

**Arte Urbano y Arte Comunitario: Comunidades híbridas. /
Urban Art and Community Art: Hybrid Communities.**

Tercio Creciente



**Grupo PAI Hum-862**

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Edificio D2. Dependencia 128. Campus de Las Lagunillas, Universidad de Jaén (23071 Jaén).

ISSN: 2340-9096

URL: www.terciocreciente.com / <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

<http://terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/index>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**Directora y Editora Jefe / Director**

María Isabel Moreno Montoro. Directora. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Coeditora Jefe

María Martínez Morales, Editora. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Comité Editorial/Editorial Board

María Lorena Cueva Ramírez, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural

Ana María Ortolá Quintero, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.

Mónica García García, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.

Josué Vladimir Ramírez Tarazona, Universidad Antonio Nariño, Colombia.

Martha Patricia Espiritu Zavalza, Universidad de Guadalajara, México.

Jesús Caballero Caballero Universidad de Huelva Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Antonio Félix Vico Prieto OTO Grabaciones binaurales y Tetera y Kiwi Productora Audiovisual..

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.

Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer

Review.

Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of APECVP, founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.

Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / Director of Art Education, City College of New York.

D. Victor R. Yanes Córdoba. Escuela Superior de Diseño de Las Palmas- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / School of Design from Las Palmas. (*)

Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.

Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada-España. / University of Granada. Spain.

Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.

Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán, Universidad de Murcia- España. / University of Murcia. Spain.

Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / University of Seville. Spain.

Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / University of Huelva. Spain.

Dña. Katie Bruce. Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).

Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Orde-

nación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University

D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / Director of the Museo del Barrio. New York. USA

D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / Director of the School of Visual Arts, Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador. Dr. Maria Letsiou, Athens School of Fine Arts, Grecia

Dr. Diarmuid McAuliffe, University of the West of Scotland, UK.

Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / School Visual Arts Hong Kong, China.

Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén-España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*)

Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Luis Anta Féliz, Universidad de Jaén-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva-España. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.

Tercio Creciente

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar.

En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión. La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad. Para su aceptación los trabajos han de ser originales.

No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiendo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences. The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects.

At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise.

The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise.

When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue. The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.

Foto de portada/cover photo: **Jesús Caballero Caballero**, España, 2020.

Sumario Contents

Editor Temático de este número / Guest-edited special issue:

JESÚS CABALLERO CABALLERO

Universidad de Huelva, España.

Artista plástico.

— 5

Arte Urbano y Arte Comunitario:
Comunidades híbridas. / **Urban Art and
Community Art: Hybrid Communities.**
Editorial

— 7

La fotografía escenográfica como medio
para el fomento de las inquietudes
culturales y la creación colectiva en
jóvenes adolescentes: proyecto yo creador/
**Scenographic photography as a means
for promoting cultural concerns and
collective creation in young adolescents:
“yo creador” project.**
Fernando Bayona González

— 29

La praxis etnográfica en Educación
Primaria. Experiencias desde el Museo de
Artes y Costumbres Populares de Jaén /
Ethnographic praxis in Primary Education.
*Experiences from the Museo de Artes y
Costumbres Populares de Jaén.*
*María del Carmen Sánchez Miranda,
Alfonso Ramírez Contreras & José Luis
Anta Félez*

— 39

La perspectiva a/r/tográfica y la
correspondencia de las artes en programas
de mediación socioeducativa. / **The A/R/
Tographic perspective and correspondence
of the arts in socio-educational mediation
programs.**
Ricardo González-García

— 55

Activismo Político y Arte Actual.
Sincretismo fuera de las religiones y
producción artística como investigación
para la pedagogía. / **Political Activism and
Current Art. Syncretism outside religions
and artistic production as research for
pedagogy.**
Álvaro Villalobos Herrera

