

## **PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS ANTE NUEVOS ESCENARIOS SOCIOPOLÍTICOS.**

**PROCESOS PARTICIPATIVOS, DE AUTOGESTIÓN Y COLABORACIÓN EN EL CONTEXTO**

*Collective Art Practices for New Socio-Political Scenarios.  
Participative Processes, Self-management and Collaboration in Context*

**Isidro López-Aparicio Pérez**

Profesor Universidad de Granada, España –  
Instituto Universitario de Investigación de la Paz y los Conflictos.

**Vanesa Cejudo Mejías**

Investigadora doctoral Universidad de Granada –  
Licenciada en Sociología en la Universidad Pontificia de  
Salamanca en Madrid, España.

**RESUMEN:** Los últimos escenarios sociopolíticos y las lógicas de una sociedad cada vez más interconectada nos lleva a plantear nuevos modelos de activación de la obra artística, desde su concepción, su proceso y su materialización. De aquí la necesidad de llevar a cabo un análisis de estudios de caso significativos que desde la práctica artística sean destacables por su carácter crítico y se estructuren de forma colaborativa y participativa.

En este artículo planteamos un análisis del contexto conceptual y físico de distintas propuestas significativas en lo referente a las prácticas artísticas participativas que nos permitirá descifrar su potencial en la mediación, en lo pedagógico y la autogestión social. Es por lo que en la primera parte del texto se explicarán las razones por las que el humano genera arte, con la intención de entender esta «energía creativa»; para pasar a una segunda parte en donde se describe el contexto actual de la escena artística, y finalmente terminar describiendo diversas prácticas que responden a este contexto determinado, de generación de «prácticas propias» más afines a intereses del común. Con la pretensión de aportar nuevas lecturas que completen la experiencia artística del ciudadano de una forma inclusiva y participativa.



**PALABRAS CLAVE:** arte contemporáneo, arte colectivo, participación social, mediación.

**RESUM:** Els últims escenaris sociopolítics i les lògiques d'una societat cada vegada més interconnectada ens porten a plantejar nous models d'activació de l'obra artística, des de la seua concepció, el seu procés i la seua materialització. D'ací la necessitat de dur a terme una anàlisi d'estudis de cas significatius que des de la pràctica artística siguen destacables pel seu caràcter crític i s'estructuren de manera col·laborativa i participativa.

En aquest article plantegem una anàlisi del context conceptual i físic de diferents propostes significatives referent a les pràctiques artístiques participatives, la qual ens permetrà desxifrar el seu potencial en la mediació, en el pedagògic i l'autogestió social. És per això que en la primera part del text s'explicaran les raons per les quals l'humà genera art, amb la intenció d'entendre aquesta «energia creativa»; per a passar a una segona part on es descriu el context actual de l'escena artística, i finalment acabar descrivint diverses pràctiques que responen a aquest context determinat, de generació de «pràctiques pròpies» més afins a interessos del comú. Amb la pretensió d'aportar noves lectures que completen l'experiència artística del ciutadà d'una manera inclusiva i participativa.

**PARAULES CLAU:** art contemporani, art col·lectiu, participació social, mediació.

**ABSTRACT:** The latest socio-political scenarios and the logic of an increasingly networked society lead us to propose new models of activation for art, from its inception, through its process and to its materialization. This proposal calls for an analysis of significant art case studies that stand out for their critical nature and are structured in a collaborative and participatory way.

In this article we present an analysis of the conceptual and physical context of various significant participatory artistic practices that allows us to decipher their potential in terms of mediation, pedagogy and social self-management. To this end, the first part of the text explains the reasons why human beings make art in an attempt to understand this 'creative energy'; the second part

describes the current context of the art scene, and the article concludes by portraying various practices that respond to this particular context, generating its 'own practices', more akin to the common interest, with the aim of bringing new approaches to complete the artistic experience of citizens in an inclusive and participatory manner.

**KEYWORDS:** contemporary art, collaborative art, social involvement, mediation.



*Figura 1: Projected We/Reflected Me (Muhammad Ali, 1975 Harvard University Commencement Speech) 1 & 2, 2005 ,projection, mirror, 48" x 52" x 48".*



## I. Introducción

En los últimos años el debate se ha centrado en la participación del público como un ideal a alcanzar, quizás por el cierto alejamiento que percibe el ciudadano hacia los actuales modelos de representación, de aquí la necesidad en este artículo de tratar la mediación y la activación social de los espectadores.

Este texto tiene la intención de encontrar algunos porqués, en tanto en cuanto se plantea como una inmersión al «rescate de la participación de la obra artística» en el que el ciudadano sensible y receptivo no acaba de reconocerse en un contexto de representación «tradicional», que no termina de dialogar con las inquietudes de un común.

De aquí el intento de plantear un escenario realista y objetivo de la escena artística contemporánea con el interés de analizar aquellas brechas que existen entre la puesta en marcha de un contexto para la presentación de una propuesta artística y el encuentro con el ciudadano. Es por lo que consideramos importante recalcar el origen del arte *per se*, con la intención de poder estudiar de raíz, sin complejidades de los tiempos añadidas, la naturaleza de la acción artística y la búsqueda/encuentro por parte de sus públicos, para su pleno disfrute.

## II. Buscando bases creativas...

Esta reflexión que mira hacia atrás pretende desmembrar los elementos básicos que hicieron posible la aparición de las representaciones artísticas como acto meramente humano. La razón por la que se intenta describir esta esencia no es gratuita, sino que se realiza para poder rescatar las inercias antropológicas del arte para trasladarlas de nuevo a los tiempos contemporáneos. Este apartado pretende por medio de la reflexión hacer una «poda» del inmenso y complejo árbol que ha crecido en torno al arte para intentar vislumbrar a través de sus elementos esenciales de qué tipo de árbol se trata, cómo se alimenta, cómo crece y evoluciona.



