Es por esta razón que, en la educación artística, como contenido, las prácticas contemporáneas sustituyen a los materiales y técnicas tradicionales, cuya manera de participar en la educación solía dirigirse a incorporarla conceptualmente, y como mucho procedimentalmente, sin embargo, las prácticas performativas o instalativas se incorporan a la estructura del pensamiento para convertirse en acción.

La acción llevada a cabo en el caso que nos ocupa, incluye en su denominación “happening”, pues de las acciones performativas se hacen diferencias según elementos o modos de concurrencia, en el “happening” o “convocatoria”, se hace un anuncio público, por lo general previo, indicando lugar, hora y acción. De modo que además de las personas que encuentran la acción, puede haber un grupo de

participantes con los artistas que acuden con conocimiento de lo que van a realizar.

3. MATERIAL Y MÉTODO

3.1. Cuestiones preliminares

En el marco de los enfoques metodológicos justificados en la introducción, el formato en el que se articula la investigación es el estudio de casos único, presentando una experiencia que responde al patrón elegido, en el que el procedimiento heurístico se percibe en la capacidad de descubrimiento que rápidamente se generó entre los participantes, así como la resolución del problema. La investigación artística siempre es activa y participativa y no es posible hacer investigación artística sin crear. Esto convierte al creador o creadora, sin remedio, en sujeto del estudio al tiempo que en investigadora. A veces como acción colectiva y otras veces como acto creativo. En el caso que nos ocupa, las autoras fueron participantes de la acción como convocantes del happening y como parte de las personas que intervienen in situ de la misma.

El estudio del caso incluye un repertorio de apartados que dan cuenta de cómo se desarrolla la experiencia, comenzando con uno de información previa o antecedente, en el que se rentabiliza el conocimiento sobre la historia previa del caso que las autoras tienen, por lo que también justificaban la acción participación como parte interesada de la experiencia. La relación de las autoras con la actividad

artística dentro de la Universidad, tanto en el campo docente como investigador provee de información documental acumulada que en este caso se recoge haciendo un seguimiento directo de las piezas que son utilizadas por intereses de contenido. Así sabemos la historia de la “Dona Silenciosa”, porque hemos trabajado con ella desde que apareció en la Universidad de Jaén y porque una breve contextualización de la misma se halla en el Catálogo editado por la Universidad de Jaén que dio cuenta de la exposición “Mater” en que participa la obra (Moreno Montoro, 2009).

3.2. El caso de la señorita silenciosa

3.2.1. Información antecedente

La obra del año 2000, la escultura “Dona Silenciosa” (fig. 1), de Amelia Riera, Premio Nacional de Cultura en junio de 2015, en España, fue comprada por la Universidad de Jaén en 2010. Estuvo instalada en el vestíbulo del edificio D3 del Campus de Las Lagunillas tras haber participado en una exposición de la Universidad de Jaén - proyecto Mater en 2009- junto a obras de Judy Chicago o NaliniMalani entre otras importantes artistas internacionales (Moreno Montoro, 2009: 17-25), hasta que estuvo ausente por una temporada en que fue pedida en préstamo para el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, (León, España), en 2012, con motivo de la exposición *Genealogías feministas en el arte español 1969-2010*. Sabemos por informantes del Departamento de Actividades Culturales

de la Universidad, que al volver de esta exposición, hubo resistencia a que se volviera a instalar en el edificio D3 en el que había estado ubicada hasta ese momento. Ante eso se pensó por parte de la responsable de estos repartos de obra artística en la Universidad, que el vestíbulo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación era un sitio apropiado. De acuerdo con el decanato del momento se instaló en el lugar que se veía menos incómodo para el tránsito.



Figura 1. “Dona Silenciosa” de Amelia Riera, 2000. Fotografía cedida por José Antonio Soto Amado

Sin embargo, como es habitual ante el arte contemporáneo, la situación genera un diálogo de afectos y desafectos sobre la obra. Esto ocurre incluso hasta el punto de no interesarse por el discurso social que la obra porta en relación a la reivindicación del papel de la mujer en la vida pública o privada. La obra no responde a patrones clásicos de belleza, utiliza elementos disruptivos y su discurso nos habla de situaciones no deseables para la mujer. No es una pieza decorativa; es denunciante y dentro del concepto reivindicativo en el que también podemos situar el artivismo.

