

“JARDINES DEL PÚBLICO”

Valeria Berro –A. Luna Bujalesky, A – Jano Bujalesky - Donella Gina Cintioni-
Alejandrina Aragón
Universidad nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

"Sanitario" es una instalación artística realizada en el espacio público por Donella Cintioni, Caterina Goldar, Ramiro Batillier, Yago Peralta, Jano Bujalesky. Se trató de una simulación de un baño dorado, colocado frente al Ministerio de Obras y Servicios Públicos en Buenos Aires, Argentina. La obra buscaba cuestionar la normalidad de los objetos cotidianos y la falta de acceso a servicios básicos como baños, aludiendo a problemáticas sociales y políticas.

La obra, basada en el pensamiento de Heidegger, se presenta como una verdad abierta y polisémica que invita al espectador a reflexionar sobre la realidad y su relación con el arte. A través de la metonimia, la obra sugiere la verdad oculta detrás de su apariencia llamativa, sin imponer una interpretación única.

Al ser una instalación en el espacio público, "Sanitario" desterritorializa el arte y democratiza su acceso, permitiendo que cualquier persona sea testigo y participante de la obra. Esto la convierte en una máquina de guerra, siguiendo los términos de Didi-Huberman, que potencia el pensamiento del espectador y lo empodera para crear su propia lectura.

Palabras clave: arte público, instalación, desterritorialización, potencia, reflexión.

Ejes: El arte como “discurso social” y como “intervención cultural”; “descentramiento del arte” como espacio institucional de circulación exclusiva de las imágenes estéticas; Dialéctica presencia / ausencia – Lo visible / lo invisible – Lo decible/lo indecible; rol del espectador.

Realizada a modo de intervención del espacio público, la obra, “*Sanitario*”, se configura como una instalación artística, de autoría en conjunto con Donella Cintioni, Caterina Goldar, Ramiro Batillier, Yago Peralta, Jano Bujalesky. Constó de la simulación de un baño, no funcional, bañada en pintura símil oro. El lugar de emplazamiento como el momento social en el que fue instalada el 16 de septiembre del 2019, son de carácter significativo a la composición de la obra: Patio frontal del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires, donde asimismo funciona el Ministerio de Infraestructura y el Instituto de la Vivienda. Detrás del Baño instalado, se encontraba un cartel gigante que comunicaba la construcción de la escalera de emergencias del edificio por un monto de \$24.150.000.

Cómo un lenguaje artístico, ya aclararemos el término, posibilita la reacción creativa en los receptores o interlocutores posibles, dejando su huella en ellos, a diferencia del lenguaje propio de los *-massmedia-* o de dominación.

Disrupción en lo cotidiano

Sanitario (2019) buscó cuestionar *lo normal* de un objeto como un inodoro, una ducha o el acceso a un baño privado en su totalidad, indispensable para una adecuada calidad de vida y que conste de una mínima dignidad dentro de los parámetros actuales. Una “comodidad” que se da por sentado, oculta en el discurso popular, por su normalización, como también la carencia del mismo.

Durante el tiempo que su montaje convivió con el espacio. Se pudo ver a transeúntes deteniendo su paso al encontrarse con aquella conformación de objetos, que en su cotidiano están detrás de cuatro paredes. El cambio de contexto junto al extrañamiento propio de los objetos- los cuales estaban pintados de dorado-generó una reacción ante el encuentro con *aquello fuera de lugar*, acompañado de un tiempo de detención y arrojó en el encuentro. Siguiendo las definiciones de Heidegger expuestas en el texto de De Gyldenfeldt, Oscar (2009) con respecto a la obra de arte y que características la definen como tal, se trazará el camino para responder la pregunta: ¿*Sanitario* es una obra de arte?