La idea por tanto es comprender por qué el humano una vez en la historia, se aventuró a la representación de algo que extrapolaba la realidad, explorando experiencias trascendentes fuera de las necesidades propias de supervivencia, y superando los límites de lo real, para la invención de otra realidad paralela que se manifestaba en otro estado de las cosas, y por qué recurre a otras maneras de obrar para generar comportamientos y cambios en el estado de los cuerpos y del ser.

Para comenzar quizás podríamos interrogarnos sobre cuál es ese «ADN humano» que hace posible el buscar una trascendencia a través de nuestra experimentación con el entorno.

La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética. (Dewey, 2008)

Si partimos de esta inercia experiencial que Dewey describe como modo de expansión sobre lo que nos acontece, quizás lleguemos a plantearnos algo que viene a colación como respuesta inmediata a esta fuerza efusiva a la acción/reflexión humana, y es el motivo por el cual en este impulso por encontrar modos de hacer con el devenir del entorno, el Hombre, encontró la manera pseudomágica de explorar el mundo real recreándolo con representaciones que le hacían experimentar lo no vivido pero sí pensado o imaginado, o transformándolo en rituales que podían o creían poder alterar la realidad.

Es esta energía expansiva de la propia existencia física la que hace florecer las primeras representaciones artísticas.

Si nos detenemos en la manera que evoluciona esta inercia de aumentar lo experiencial al ámbito de lo imaginado y a la posibilidad de alterar lo dado, cuando se generaliza la necesidad de recreo, esparcimiento y/o disfrute, nos



interrogamos: ¿qué es lo que está pasando?, porque sí, el arte es para entretener, para disfrutar, para trascender, reflexionar, etc. pero vayamos de nuevo a la raíz, ¿a qué responde esta exigencia?, ¿por qué se siente esta necesidad?, ¿sería oportuno pensar en la necesidad humana de trascender?, ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia?, ¿por qué necesitamos reaccionar ante una irrealidad (la representación artística) como si se tratase de una acentuación de la realidad?, ¿es el arte una «inevitable manera de intensificar nuestra propia existencia»? (Fischer 1970):

Es por tanto esta necesidad casi innata del hombre por la búsqueda de respuestas ante la realidad encontrada o ante lo vivido o incluso lo «no vivido», lo que hace imprescindible el desarrollo de una habilidad intensamente ligada a la imaginación para poder encontrar, como nos decía Dewey, la manera expansiva de comportarnos ante la adversidad, la duda, los obstáculos, y también para «extravivir» con el disfrute, el deleite y el placer. Y es de esta manera como el hombre no sólo acude a esta facultad como medio de resolución sino que además la desarrolla como herramienta de vida acompañando al hombre desde entonces en la resolución de emociones y reflexiones que quedan ligadas a la realidad más pragmática.

Esta reacción natural del hombre hacia la exploración de lo desconocido a través de esta herramienta pre-artística se realiza en primera persona pero necesariamente se expande hacia la comunidad para poder ser compartida o refutada y así, empezar a ser una herramienta colectiva para el ejercicio de recreo, entretenimiento, o reflexión del común hacia la realidad planteada, imaginada o recreada.

Pero si nos detenemos en el actual contexto del arte contemporáneo nos encontramos con una paradoja enorme y es la cantidad de obstáculos que el submundo del arte ha generado tras de sí, llegándose a convertir, en esto: un submundo que convive en ocasiones, en paralelo a la evolución de la comunidad, siendo parte de la misma de una manera colateral, un lugar únicamente para el arte, más que un ejercicio para el disfrute y el pensamiento colectivo.

En este pequeño análisis cabe rescatar los motivos para la defensa del arte contemporáneo como herramienta del común y los obstáculos que se han identificado como causa-efecto de su cierto «alejamiento de la sociedad», como proceso cotidiano.



Quede aquí dicho que el hecho de defender una forma de arte no quiere decir que se está en contra de lo establecido, pero sí que se quiere defender la idea de expandir la experiencia artística a otros ámbitos.

A lo largo de este escrito se desarrollarán los principales motivos para reivindicar el arte como necesidad social, así como los límites que el propio sector ha generado para convertirse en un lugar extraño alejado de los hábitos y usos del común de la sociedad.

Entre los pretextos para reclamar el arte contemporáneo dentro de nuestra cotidianidad se identifican los siguientes:

- El arte es una necesidad humana ligada a la exigencia de nuestra especie a la trascendencia, a *extravivir* más allá de lo real, disfrutando, imaginando, reflexionando, entreteniendo, en definitiva, intensificando nuestra existencia como defiende Fisher.
- Porque el arte es la herramienta para poder generar realidades ficticias o no, que nos hacen pensar más allá de la propia realidad, sirviéndose de elementos propios del arte para incitar la imaginación y la reflexión de lo representado, invitándonos a revivir intelectual, vivencial o/y estéticamente una realidad representada.
- Porque el arte en contextos de cambio latente sirve como herramienta canalizadora de transformación social, siendo un vehículo de cierta trascendencia para el cambio al servirse de enérgicos procesos creativos.

Y es por las razones que se han expuesto por las que se hace necesario traer a colación la obra, el pensamiento y el legado de uno de los artistas alemanes más influyentes en nuestro tiempo, Joseph Beuys, y a través de su creación artística, filosófica y social, podemos entender lo que él defiende como el eje fundamental del rol del artista como hacedor de arte, pensamiento, y transformación social.

La auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento. (Bodenmann-Ritter, 1995)



Para Beuys, existía algo sumamente importante dentro de la sociedad que se debía restaurar, y era el hecho de educar el estado espiritual, y ejercitar la construcción simbólica de la realidad, para dotar de significado lo que nos rodea. Si la sociedad se educaba en este fin, encontraría una manera de habitar el mundo completamente diferente, en donde la sensibilidad y la percepción consciente y auténtica de la realidad y el estado de uno mismo se imbricaría en una plenitud de acción en el común. Beuys, no habla de cosas imposibles, o accesorias, más al contrario, defiende un cambio de eje, una puesta de atención en lo realmente diferenciador entre las especies que nos rodean, educar las sensibilidades para convertir la sociedad en un lugar cargado de responsabilidad en la construcción del espacio y la convivencia.