Se podría valorar que la pieza no goza del cuidado que debiera tener, a juzgar por las intervenciones espontáneas que son asumidas naturalmente, por ejemplo, la obra llevaba esparadrapo en la boca como símbolo fundamental del discurso que porta para hablar del silencio obligado al que la autora, Amelia Riera, considera que la mujer es sometida durante la época en la que ella ha vivido. Un día apareció sin el esparadrapo. Nuestra conclusión es que alguien le quiso hacer hablar simbólicamente, cosa que no deja de ser interesante desde un punto de vista conceptual sobre el tema de la obra e incluso desde el discurso de la interacción, simbólica, que una obra de arte expuesta públicamente provoca. Pero, hoy por hoy, la obra tiene una titularidad que se debe respetar al igual que el hecho de no intervenir en esta pieza que tiene una autora y que sepamos, el objetivo de la pieza no es que el público la complete interviniendo directamente sobre ella.

El 4 de septiembre de 2015, a una participante en esta investigación, por su relación con el ámbito artístico, se le informa

desde el decanato, de manera informal, de palabra y sin que medie documento, que los responsables del decanato han decidido que nos la podemos llevar, pues no es pertinente que permanezca en el lugar que está. La pregunta surge inmediatamente, quién se la puede llevar y a dónde. Se les informa que es patrimonio artístico de la Universidad y que deberán ponerse en contacto con los correspondientes responsables en el rectorado. Les sorprende este dato. Todos imaginaban que este asunto de la pieza en el vestíbulo era algo artístico y espontáneo por parte de los artistas de la Universidad.

Ante esto, nos planteamos que hemos tolerado los comentarios de muchas personas sobre la obra, con oportuna comprensión, pero que parece no oportuno, que desde el decanato se manifieste el mismo poco interés. En principio se nos ocurre elevar quejas por escrito a los distintos estamentos de la Universidad. Sin embargo, pensamos que esto no va a contribuir a su mejor conocimiento, puesto que puede resolver el riesgo de desaparición de la escena pública, pero no contribuye a que la pieza y su situación sean más conocidas, de silenciosa puede convertirse en invisible o visible según nuestra actuación.

3.2.2. El plan

La idea de convocar el happening surge inmediatamente como vehículo de concienciación sobre el arte actual, y se pone en marcha. Todo se presenta en el momento inicial como una incógnita, por lo que

pensamos desde el principio que es un buen caso de investigación artística para llevar adelante la acción como trabajo de campo. Los datos y acontecimientos de la acción artística, se recogen tanto con anotaciones como con imágenes y vídeos.

La primera consideración es que si el acto se queda en el círculo de la facultad no vamos a conseguir mucho. Puesto que como nos dice Lorena Cueva, ahora más que nunca, “los medios de comunicación están en todas partes, van con nosotros todo el día, y nos permiten estar alerta sobre toda la actualidad que sucede en nuestro mundo, marcando nuestro comportamiento con la sociedad y con nosotros mismos” (Cueva Ramírez, 2017:153), decidimos que era imprescindible hacer eco fuera de la universidad. Por lo tanto en primer lugar se contacta con “Canal Sur” televisión y radio de Andalucía, y con el diario “Ideal”. Ambos medios se comprometen con interés a hacerse eco del happening.

A continuación, utilizando “whatsapp”, se convoca a todos los contactos de forma selectiva. Se decide que una convocatoria masiva puede lograr que la noticia llegue a los distintos estamentos responsables de la Universidad y que ante esto por medio del diálogo nos inviten a desistir de la acción asumiendo antes de que ocurra que la obra continúe expuesta en el lugar que está. No queremos sólo esto. Ya no queremos hablar, sino actuar y mostrarle a la comunidad la pieza que conocemos desde nuestra perspectiva para que la “vean” con los ojos que quizá hasta ahora no la han mirado.

Al mismo tiempo estamos viendo que se nos presenta una extraordinaria ocasión de realizar una investigación sobre el uso de los medios contemporáneos del arte como investigación social y como educación informal. Es también una oportunidad para ejercer la responsabilidad social y educativa de la que queremos hacer militancia, pues decidimos que si al alumnado universitario les estamos contando que deben utilizar el arte como motor de cambio social desde la educación, debemos demostrarles que unimos el pensamiento con la acción. De esta manera, el mismo día 4 se convoca el happening para el día 8 de septiembre de 2015 a las 12 del mediodía en el vestíbulo del edificio D2 en el que se encuentra la obra. Los participantes solo deben portar una cinta para taparse la boca y no hablar, aunque les pregunten durante los cinco minutos que se ha decidido permanecer en silencio junto a la “Dona Silenciosa”. Los medios de comunicación tendrán la información de la convocatoria previamente. Después no sabremos que habrá, hay que dejar actuar a la deriva.