El *ser*, según Heidegger, no está dado, sino que es algo que se va haciendo. No hay una verdad previa que lo delimite. El *Dasein*¹ es la conjunción entre el *ser* y el *ahí*, siendo el tiempo, el acontecer, el evento. En este caso Heidegger hace referencia al hombre mismo, por su estado de eyección en el mundo, su esencia se construye en el existir, en el hacerse. Estas definiciones nos sirven para construir un puente entre el *ser-aquí* y la *obra de arte* en el mundo contemporáneo; en este caso *Sanitario (2019)*. Ante todo, la obra tiene un estado de cosa en tanto es un objeto, pero, conforme a lo expuesto por Gyldenfeldt, no se trata tan sólo de una mera cosa ya que cumple con las características para configurarse como una obra de arte: sustrae objetos cotidianos, despojándolos de su carácter útil; establece una relación entre ellos; se convierte en un soporte de múltiples significaciones, en pos de develar la verdad, desnaturalizando la accesibilidad a dichos objetos de los cuales la obra toma reminiscencia. Recalcando que se trata de una apertura y no un hecho dado que, finalmente, quedará en el espectador adoptar dicha verdad, tal como Oliveras, Elena (2011:8), lo explicita dentro de la categoría del espectador casual, al irrumpir su realidad cotidiana, mediante la intervención urbana en la cual se materializa la obra, es este quién decide si volverla parte de su realidad o contradecirla, terminando de construir su *esencia*.

Sanitario (2019) utiliza el espacio público para *ser-ahí* y declarar su mensaje político, frente a un *público* que la completa. Se le otorga la categoría de arte ya que *La obra habló*, es alegoría. Dice otra cosa, lo cual remite a la dimensión humana del *ser en el mundo*, y como el espectador se encuentra con esa obra y trata de dilucidar su verdad intrínseca, oculta en esos objetos dispuestos de una determinada forma por el artista. La obra de arte, entonces, según Heidegger, devela. Pero también nos alerta que oculta, que no dice todo. Sino perdería el sentido de la obra misma; si *Sanitario (2019)* fuese un explícito letrado que expone la falta de baños y redes cloacales en muchos sectores de la sociedad; no sería lo mismo, tal vez los espectadores perderían interés por aquello expuesto obscenamente.

¹*Dasein*, según define Wikipedia, « [ˈd̥ɑːz̥ɪ̯n] es un término que en [alemán](#) combina las palabras «ser» (sein) y «ahí» (da), significando «existencia» (por ejemplo, en la frase „Ich bin mit meinem Dasein zufrieden“ «Estoy contento con mi existencia»). El sentido literal de la palabra Da-sein es 'ser-ahí'. Que más bien sería el estar haciendo algo ahí como expresa el uso del [gerundio](#) en latín. » En el presente trabajo tomamos la definición acorde a lo expuesto por DE GYLDENFELDT, Oscar. *¿Cuándo hay arte? En: Cuestiones de arte contemporáneo*, Emecé. Buenos Aires, 2009.

A su vez, el filósofo alemán expone una dialéctica entre lo que muestra y lo que oculta la obra de arte mediante los conceptos de *Tierra/Mundo*. El *Mundo* es lo que “abre” la obra de arte, ya no es una mera relación con la obra sino la relación con el *que hacer del hombre*; el testimonio que dá el artista de su tiempo, su época y su comprensión e integración, como creador con su público. Lo que muestra *Sanitario (2019)* no son solo objetos al azar; sino es una construcción de una realidad que se vive en ese determinado tiempo y espacio. El baño emplazado frente al Patio frontal del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires, en un año donde el gobierno dejaba de lado a una gran parte de la sociedad, frente a un cartel donde exponen el gasto para hacer una escalera de emergencia para el edificio, forma un escenario propio de la obra.

La tierra viene del término griego *physis*, cuya traducción latina devendría en *naturaleza*, pero entendida como algo *que está en constante manifestación y nunca termina de darse*. La tierra sería lo no dicho de la obra, lo que está por debajo y nos guía hacia una reflexión de la misma. Este proceso entre lo exhibido y lo oculto, culmina en la construcción de la verdad. Una verdad, original, producto de la interrogación subjetiva, donde se propicia un rico flujo interpretativo, y posiblemente de carácter interpelante, al interrogar a un cuerpo en el espacio público, al encontrarse el espectador ya frente a la pregunta propiciada por su visión, inserto en medio del campo significante.