La ideología de Joseph Beuys invita a liberarnos con responsabilidad comenzando por conocer nuestro interior y nuestra naturaleza, haciendo una reconciliación con nuestros orígenes. Los seres humanos debemos armonizar: ser, cuerpo, espíritu y alma para cultivar un ambiente que fomente la creatividad y la innovación, pues esto se convierte en un estímulo vital para el crecimiento. Somos acreedores de una gran fuerza creativa, voluntad expresiva y sensibilidad artística. Es momento de reconocernos, reconciliarnos, liberarnos y sobre todo, de ejercitar nuestra imaginación para dar vuelo a nuestro ser creativo. (López, 2012)

Beuys nos habla de una tercera vía, una alternativa a la sociedad capitalista o socialista, que es la de hacer sociedad a través de la fuerza creativa, y lejos de pensar en su aproximación como un pensamiento naif, o de entenderlo como una ocurrencia provocadora, intentemos entender cuál es el mensaje que quería transmitir.

El mundo ha estado viviendo bastante alejado de sus necesidades trascendentes. Existen múltiples razones para seguir pensando en hacer futuro a partir de planteamientos no tan ajenos como a priori parecen. Los estándares educativos, los formalismos expositivos, las lógicas propias de la creación artística entran en colisión con un contexto demandante de otras formas de habitar, pensar, entender y hacer en la realidad.

Existen signos continuos, delante de nosotros, de una sociedad «enferma» (crisis económica, social e identitaria): quizás esta sintomatología, no es más que una muestra de un cuerpo cambiante, en donde la sociedad con la acción-interacción de las personas con su entorno se adelanta proponiendo





formas de habitar que no son aún respondidas por nuestras instituciones, porque quizás éstas, son aún un traje a medida de una sociedad anterior por adaptar, y la adaptación no es fácil cuando los cambios son continuos e intensos.

El paso de la fase «sólida» de la modernidad a la «líquida»; es decir, a una condición en el que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (no esperan que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado. (Bauman, 2007)

La sociedad, como «alma» ha generado su propio *habitus* donde comportarse según las lógicas de un tiempo cambiante, estas formas no dialogan con las normas estándares y parece que las instituciones se revuelven en su propio resentimiento al cambio. Parece que la sociedad, como «estructura normada», no dialoga con la sociedad «alma», parece no entenderse que la sociedad por el mero hecho de contar con una gran masa alfabetizada, una infraestructura comunicativa que posibilita el conocimiento compartido, el trabajo colaborativo, y la creatividad como estandarte, hace que la prioridad pedagógica en la humanidad actual sea la gestión de este conocimiento y la gestión de sus emociones.

El aprendizaje social y emocional no puede darse de forma voluntarista y espontánea, sino que debe aplicarse de forma rigurosa y controlada, de acuerdo a parámetros científicamente controlados. Por ello necesitamos un impulso riguroso y sostenido mediante organizaciones tanto públicas como privadas que lo consoliden. (Punset, 2010)

No se pretende ahondar en la resolución de algo tan complejo y ambicioso, pero sí considerar este pensamiento marginal, como fue la teoría de Beuys, como posibilidad, como alternativa; retomarlo y cuestionarlo como ejercicio de maduración. Porque si hay algo que permite el arte y la acción creativa es la posibilidad de generar ficciones, en donde poder indagar, explorar y *extravivir* como especie privilegiada que somos y que además, debe de atender a su privilegio. No atender las sensibilidades humanas puede ser un atentado a la propia humanidad.

### III. Contextos y acercamientos a lo común

Pero ¿qué pasa con los actuales escenarios de representación artística?, volviendo de nuevo al pasado, como herramienta de búsqueda de alguna respuesta que nos de luz al análisis de la situación actual, nos remontamos a los ready-made de Duchamp, como punto de fricción donde se identifica un gran giro hasta lo entonces representado, para comenzar a pensar en cómo están concebidos los lugares donde se presenta el arte contemporáneo.

Cuando surge el arte conceptual y la obra sigue un curso lógico de desmaterialización del objeto artístico, convirtiéndose en «documento» o «referencia» de lo que es considerado la verdadera obra de arte: la idea y el concepto que se halla tras este objeto; podría ser desde aquí donde podría entrar en conflicto la propia manera de exponer la obra.

Kosuth parte de la separación radical entre arte y estética hacia la que apuntaba la crítica minimalista al formalismo. La condición artística de algo es independiente de sus cualidades estéticas, las cuales dependen del modo en el que la morfología del objeto excita el gusto del espectador. Excepto en el caso del objeto decorativo, «las consideraciones estéticas siempre son ajenas a la función de un objeto o a su “razón-de-ser”» (Kosuth, 1969): Todo cuanto tenga que ver con objetos carece de interés para el arte conceptual, como sentencia el propio Kosuth: «los objetos no tienen, conceptualmente, la menor importancia para la condición del arte» (id 6): Las intervenciones artísticas de Duchamp demostraron de una vez y para siempre que la condición artística no arraiga en esas cualidades estéticas de los objetos, sino en la función que éstas están llamadas a desempeñar. (Liñán, 2008)

Antes de la aparición del arte conceptual, los espacios del arte eran lugares donde poder admirar objetos artísticos que nos hacían partícipes de una «genialidad» estética invadiendo la ocasión de un virtuosismo sensorial del que podíamos ser partícipes. Sin embargo, tras la «desmaterialización del objeto artístico», el lugar se ve desprovisto de mecanismos naturales que ligen la representación, lo representado y a su interlocutor.

De manera paralela, convive un incipiente mercado del arte que se asienta como estructura comercial dentro de un sistema capitalista, especulativo y rentable. Las élites hegemónicas no pueden renunciar a este recurso a explotar. Los lugares para el arte se pliegan a las estructuras del mercado adaptán-

dose a las formas expositivas tradicionales, espacios limpios, impolutos, de grandes paredes blancas en donde presentar las obras.