— 75

La fiesta vecinal como práctica híbrida entre
el arte, la educación, la investigación y la
salud comunitaria. / **The neighborhood party
as a hybrid practice between art, education,
community health and research.**
Silvia Siles Moriana & Mar Castillejo Higuera

— 85

Hilvanando memoria desde lo colectivo.
Hibridaciones artísticas y transformación
del contexto sociocultural / **Batching memory
from the collective. Artistic hybrids and
transformation of the socio-cultural context.**
Daniel Tomás Marquina

— 99

La educación artística formal y no formal:
contextos colaborativos. / **Formal and non-
formal arts education: collaborative contexts.**
Magdalena Castejón Ibáñez

— 113

Muros poéticos: La práctica artística como
una herramienta de transformación social y
cultural en el contexto urbano. / **Poetic Walls:
Artistic Practice as a Tool for Social and Cultural
Transformation in the urban context.**
Eva Figueras Ferrer

— 129

Proceso de Paz: negociaciones multilaterales
para un proceso sostenible de paz (vídeo-
performance). / **Peace Process: multilateral
negotiations for a sustainable peace process
(video-performance).**
Jesús Algovi González Villegas

— 137

El libro de Artista como recurso didáctico
innovador y su potencial terapéutico. / **The
Artist's Book as an innovative teaching
resource and its therapeutic potencial.**
Alejandra Escribano

*Editorial***Monográfico Extraordinario III****Arte Urbano y Arte Comunitario: Comunidades híbridas. /
Urban Art and Community Art: Hybrid Communities.**

La cultura popular ha modificado los espacios a través de la práctica artística, generando nuevas experiencias de comunidad. Experiencias en las que se produce una conexión entre cuerpo, espacio y la propia historia de las personas.

El arte urbano forma parte de nuestra realidad cotidiana reciente, expresiones de aquellas miradas que se volcaron en el espacio haciéndolo suyo.

Este monográfico aún una selección de esas miradas, proyectos comunitarios que generan conexiones, ampliando percepciones y generando, a través de ellos, conocimiento. Arte como investigación desde las propias experiencias comunitarias.

Ejemplos que muestran las posibilidades de acción en los espacios como recurso para la exploración y la autoexploración, pues algo de nosotros queda en el espacio intervenido, en la comunidad generada, transformando y cambiando nuestra relación con él. .

Popular culture has modified spaces through artistic practice, generating new community experiences. Experiences in which there is a connection between body, space and people's own history. Urban art is part of our recent daily reality, expressions of those perspectives that turned into space making it their own.

This monograph brings together a selection of those looks, community projects that generate connections, perceptions and generating, through it, knowledge . Art as research from community experiences. Examples that show the possibilities of action in spaces as a resource for exploration and self-exploration, since something of us remains in the intervened space, in the community generated, transforming and changing our relationship with it..

La fotografía escenográfica como medio para el fomento de las inquietudes culturales y la creación colectiva en jóvenes adolescentes: Proyecto *Yo Creador*

Scenographic photography as a means for promoting cultural concerns and collective creation in young adolescents: Yo Creador project

Fernando Bayona González

Universidad de Granada (España)
nandobayona@gmail.com

Recibido 16/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

La propuesta aborda la evolución del proyecto educativo *Yo creador*, mediante el desglose de la metodología empleada, su proceso de trabajo y los resultados artísticos obtenidos en su desarrollo. Una iniciativa centrada en el fomento de las inquietudes culturales de jóvenes adolescentes, apoyada en la formación, el diálogo, la interacción y la creación colectiva, con el objetivo de adquirir conciencia del valor que tiene el proceso de creación artística, y por ende, del arte y la cultura en sí.