La toma de decisiones de los artistas respecto al montaje nos conlleva a pensar en *Sanitario (2019)* como una instalación. Valesini, Silvina (2014) propone como fundamental en las instalaciones la toma de decisiones, qué se expone, qué no, dónde se expone, el trabajo de emplazamiento:

(...) instalación como el producto de una selección y de una concatenación de opciones, como una lógica de inclusiones y de exclusiones cuya materia es el espacio mismo: espacio de confluencia y de relación, espacio de toma de decisiones. Por eso, está vinculada a los procesos de repolitización del arte. (...) (Valesini, 2014, pp11).

En este caso la obra es *con* y a razón del sitio de emplazamiento, construye significado con el mismo, es en el lugar. No posee señalética explícita, favorece la interpretación creativa del espectador/interlocutor, que al ser interpelado por el contexto, como Valesini (2014), afirma, es politizado, gran cualidad de las instalaciones politizar los cuerpos, se los acercan al problema, pero no se les domina, no se les somete el pensamiento con una discursividad imperativa, explícita o cerrada, lo cual no servirá para desembocar en acciones de valor creativo real.

La obra posibilita la activación de cuerpos, la activación de pensamientos, el descentramiento. Despierta un nuevo flujo. La intervención del espacio público, es apropiación del espacio público, el espacio público será público cuando no sólo sea transitado, sino cuando sea sentido. Siguiendo esta línea, la instalación en cuestión modifica al espacio al *ser* con el espacio, se lo apropia en su juego retórico. Utiliza el espacio público para *ser*.

La selección y consideración al momento de seleccionar los objetos y su emplazamiento tiene una vinculación con la *metonimia* tratada por Rancière, Jaques (2010) en el apartado “La imagen intolerable” de su libro *El espectador emancipado*, utilizándola como principio reinante: una parte del todo para representar esa totalidad. No hubiese sido lo mismo si en la exposición se mostraran imágenes de baños precarios o que directamente no lo tengan. Hoy en día, donde los medios de comunicación masivos transmiten todo el tiempo, esas imágenes de denuncia explícita, acompañada de una voz de autoridad, que dice por qué y cómo entenderlas. Esas imágenes carecen de peso político; su banalización ha hecho que la muestra de la crueldad del mundo no afecte a sus espectadores y si lo hacen estos deciden mirar hacia otro lado. No quiere decir que se dejen de mostrar aquellas imágenes que

retratan explícitamente la realidad, sino en encontrar otros dispositivos que hagan referencia a aquello indecible que existe y acontece. La forma que encarna la obra sirve para mostrar los temas sensibles que toca aspectos muy íntimos a la dignidad humana. Que quizás no sería grato ni exponerlo explícitamente y que ello dé lugar a la risa o la burla, banalización en fin de la intención detrás de todo esto. O que genere repulsión inmediata, desentendimiento o ignorancia voluntaria. Rancière (2010) hace una lúcida reflexión sobre lo intolerable en la imagen y lo intolerable de la imagen:

(...) Así, el tratamiento de lo intolerable es una cuestión de dispositivo de visibilidad. Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común.(...) El sistema de la Información es un "sentido común" de esa especie: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones. (...) (Rancière, Jacques 2010: 102).

De esta manera la obra en su mecánica de mostración/ocultación, en su *tierra mundo*, primero seduce con una imagen hasta casi sarcástica o irónica, llamativa, para luego dejar entrar la interrogación personal, del espectador, devenido en interlocutor, en presencia de aquello que le habla, éste puede constituir su propia lectura. El recurso *metonímico*, problematiza el objeto a través de un trabajo de extrañamiento del mismo cargando semánticamente, para posibilitar o sugerir la verdad oculta detrás del brillo, el enigma incandescente, no es necesario exponer un ser humano defecando en la calle, para plantear su situación, y plantear con humanidad, no es necesario señalar a aquel que no tiene la posibilidad de un lugar para sanearse e higienizarse dignamente, para remarcar la importancia de tal carencia como lo normalizado del lujo, lo normalizado de la miseria cotidiana que constantemente se evade con la vista. Pero un día aleatorio en la vida de un transeúnte una imagen, un contexto, puede abordarlo con un nuevo sentido de realidad. Una verdad inter-dicta: « (...) "Aun así", en efecto, confiamos en los discursos antes que en lo que ellos, necesariamente, silencian(...)» como comenta Grüner, Eduardo (en "Los silencios del sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación; s. f.). Buscar esos silencios, buscar y poder disponer de ellos, dar tiempo al silencio, para conocer su originalidad, su entidad, y su enigmático flujo, no puede ser otra cosa que creación.