El negocio del arte tiene como conflicto su hacerse visible. El negocio del arte es así un sistema de celos y exhibicionismo. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante. (Vásquez, 2008)

Entre tanto, los ciudadanos siguen «formando» su sensibilidad artística con base en los «genios» del pasado, las escuelas, la formación, se centra en educar y admirar las grandes obras que han trascendido en la Historia, desatendiendo la obra de arte contemporánea, quizás por la falta de herramientas pedagógicas para poder tratarlo...

El estado de las cosas entonces es el siguiente: los lugares donde apreciar el arte contemporáneo se presentan al público siguiendo lógicas propias de un mercado especulativo; y los ciudadanos seguimos sin encontrar cómo educar nuestra sensibilidad en este tipo de arte.

Los centros, los museos, las galerías y las ferias de arte son lugares «exactamente iguales», con una disposición de la obra artística idéntica; y es desde aquí, desde donde se plantea una duda, ¿no deberían los centros de arte y museos presentar las obras de manera diferente a como lo hacen los lugares de venta de arte?, ¿por qué imitar un modelo hecho a la medida del mercado?

Sigamos desmembrando la fórmula expositiva del arte contemporáneo y analicemos cómo para poder hacer viable esta fórmula representativa. Los lugares del arte, por lo tanto, al amparo de los intereses especulativos, generan nuevos actores que ayudan a vehiculizar la producción artística hacia el lugar deseado: el mercado.

Ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción artística el curador —el administrador de la «conciencia del arte»— ejerce la función de hermeneuta y editor de la obra expuesta, produciendo el texto para un catálogo, una cartografía de la exposición, un texto para la prensa, un acta para un jurado, uno para la institución, otro para la pedagogía y la sociología del gusto, finalmente un texto para autenticar una obra; en suma, una estrategia de mercadeo a través de una amplia gama de producciones textuales —en un comercio de frases— cuyo objetivo tácito es el de publicitar: hacer público y formar un público para la obra. (Vásquez, 2013)



La cuestión entonces es que el propio escenario expositivo reproduce fórmulas idénticas independientemente de si su finalidad es la venta, la pedagogía, la construcción de cultura. Entendiendo también el posicionamiento de muchos de estos centros que se amparan en otras funciones no meramente pedagógicas, la duda es, si una institución pública, como la del museo, o la del centro abandona esta finalidad, ¿por qué es una institución pública?

Pero no es solamente el público el que se siente relegado a un segundo plano en esta suerte de presentación del arte contemporáneo, ¿qué pasa con la creación artística?, ¿en qué medida se ve condicionada por estas fórmulas representativas, expositivas y narrativas con su interlocutor?, ¿cómo crea el artista a partir de estas pautas?, ¿cómo influye en su creación?, ¿cómo se forma a los futuros artistas?, ¿cuánta literatura debe incorporar el artista y la obra para complementarse?

Ahora se dice, el arte se echa a un lado, se repliega en sí mismo. Se echa a un lado al replegarse en sí mismo. Se repliega en sí mismo al echarse a un lado. Sólo muestra un poco. Tiene más que lo que se puede mostrar. Aún puede mostrar que en él hay algo más que no se muestra. Una nueva ecología del mostrar requiere una pauta expositiva diferente.

Lo que viene al frente de visión ya no es la obra en su actitud de desfile. Casi nada en ella ofrece superficies vulnerables a la mirada. La obra permanece plegada, enrollada en sí misma, encuadrada en sí misma, por así decirlo, cerrada. Su día de exposición y despliegue no es hoy, tal vez ya no lo sea, tal vez no lo sea aún. No obstante tiene una forma de existencia, aunque no una del tipo habitual. La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni de aquello que contiene de visible. No se revela en su plenitud, se mantiene en un ángulo agudo respecto al mundo, la curiosidad no puede leerla hasta el final y consumirla, la mirada choca con las cubiertas. En algunos casos el pliegue es tan denso que uno ni siquiera puede convencerse de si en realidad hay obras en el interior. Uno vacila involuntariamente entre dos hipótesis: dentro hay algo, dentro no hay nada.

Las descripciones no dejan, sin embargo, duda alguna de que también en aquello que allí está permanece envuelto, en sentido eminente ha de tratarse de obras. Las inversiones de los artistas en los objetos son altas, sus gastos también son cuantitativamente considerables. En los objetos están sedimentados vida, ideas, tensiones. ¿Dónde está la pared blanca en la que pueda ser extendida la totalidad de superficies plegadas? ¿No sería bueno que existiera una pared así?

¿O esas obras han rehusado por su cuenta dicha pared? ¿Se han resignado ante su imposibilidad de ser descubiertas? ¿Están enfadas con la pared blanca? ¿No se sienten aceptadas? ¿No quieren arrojarles más perlas a los coleccionistas? ¿O son material manejable para una nueva estratagema expositiva?

Las obras no dejan percibir nada sobre sus experiencias con paredes y galerías. Su historia previa cuenta poco en el momento. Su estar por ahí tiene algo de repentino y casual. Ahora permanecen plegadas en sí mismas ante nosotros, no alegan nada en su defensa, no muestran enojo, no toman ninguna iniciativa contra sí mismas, se preservan. Reclaman algo de espacio al margen, sin jactarse de su existencia. Están en el margen, humildes como estanterías en una bodega; puestas, no expuestas; colocadas unas junto a otras, no presentadas en primer plano. (Sloterdijk, 2007)

Tras esta afirmación que mantiene el filósofo Sloterdijk, entendemos que la escena artística contemporánea, por lo tanto, deja expuesta una brecha en su forma de hacer y presentarse en la sociedad que facilita e incluso invita a reinventar desde otro lado, fórmulas artísticas repensadas por la propia inercia creativa del ser humano, apropiándose de otras formas de creación afines a las lógicas contemporáneas más incipientes, respondiendo a las necesidades expresivas de un común que como actor social influye en la comunidad y se retroalimenta de experiencias que repercuten en su realidad más cercana. Es así como las prácticas artísticas colectivas toman cuerpo en una sociedad demandante de ejercicios de sensibilidad. Recuperando el espíritu creativo que toda persona posee como reivindicaba el artista Joseph Beuys en su concepto de arte ampliado.