3.2.3. Contextualización del caso: el lugar y el objeto

El lugar: El vestíbulo del edificio D2 del Campus de Las Lagunillas de la Universidad de Jaén es un espacio aséptico que da entrada a uno de los dos edificios de despachos de profesorado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En el mismo se encuentran también las oficinas del decanato.

El objeto, que es la escultura “Dona Silenciosa” de Amelia Riera, de la que estamos hablando durante todo el artículo, se encuentra en un rincón de dicho vestíbulo (Figura 1). La obra es elocuente por sí misma y no es necesario explicar su función educativa en el tema que trata y su relevancia en el arte contemporáneo tanto por la importancia de su autora como por el concepto y forma en el que esta trabajada. Más allá de la incomodidad que causa en el espectador, lo habitual es que la lectura de imagen siempre responda positivamente a una serie de conceptos, que van desde la invisibilidad femenina a la lucha feminista. Esto ha sido comprobado a lo largo de visitas con grupos de estudiantes y los comentarios elaborados por los mismos. Sus materiales son maniquí, cuerdas, pintura, enchufes y algunos complementos de indumentaria. La técnica es mixta.

3.2.4. Los participantes

Se trata de un acto público con asistencia de medios de comunicación, por tanto, la aparición de los participantes con su posible identificación, así como el uso de las imágenes y su referencia está autorizada. Quien asiste asume esta responsabilidad.

En la selección a la que se ha dirigido la convocatoria solo se ha utilizado un criterio de exclusión, no enviar a personas con compromiso en los equipos de gobierno de la Universidad o de la Facultad. Se ha enviado a personas de la comunidad universitaria y

externas. A profesorado y alumnado, a personal de administración y servicios. A artistas y gente variada, pero con alguna motivación por el arte de alguna manera. La respuesta fue variada y hubo representación de toda la diversidad convocada.

Además, se produjeron incorporaciones de personas que se encontraban con el acto.

Las autoras del artículo, como investigadoras participantes también estaban como parte de la acción.



Figura 2. Los participantes en el happening, en el espacio, el vestíbulo del edificio D2 del Campus de Las Lagunillas de la Universidad de Jaén. Fotografía cedida por José Antonio Soto Amado

3.2.5. Los acontecimientos

A las 11.45 del día 8 comenzamos a invadir el vestíbulo tranquilamente y vamos conversando del asunto que nos trae. Cuando las autoras del artículo llegan, un cámara y una periodista de “Canal Sur Televisión” ya están grabando. Da tiempo a hacer una entrevista a una de las autoras de este artículo y convocante de la acción, y otra a José Ángel Marín Gámez, Director de las Fundaciones Culturales cuando la obra es comprada por la Universidad, y amigo personal de la artista. Ambos, como participantes en el acto y como personas vinculadas a la historia de la obra dan su información al medio.

Cinco minutos antes de las 12:00 se reparte esparadrapo y cinta adhesiva a quien no la ha traído. A la hora en punto se hace el silencio y los participantes espontáneamente se disponen en semicírculo de cara a la puerta principal, aunque el plan de las autoras era rodear informalmente la obra. A las 12:07 se considera que la acción ha finalizado. El Happening “Silenciosa Pero No Muda” ha tenido lugar.

El periódico “Diario Ideal” llamará por teléfono para una entrevista aproximadamente diez minutos más tarde, y se le envían fotografías. Durante unos quince minutos más continúan llegando personas para participar, aunque la acción ya ha concluido puntualmente.

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Cuando todavía no habíamos retirado el esparadrapo de nuestras

bocas, desde el decanato ya nos estaban preguntando por qué habíamos elegido esta manera de comunicarnos en lugar de declarar en círculo cerrado nuestra demanda. Es decir, fuimos abordados en el mismo acto para saber qué hacíamos y por qué había cámaras de televisión.

Durante la tarde de ese día y todo el día siguiente estuvimos recibiendo llamadas y correos interesándose por el acontecimiento desde el equipo de gobierno de la Universidad.