CONSIDERACIONES FINALES POTENCIA, DESTERRITORIALIZACIÓN

En base a lo expuesto con anterioridad concluimos que la obra trabajada puede ser vista como *máquina de guerra* siguiendo los parámetros ofrecidos por Didi – Huberman (2006), en su cualidad de *desterritorialización*, y potencia, ambas en este caso entrelazadas al tratarse de una instalación en la vía pública, un lugar donde cualquier persona puede ser testigo de aquella obra, en palabras del autor, « La exposición no debe tomar poder espectadores sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento» (Didi-Huberman:2006:26). Ya no está dentro del marco de un museo o una galería de arte; que son aparatos de estado. Con un lenguaje rico procedente del mundo del arte, el bien cultural Arte, se hace público y se ofrece, más allá también de la temática hablada, expone la cualidad y posibilidad de sus formas, su riqueza retórica, lingüística etc. Da al intérprete un posicionamiento creativo a la hora de su lectura al no demarcar obscenamente una realidad llana, explícita. No hay exclusión de ideas en la propuesta, sino indagación. *Sanitario* (2019), deja leerse y propicia una construcción subjetiva del sentido al no imponer una voz de autoridad al espectador, ya que eso desarmaría y desactivaría sus herramientas

interpretativas, de construcción de conocimiento, al contrario, al dejarlo crear, lo empodera. Al ser una obra de carácter abierto, podemos establecer una relación entre Didi – Huberman (2006) y lo expuesto por Grüner, aceptando que finalmente la obra se emancipa del artista y determina una realidad fija pero con un indeterminado número de reacciones, conformando un *indecible dispositivo anacrónico*; o expuesto con sus palabras:

(...) habrá que concluir que la incompletud de toda lengua, el modo en que sus enunciados también consisten en los silencios que evocan, el resguardo de sus secretos incommunicables (que hace posible, entre otras cosas, que toda lengua necesite una literatura, una poesía, algo que hable de lo indecible), es lo que permite que haya futuro, es decir, que haya Historia: la Historia debe ser entendida también como la “memoria anticipada” a la que se refiere Bloch, como el deseo interminable de alcanzar el horizonte en desplazamiento del lenguaje; hacer literatura, hacer arte, hacer política, hacer historia es -para repetir la bella expresión de Sartre- “arrojarse hacia el Horizonte”: dicho de otro modo, hacer que la palabra apunte al silencio. Hacer, meramente, “comunicación”, es embrionarse en el puro presente, en el hic et nunc donde el poder nos tiene siempre al alcance de la mano. (Grüner, Los silencios del sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación), s.f).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

DE GYLDENFELDT, Oscar. *¿Cuándo hay arte?* En: Cuestiones de arte contemporáneo, Emecé. Buenos Aires, 2009. Marchán (compilador), Paidós

DIDI – HUBERMAN, Georges. La Exposición como Máquina de Guerra. En: Simón ibérica, Barcelona, 2006.

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

VALESINI, Silvina. “Lo político en la obra transitable: militancia y metáfora en dos casos latinoamericanos”. En: García y Belén (comp.) La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano, Papel Cosido FBA-UNLP, La Plata, 2014.

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

GRÜNER, Eduardo, “Los silencios del sonido (O, por qué el arte es el enemigo de la comunicación).” (s. f.). Disponible en: https://www.academia.edu/29589185/LOS_SILENCIOS_DEL_SONIDO_O_por_qu%C3%A9_el_arte_es_el_enemigo_de_la_comunicaci%C3%B3n

ANEXO

Registros tomados 16 de septiembre del 2019, en el Patio frontal del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires, en La Plata.