La necesidad de una rentabilidad ideológico-social exigida a la cultura ha provocado que se desvirtúe su esencia fundamental, poniéndola al servicio de intereses económicos, políticos o turísticos, incluyéndola como un valor de consumo más y olvidando su verdadero sentido humanista.

En esta línea, se hace absolutamente preciso rescatar a la cultura de su dependencia económica y política y recuperar los valores humanistas que la convirtieron en un «arte libre», definido por las máximas del *docere et delectare*, o lo que es lo mismo enseñar deleitando, como elemento configurador de la conciencia humanista del mundo. (Rubio, 2011)



## IV. Nuevas lecturas en lo común

Haciendo hincapié en esta brecha abierta en la escena artística de nuestros días, se mostrarán diversas prácticas colectivas y de participación ciudadana que amplían el tejido artístico actual, en donde cohabitan diversas fórmulas de creación contemporánea.

### *IV. I Ocupación Documentalista Periférica Express y Subjetiva (ODEPS)*

ODEPS es una estrategia artística basada en un cuerpo igualmente táctico (permeable, flexible y nómada) para poder incidir de una manera subversiva, en el sentido amplio de la palabra, en una realidad.

Su funcionamiento se centra en prácticas como: la gestión de espacios comunes de socialización y creación, la negociación, la mediación, la sostenibilidad y el decrecimiento, el procomún, la devolución social, la interacción con el contexto y el desarrollo de ámbitos pedagógico alternativos.

Se trata de una:

- Ocupación: porque asiste físicamente en los espacios; y tras el encuentro con los actores del lugar se actúa participando de las necesidades planteadas.
- Documentalista: pretendiendo trasladar a documento visual, sonoro o textual lo que acontece de la sinergia y el valor generado.
- Express: porque se pone en valor la intensidad del encuentro, dotándolo de autonomía, independencia y sostenibilidad al ser acciones centradas en la unión producida.
- Periférica: dado que las personas que participan son ajenas, distantes, periféricas al espacio social intervenido. Lo cual nos asegura propiciar un lugar de encuentro en el que la distancia aporta sorpresa, enriquecimiento, innovación, novedad, y deseo de conocimiento de lo ajeno.
- Subjetiva: partiendo de espacios de libertad en los que se debe de gestionar la colectividad, el contexto y los planteamientos desde la subjetividad. Se pretende la defensa de ideologías propias, posiciona-



mientos y experiencias desde el respeto; poniendo en valor las diferencias y la pluralidad de discursos.



Figura 2: ODEPS.

Las ODEPS forman parte de las prácticas artísticas denominadas *tools box*: herramientas de desarrollo artístico para el uso libre de la sociedad (López-Aparicio, 2000): El planteamiento surge del firme convencimiento de que la capacidad creativa artística puede ser implementada en cualquier espacio y a través de cualquier medio, generando acciones que colaboran al *problem solving* y aportan nuevas estrategias de relación y percepción. Es por lo que las ODEPS se generaron para incentivar las relaciones sociales, la generación de lo común desde el respeto de la individualidad y permitiendo de forma sostenible comprender, percibir e interactuar con realidades necesarias para el colectivo.

En concreto, las acciones llevadas a cabo en la Tabacalera y en la Casa Invisible fueron promovidas por López-Aparicio, pero gestionadas de manera colectiva como corresponde a la ideología del proyecto. La primera que se llevó a cabo y que motivó el diseño y conceptualización de las ODEPS fue en



la Tabacalera (Centro Social Autogestionado, Madrid) como resultado de que López-Aparicio se negara a llevar a cabo una acción individual en un centro de esta naturaleza, con la intención de desaparecer como artista y así, propiciar y promover la creación de un colectivo a partir de un proceso participativo. En este caso participaron unas quince personas: artistas visuales como Valeriano López y Carmen Sigler, de arte de acción, Isabel León y María Villar, el poeta visual Javier Seco, el colectivo sonoro Raíz Microphone, el historiador y crítico Jesús Rubio Lapaz, un informático, un antropólogo..., personas que normalmente nunca generarían algo desde lo común, por su heterogeneidad y gracias a las ODEPS encontraron un espacio de encuentro en el que encontrarse, articularse y participar colectivamente a la vez que, les permitía desarrollarse personalmente. Sin embargo, paradójicamente la misma acción de forma individual no hubiera propiciado este proceso de aprendizaje y hubiera mermado el enriquecimiento que aporta lo colectivo y sus interacciones tanto exógenas como propias.

Las reuniones previas en las que se planificó, permitieron el conocimiento de los participantes y se empezó a generar vínculos basados en los intereses y en las capacidades particulares unidos en una acción común de «guerrilla artística». El viaje se convirtió en un espacio de tránsito relacional y creativo donde la energía se hibridó y concentró para ser desplegada en la Tabacalera donde se llevaron a cabo desde registros sonoros a acciones participativas, personalizado de prendas en la tienda de trueque, grafiti y etiquetado en los espacios comunes, fotografía documental, ocupaciones grupales de espacios... e incluso como proceso generoso de encuentro se cocinó para más de doscientas personas. La ocupación se llevó a cabo durante dos días e implicó también el ser acogidos en casas ocupas por otros compañeros de la Tabacalera de forma que la intervención traspasara la dermis y penetrara en las idiosincrasias reales de la autogestión y su inmersión en el contexto fuera lo más profunda y efectiva posible. Es por lo que las charlas, debates y reflexiones teóricas fueron necesarios y fundamentales:

Por todo esto es por lo que celebramos la creación y el funcionamiento del Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés, como un exponente de libertad dentro del papel más importante que debe tener la cultura como valor humanista fuera de los cauces de las vías institucionales, políticas y económicas. Como ejemplo de que se puede producir fuera de las subvenciones, concursos y organismos públicos o privados. De ahí nuestro interés por celebrar esta «ocu-



pación» integradora que desde una ciudad como Granada mira a Madrid para comprender qué se está haciendo en la búsqueda y en la recuperación del sentido más noble de los conceptos de arte y cultura en la actualidad. (Rubio, 2011)

También se llevó a cabo en 2011 una nueva ODEPS en la Casa Invisible, Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana, Málaga, con un colectivo que mantenía algunas de las personas que participaron más otras que se incorporaron y tuvo como característica que formó parte de una invitación para formar parte del Festival de la Cultura Libre y a su vez, se participó en acciones de activismo dentro del movimiento 15M. En este caso hubo algunas acciones más tecnológicas y participaron colectivos como Raíz Microphone, con la performance receptor/emisor del colectivo, o el Colectivo Biomatic y Melodía Ocupa.