Al principio se nos interpelaba con desconfianza pues se pensaba que habíamos acometido una acción de ataque. Se explica que esta convocatoria se hace para un encuentro con la intención de acompañar durante un rato a la escultura "Dona Silenciosa" y que se trata de una intervención artística y pacífica para llamar la atención sobre la relevancia de esta obra. Que hemos permanecido de pie a su lado por breve tiempo, con la boca tapada, tal como ella estaba antes de que una intervención espontánea desconocida se la destapara. Que con nuestra acción esperamos que no prospere el deseo de moverla, y que en tal caso lo que realmente procedería es solicitar que la cuiden como patrimonio artístico y mejoren su instalación para un mejor lucimiento de la obra y el vestíbulo. O, en otro caso, su traslado a otro lugar más abierto al público que la haga más visible.

A esta desconfianza en nuestras intenciones siguió una preocupación por la repercusión social que la aparición de esta noticia tuviera gracias a la difusión que los medios habían realizado. La misma tarde de la acción, la Universidad aclaró en un comunicado a

los medios que no tenían noticias de que esa obra fuera a moverse de donde está y que en cualquier caso no se pensaba en tal acción. La Facultad a su vez manifestó que, en caso de requerir la reubicación de la obra, sería siempre para mejorar su proyección y cuidado.

Como resultado de todo esto la “Dona Silenciosa” sigue en su lugar. Según nos declaran en un encuentro informal desde el Departamento responsable del patrimonio artístico, no se descarta que en un futuro pueda encontrársele una ubicación más pública. En cualquier caso, ahora es considerablemente más conocida no solo por la Comunidad Universitaria sino también por externos.

En los días siguientes a la acción, en cada lugar al que llegábamos en la Universidad se nos hablaba de “Dona Silenciosa”, nos habían visto en televisión. “Canal Sur Noticias” había emitido el programa el mismo día dos veces. Además, el vídeo está disponible en el canal de youtube de “Canal Sur” en “Noticias” con la fecha del día 8 de septiembre de 2015. Fuera de la Universidad también se produjo esta situación, pero en menor medida.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Tras el análisis de los resultados se nos hace evidente que sí son útiles los medios del arte para servir al compromiso social y educativo. Entendiendo esta cuestión desde la militancia docente más allá de los

límites de los espacios formales de educación, se ha comprobado que la acción educativa trasciende el ámbito académico.

Se da por cierto que cuando existe el compromiso social, como educadores artísticos sí hay que acomodar el pensamiento con la acción y utilizar las herramientas del arte educativamente en la esfera pública.

El movimiento requerido para esto tiene en la actualidad diversas posibilidades para trabajar con el arte socialmente y en comunidades.

Encontramos que la manera en que nos sirve a la educación artística el artivismo, como medio de comunicación, enfoque pedagógico y estructura didáctica, que pueda contribuir a la construcción de pensamiento y actitud crítica es muy adecuada al entorno tanto de la educación informal como formal. No se trata sólo de la eficacia de la acción como artivismo para lograr un cambio, sino de cómo repercute esto en las personas al ver que sus actos tienen efectos y pueden mover actitudes y acciones. Es por esto que es educativo.

Así podemos afirmar que nuestro objetivo también ha obtenido respuesta en el sentido de que las posibilidades de la investigación artística y la investigación acción como herramientas metodológicas heurísticas y de interacción, son positivas y eficaces para estudiar la realidad social y las posibilidades educativas de la intervención

artística contemporánea y para lograr cambios en el escenario social. Estos cambios pensamos que son lentos, pues, aunque se han visto de forma inmediata resultados en este sentido, una transformación intensa llevará más tiempo y se servirá a la vista de lo ocurrido con este caso, de la acumulación con otros más.

Antes de cerrar el artículo debemos constatar que la dimensión alcanzada en la consecución de objetivos, y la estabilidad de la obra, está condicionada a la eficacia de los medios de comunicación. Sin la participación de los periódicos y sobre todo de la televisión andaluza se hubiera perdido uno de los planos de participación, pues están los que responden al llamamiento del happening, y en otro plano el público directo, y a través de los medios, el gran público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUMER, Herbert. 1982. **El Interaccionismo simbólico, perspectiva y método.** Ed. Hora D.L., Barcelona (España).
- BORGDOFF, Henk. 2012. **The Conflict of the Faculties. On Theory. Perspectives on Artistic Research and Academia.** Ed. University Press, Leiden (Netherlands).
- BOURDIEU, Pierre. 2002. **Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto.** Ed. Montessor, Buenos Aires (Argentina).
- CUEVA RAMÍREZ, María Lorena. 2017. ¿Por qué es importante seguir luchando por la Educación Artística? En **TercioCreciente**, 11, págs. 151-160. <https://doi.org/10.17561/rtc.n11.10>
- DELGADO, Manuel. 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. En **Quaderns-e**. Vol. 2, No.:18: 68-80. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274>

[290/362359](#) Consultado el: 14.01.2019

DEWHURST, Marit. 2014. **Social Justice Art: A Framework for Activist Art Pedagogy**. Ed. Harvard Education Press, Cambridge, Massachusetts (USA).