Sugerencias para citar este artículo,

Bayona González, Fernando (2020). La fotografía escenográfica como medio para el fomento de las inquietudes culturales y la creación colectiva en jóvenes adolescentes: Proyecto Yo Creador. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 7-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

BAYONA GONZÁLEZ, FERNANDO. La fotografía escenográfica como medio para el fomento de las inquietudes culturales y la creación colectiva en jóvenes adolescentes: Proyecto Yo Creador. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 7-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

Abstract:

The proposal addresses the evolution of the educational project Yo creator, by breaking down the methodology used, its work process and the artistic results obtained in its development. An initiative focused on promoting the cultural concerns of young adolescents, supported by training, dialogue, interaction and collective creation, with the aim of becoming aware of the value of the artistic creation process, and therefore, of the art and culture itself.

Palabras Clave: Fotografía Construida (FoCo), A/r/tografía, Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales, Escenografía, Stage Photography

Key words: Constructed Photography, A/r/tography, Educational Research based on Visual Art, Escenography, Stage Photography

Sugerencias para citar este artículo,

Bayona González, Fernando (2020). La fotografía escenográfica como medio para el fomento de las inquietudes culturales y la creación colectiva en jóvenes adolescents: Proyecto Yo Creador. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 7-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

BAYONA GONZÁLEZ, FERNANDO. La fotografía escenográfica como medio para el fomento de las inquietudes culturales y la creación colectiva en jóvenes adolescents: Proyecto Yo Creador. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 7-27, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

Proyecto

La propuesta aborda la evolución del proyecto educativo *Yo creador*, mediante el desglose de la metodología empleada, su proceso de trabajo y los resultados artísticos obtenidos en su desarrollo. Una iniciativa centrada en el fomento de las inquietudes culturales de jóvenes adolescentes, apoyada en la formación, el diálogo, la interacción y la creación colectiva, con el objetivo de adquirir conciencia del valor que tiene el proceso de creación artística, y por ende, del arte y la cultura en sí.

Desarrollo metodológico

Para la consecución de los objetivos, un equipo de gestores culturales junto el artista Fernando Bayona, desarrollaron un workshop de varias jornadas de duración, centrado en el uso de la fotografía escenográfica como medio para reflexionar sobre el sentido del arte, su papel en la sociedad contemporánea, y la importancia que éste tiene para definir valores estéticos.

Partiendo de piezas pictóricas presentes en la Colección de Arte del Museo Ruso de San Petersburgo de Málaga, puestas en relación con otras obras pertenecientes a la producción artística del citado fotógrafo, se propuso al alumnado generar un proyecto híbrido con significados y significantes completamente nuevos. Una experiencia colaborativa, en las propias instalaciones del Museo Ruso, que les permitiera adentrarse en la mente del creador durante el proceso creativo, entender la relevancia que el boceto tiene en la conceptualización de la idea y la importancia que las labores de pre/pro y pos-producción tienen en el ejercicio de esta tipología de fotografía. **Figura 1, 2 y 3.**

Para conseguir este objetivo el alumnado hubo de acometer las funciones de los diferentes profesiones que interactúan en el desarrollo de un proyecto escenográfico de estas características, desde la construcción de la escenografía, su decoración, e iluminación, hasta la caracterización e interpretación de los personajes que aparecen en escena, la sesión fotográfica y la posterior posproducción digital del archivo. De este modo, pudieron apreciar en primera persona (ya que se asignó a cada uno de ellos una de estas funciones) la importancia del trabajo en equipo de profesionales del medio como diseñadores, directores artísticos, carpinteros, pintores, peluqueros, maquilladores, estilistas, iluminadores, actores, o la relevancia de procesos inherentes a la posproducción digital, la impresión, el enmarcado o el montaje en sala. En definitiva, todo el proceso evolutivo por el que atraviesa un proyecto desde que es concebido a nivel conceptual y plasmado como boceto, hasta su presentación como obra artística definitiva en la sala expositiva.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

Ejemplos de obras del autor (bocetos e imagen final).