Figura 3: ODEPS.

#### IV. II La Galería de Magdalena

La Galería de Magdalena toma como eje de acción el espacio público (calles, vallas publicitarias, metro) como espacio para intervenir con sus

acciones artísticas. El mayor valor de estas acciones, (fuera de entenderse como acciones que se amparan en el espacio público por lo «trendy» del concepto), son el verdadero impacto que tienen con su público. La estructuración de las acciones está perfectamente estudiada e imbricada en su contexto, haciendo partícipe al ciudadano desde un lugar donde se encuentra a gusto y sin presión por el hecho de ser invitado a «participar» de la sugerencia artística. Basándose en elementos como el humor y el juego que aligeran el acto a participar de una acción cargada de simbolismo y reflexión crítica.

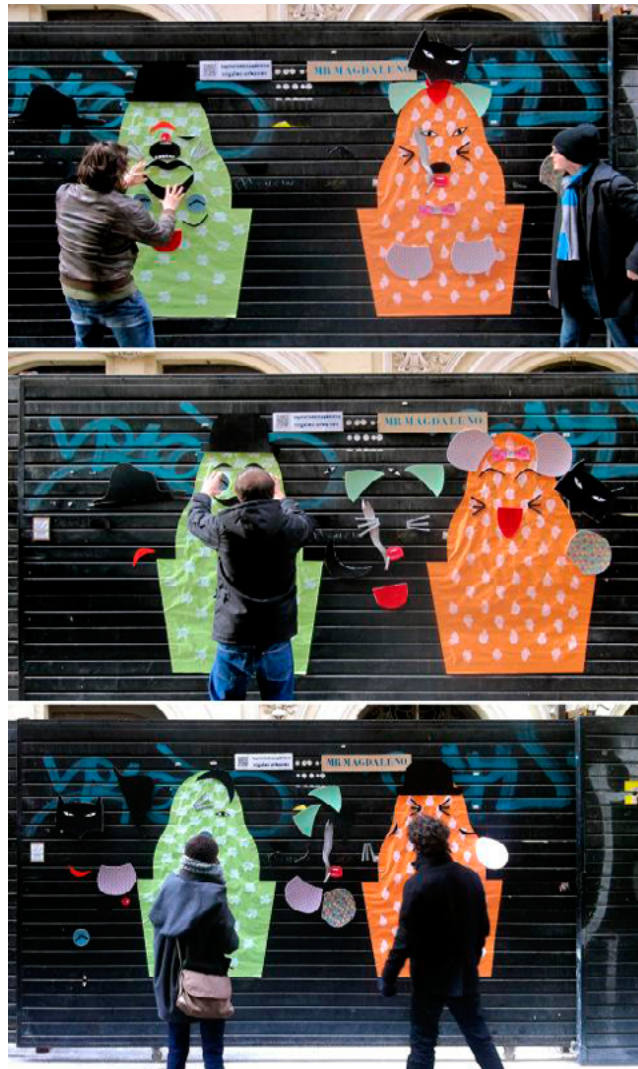


Figura 4: Intervención La Galería Magdalena en Madrid.

Sus acciones fundamentales son (La Galería Magdalena, 2011):

- **#RegalosUrbanos**: una premisa fundamental de la galería de magdalena es que todo lo que se expone se queda en la calle, así que el que quiera se lo puede llevar a su casa. Las exposiciones así se componen de objetos de deseo y se utiliza el concepto de regalar como forma infalible de comunicar el arte.
- **#InteracciónEnObras**: investigando sobre maneras de exponer que inciten al usuario a «jugar» o a interactuar con la obra de manera activa, de manera que sean ellos los que «terminen» la obra y la hagan suya como por ejemplo en: La Nevera Urbana (en donde se dispone de una serie de palabras cartel que el ciudadano puede alterar a su gusto para construir frases), El Tangram (al igual que la nevera urbana, pero en esta ocasión son piezas geométricas que invitan a construir formas más complejas), ):
- **#Crowdexhibitions**: gracias a internet se crean exposiciones en las que pueda participar la ciudadanía, creando y difundiendo la convocatoria de forma que todo el que quiera pueda participar. En este caso el contenido de la exposición es elegido por un sistema *crowdcuration*, creándose un vínculo entre los participantes y el proyecto. Así ocurre por ejemplo en Arcotangente (la iniciativa se lleva a cabo al mismo tiempo que se celebra la feria de ARCO, y se invita a las personas a compartir en un espacio virtual sus obras de arte, algunas de ellas finalmente fueron expuestas físicamente en los muros de las calles) o **#EnElBolsoLlevo**.
- **#MurosCiudadanos**: son proyectos integradores en los que mediante una acción participativa la gente constituye la propia obra, convirtiéndose ésta en un homenaje a los vecinos.
- **#ActivismoLigero**: acciones que tienen una clara componente crítica hacia realidades que indignan especialmente, como por ejemplo en: Arquitecto busca esclavo, Y la educación pública qué, Pequeña guerrilla antipublicitaria, Magdaupload.