GARCÍA ANDÚJAR, Daniel. 2009. Reflexiones de cambio desde la práctica artística, en J. Carrión, & L. Sandoval, (Eds.): **Infraestructuras emergentes**, Ed. Barra Diagonal, Valencia (España).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2010. **La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia**. Ed. Katz, Madrid (España).

GERGEN, Kenneth. 2007. Ángela María Estrada Mesa y Silvia Diazgranados Ferráns compiladoras. **Construccionismo social. Aportes para el debate y la práctica**. Ed. Uniandes, Bogotá (Colombia).

GIGERENZER, Gerd & REINHARD, Salten.2002. **Bounded Rationality**. Ed. Institute of Tecnology, Massachusetts.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, 2013. “Artistic Research and Arts-based Research Can Be Many Things, But Not Everything”. En Hernández-Hernández, Fernando, &Fendler, Rachel. (Eds.). 2013. **Critical reflections on the intersection of art and research**. 1st Conference on Arts-Based and Artistic Research. University of Barcelona Barcelona (España). Dipòsit Digital. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/45264>. Consultado el: 30.06.2019

HIGGINS, Dick, 1984. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. Southern Illinois University Press, Carbondale (USA).

LETSIOU, Maria. 2014. “Art intervention and social reconstruction in education”. En **TercioCreciente** n°6, págs. 13 - 18, Disponible en: <http://www.terciocreciente.com/images/revistas/articulos-n6/2-letsiou.pdf> Consultado el: 21.05.2019

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, María de la Paz. 2014. “Deleitando enseña. El componente lúdico y artístico en la educación infantil”. En **Revista electrónica Diálogos educativos**. Vol 14, No.: 27: 113-123.

- MORENO MONTORO, María Isabel, 2009. **Mater**. Universidad de Jaén, Jaén (España).
- MORENO MONTORO, María Isabel; YANES CÓRDOBA, Víctor y TIRADO DE LA CHICA, Ana. 2015. La responsabilidad social como actitud ante la educación, en **Re-estetizando. Algunas propuestas para alcanzar la independencia en la educación del arte**. Ed. InSEA, Porto, pp. 39-62. <https://doi.org/10.24981/978-989-20-5401-8>
- MORENO-MONTORO, María Isabel; VALLADARES-GONZÁLEZ, María Guadalupe & MARTÍNEZ-MORALES, María. 2016. La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológica o metodológica, en Moreno & López-Peláez (coords.) **Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes**. Síntesis, España.
- PARRAMÓN, Ramón. 2002. **Arte, participación y espacio público**, en Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas Encuentro Cero, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, pp. 63-71.
- PEÑA SÁNCHEZ, Noemí. 2014. “La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual”. En **TercioCreciente** nº5, págs. 27 - 36, Disponible en: <https://goo.gl/nLmwqh> Consultado el: 21.07.2019
- SÁNCHEZ MEDINA, Mayra. 2015. Estetización, desestetización y re-estetización. Repensando los vínculos arte-educación estética en la sociedad actual, en **Re-estetizando. Algunas propuestas para alcanzar la independencia en la educación del arte**. Ed. InSEA, pp. 11-38, Porto. <https://doi.org/10.24981/978-989-20-5401-8>
- TAYLOR STEVEN, J. y BODGAN, Robert. 1986. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados**. Ed. Paidós, Barcelona (España).
- Valladares González, María Guadalupe. 2014. “Los espacios de aprendizaje: un enfoque para repensar la investigación en las artes”. En **Tercio Creciente**. No.: 6: 7–12. <http://www.terciocreciente.com> Consultado el: 30.04.2018

VIGOTSKY SEMENOVICH, Lev. 2010. **La teoría de las emociones. estudio histórico-psicológico**(1a ed.). (J. Villaplana, Trad.) Ed Akal, Madrid (España).

ZOLBERG, Vera L, 2002. **Sociología de las artes**. Ed. Fundación autor, Madrid (España).



**UNIVERSIDAD
DEL ZULIA**

opción

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

Año 36, N° 93-2 (2020)

Esta revista fue editada en formato digital por el personal de la Oficina de Publicaciones Científicas de la Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia.
Maracaibo - Venezuela

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

produccioncientifica.luz.edu.ve