#### IV. III *We-Traders*

*We-Traders* se concibe en un contexto de crisis en donde cobran valor: la gestión del conocimiento, los cuidados, las prácticas colaborativas, la participación ciudadana y el respeto por el común. Todas estas estrategias son fruto de un contexto de crisis económica, que apela a la unión para la consecución de los fines deseados (la iniciativa es una coproducción de diferentes instituciones sensibles a la necesidad de incorporar al ciudadano en la construcción de cultura: Matadero Madrid y el Goethe-Institut Bruselas con los Goethe-Institut de Madrid, Turín, Toulouse y Lisboa):

El objetivo principal es dar respuestas artísticas, arquitectónicas y ecológicas a las ciudades que tras años de escasez generan sus propias fórmulas para dar respuesta a la necesidad de esa «alma» sociedad.

La exposición no solamente cobra valor por el resultado del mismo, sino más bien por el proceso de negociación, diálogo y análisis que sostiene toda intención de creación.



Figura 5: Imagen de uno de los grupos de trabajo *We-Traders*.

Son procesos de inteligencia colectiva que revierten directamente sobre el común generando experiencias colectivas a disfrutar por la comunidad, y que



además abogan por la sostenibilidad generando un marco teórico y pedagógico que permite su réplica y su efecto multiplicador en diferentes contextos urbanos.

La exposición We-Traders muestra ejemplos de iniciativas en las que ciudadanos del suroeste de Europa —diseñadores, artistas, arquitectos...— se reapproprian del espacio urbano redefiniendo así la relación entre valor, beneficio y bien público. Se trata además de procesos abiertos, capaces de motivar a los conciudadanos de estas ciudades a sumarse a ellos. Este proyecto cultural es, esencialmente, una comparativa entre distintas soluciones locales a problemas transnacionales: ¿Qué tipo de iniciativas han funcionado en un contexto? ¿Cuáles son las causas de este éxito? ¿Pueden estas iniciativas ser replicadas en otros lugares? ¿Cómo se configura la relación entre iniciativa privada y administración pública?

MADRID - Campo de Cebada, Elii / Gabinete de Crisis de Ficciones Políticas, Teamlabs / Walkinn Coop, Todo por la Praxis, [VIC] Vivero de Iniciativas Ciudadanas.

TURÍN - Buena Vista Social Housing, Casa del Quartiere, Il Piccolo Cinema, Miraorti, Toolbox Coworking / FabLab. LISBOA - A Linha, Agulha Num Palheiro, BIP/ZIP, Cozinha Popular da Mouraria, O Espelho. TOULOUSE - AERA Habitat, Bois & Cie, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, Le potager de Camille, Mix'Art Myrys. BERLÍN - Allmende-Kontor, betahaus/Open Design City, RÜTLI-WEAR, Initiative Möckernkiez. Colectivos colaboradores: Zuloark, Cocook, Taller Omnívoros, Puesto PEC. We-Traders es una coproducción de Matadero Madrid y el Goethe-Institut Bruselas con los Goethe-Institut de Madrid, Turín, Toulouse y Lisboa. (Fitz 2013)

#### *IV. IV Do it your self, IDYS*

Entre muchas de las iniciativas que se iniciaron en WE-TRADERS, destacamos IDYS (Instituto Do It Yourself) que funciona como herramienta para la educación expandida, un espacio de formación no reglada, transversal e intergeneracional, vinculado a procesos de auto-construcción colectiva.

La iniciativa del colectivo Todo por la Praxis, toma como máxima «aprender haciendo», sus procesos de aprendizaje compartido se nutren de dinámi-



cas donde interviene la investigación, la construcción, la experimentación, el prototipado y el juego.

IDYS se articula en clave de laboratorio para el ensayo y desarrollo de prototipos con la intención de fomentar procesos de investigación y experimentación vinculados a las iniciativas ciudadanas. Su finalidad es la de generar una comunidad que comparta un entorno de aprendizaje colaborativo y el intercambio de conocimientos, fomentando así la corresponsabilidad ciudadana y la auto-gestión de lo común. IDYS es un espacio donde el aprendizaje tiene lugar a través de la interacción con otros en un contexto de experimentación a través de la acción. La educación expandida y el aprendizaje situado son los axiomas sobre los que se articula este centro, para fomentar la innovación social y la autogestión de lo común.

«Nosotros amamos las grandes ideas de los años 70-60s y el optimismo que es inherente a cambiar el mundo mediante propuestas en papel. Pero creemos firmemente que la complejidad es hoy real y nuestra sociedad no necesita un enfoque más sustancial. Por lo tanto, nuestras propuestas espaciales son de pequeña escala y profundamente arraigadas en la condición local... BYE, BYE, UTOPIA!» (TXP, 2015)

El instituto se nutre de experiencias y conocimientos colectivos y compartidos con la comunidad. Nos interesa fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias, por eso nuestro espacio es un laboratorio que permite desarrollar proyectos propios o colectivos, y compartirlos con una comunidad.

Las prácticas colectivas han existido a lo largo de la historia, y han contribuido a generar de manera transversal valores de carácter comunitario: cohesión, pertenencia, identidad, empoderamiento, sensibilización por lo público, creación de cultura propia; sin embargo, nos encontramos en un contexto en donde la infraestructura comunicativa, y la posibilidad de interacción y de compartir conocimientos hace posible que los proyectos se puedan realizar con menos recursos; además, se posibilita la sostenibilidad de los mismos al centrar uno de sus intereses en la documentación para compartir las experiencias y los conocimientos adquiridos para su posterior réplica. Éste es uno de los grandes cambios introducidos en las prácticas colectivas, la capacidad precisamente de «hacerlo por ti mismo, do it yourself», implicándose en esta



filosofía no sólo la materialización de las propuestas, sino la concepción de las mismas, el proceso de construcción y su divulgación. El grado de empoderamiento y de contagio que genera es tal que estas prácticas pueden considerarse como uno de los factores de motor de cambio en los contextos donde sucede.

#### *IV. V Left Hand Rotation*

Una de las acciones artísticas con consecuencias directas en la transformación más cotidiana de la comunidad fue la acción llevada a cabo por el colectivo artístico español Left Hand Rotation con su propuesta específica con el Barrio Da Luz de Sao Paulo (Brasil, 2011):

Los artistas plantean una acción colectiva basada en la toma de conciencia por parte de los vecinos del Barrio Da Luz del proceso de gentrificación que sufrirían en poco tiempo. Un proceso de transformación urbana en donde la población pobre autóctona será desplazada para convertir el lugar en un núcleo de especulación urbana.

A través de una acción colectiva se diseñan elementos propios del campo de la visual publicitaria o panfletaria para poder interferir en el conocimiento colectivo de la comunidad.

El proyecto consiguió frenar meses más tarde el desarrollo del proceso de gentrificación planificado por la Administración Pública. Actualmente los vecinos del Barrio Da Luz autogestionan el futuro de su barrio.

En torno a estas prácticas propositivas el acto creador es instrumento para mediar una realidad específica, generar diferentes situaciones, acciones, encuentros y alterar la cotidianidad construyendo instrumentos para problematizar y suscitar una acción determinada de intervención.

#### **V. Reflexiones sobre prácticas colectivas**

Podemos concluir que las prácticas artísticas colectivas y participativas responden a una enraizada necesidad de explorar la realidad desde la reflexión,



la crítica, la significación de lo que acontece y la búsqueda de respuestas para *extravivir*, trascender e intensificar nuestras vidas, algo que atiende directamente al ADN humano, en nuestro derecho de ejercitar las sensibilidades con nosotros mismos, pero ante todo ante la comunidad.

Las prácticas artísticas colectivas y participativas afloran en contextos de crisis por ser precisamente una herramienta que atiende alerta a un desequilibrio al que se responde por necesidad innata a reparar una cuestión que preocupa a la comunidad cuando las instituciones reaccionan con lentitud. Es aquí donde la sociedad genera sus propias estrategias de resolución basadas en la creatividad, la inteligencia colectiva, la unión de recursos y la gestión del conocimiento.

Si además estas prácticas se dan en un contexto donde existe un desarrollo óptimo de las infraestructuras comunicativas y creativas, la eficacia de las mismas se torna un éxito comunitario. Estas acciones artísticas asumen la complejidad de la gestión de las propuestas creativas desde el colectivo y para la sociedad. El valor de estas prácticas es bien sabido por sus componentes siendo uno de sus objetivos dentro del proceso la documentación, transformando sus acciones en manuales para imitar, replicar y trascender a otros espacios con idiosincrasia similar. Ésta es una de las razones por las cuales se convierten en potencial de cambio social.

El panorama artístico, con este tipo de acciones comunitarias y participativas viene a enriquecerse y a fracturar el *establiment* comercial para convertirse en una herramienta social para el desarrollo de los ciudadanos dentro de los espacios del común.

## Referencias

- BARTOLOMÉ, M.; B. ECHEVERRÍA; J. MATEO Y S. RODRÍGUEZ (Coord.) (1982): Modelos de investigación educativa, ICE de la Universidad de Barcelona, Barcelona.
- BAUMAN, Z. (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, TusQuets, Barcelona.



- BODENMANN-RITTER, C.** (1995): BEUYS, Joseph, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en *Documenta*, 5-1972, Editorial Visor, Madrid.
- DEWEY, J.** (2008): *El arte como experiencia*, Paidós, pp. 21, Barcelona.
- FISCHER, E.** (1970): *La necesidad del arte*, Nueva colección Ibérica, Ediciones Península, pp.13, Barcelona.
- FITZ, A. Y R. EPPLE** (2013): «We-Traders. Cambiamos crisis por ciudad», en <<http://www.goethe.de/ins/be/prj/wet/zpr/esindex.htm>>.
- GARCÍA RAMOS, J.** (1992): «Recursos metodológicos en la evaluación de programas», *Bordón*, 43, 461-476.
- KOSUTH, J.** (1969): «*Arte y filosofía, I y II*». *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. (1973), Gustavo Gili, Barcelona.
- PRICHARD, C** (2008): «Evaluating L2 readers' vocabulary strategies and dictionary use», in *Reading in a Foreign Language*, 20(2), 215-231. In <<http://nflrc.hawaii.edu/rfl/October2008/prichard/prichard.pdf>>.
- LA GALERÍA LA MAGDALENA** (2011): en <<http://lagaleriademagdalena.com/el-proyecto/instalaciones-en-colaboracion/>>.
- LIÑÁN, J. L.**(2008): *Representación, concepto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística*. Universidad de Granada, España. Disponible en <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36577/38493>>.
- LÓPEZ-APARICIO, I.** (2000): en <<http://www.isidrolopezaparicio.com>>.
- LÓPEZ, P.** (2012): «Joseph Beuys: El arte de la Liberación» en <<http://cultura-colectiva.com/joseph-beuys-el-arte-de-la-liberacion/>>.
- PRICHARD, C.** (2008): Evaluating L2 readers' vocabulary strategies and dictionary use. *Reading in a Foreign Language*, 20(2), 215-231. In <<http://nflrc.hawaii.edu/rfl/October2008/prichard/prichard.pdf>>.
- PUNSET, E.** (2010): «Finalmente, educación emocional en los colegios». En <<http://www.eduardpunset.es/5227/general/finalmente-educacion-emocional-en-los-colegios>>.
- RUBIO LAPAZ, J.** (2011): «La necesidad de libertad en la cultura contemporánea en relación a ODEPS». En <<http://blogs.latabacalera.net/odeps/2011/02/02/la-necesidad-de-libertad-en-la-cultura-contemporanea-en-relacion-a-odeps/>>.



- SLOTEDIJK, P. (2007): «El arte se repliega en sí mismo», Documenta XI. Kassel, en *Revista Observaciones Filosóficas*, Sección Estética. En <<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>>.
- TODO POR LA PRAXIS TXP (2015): en <<http://www.institutodoityourself.org/>>.
- VÁSQUEZ ROCCA, A. (2008): «El Arte abandona la galería! ¿A dónde va?», En *RÉPLICA 21*, Revista Internacional de Artes Visuales, México. Disponible en <[http://www.replica21.com/archivo/articulos/u\\_v/542\\_vazquez\\_abandono.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html)>.
- (2013): «La Idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.