Figura 1. Bayona F. (2010-11). La reina de las nieves, Pinocho y Caperucita (bocetos y obras finales) de la serie fotográfica Long long time ago. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Colección BSI, Lugano, Suiza

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Figura 2. Bayona F. (2010-11). Piel de asno, La princesa y el violín y Rumpelstiltskin (bocetos y obras finales) de la serie fotográfica Long long time ago. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Colección BSI, Lugano, Suiza.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>

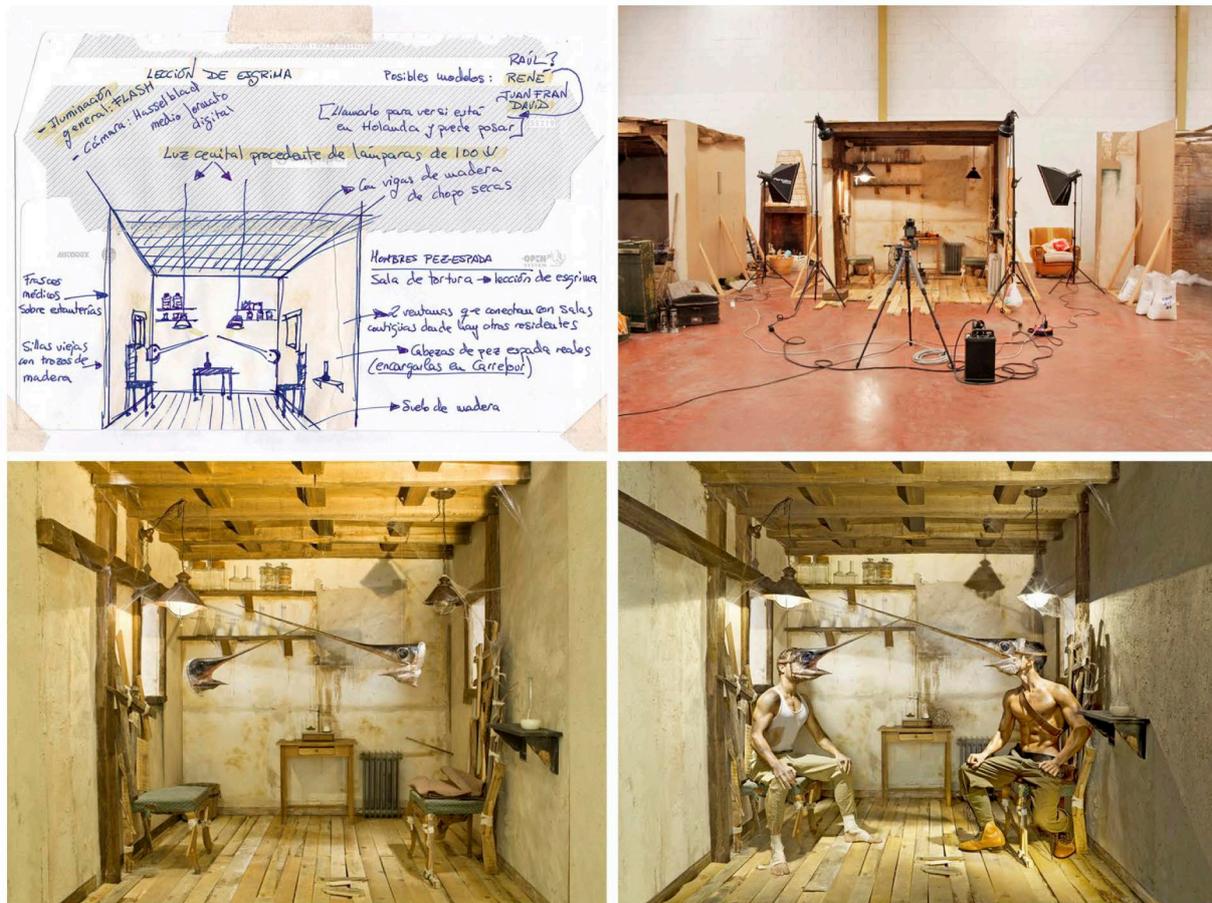


Figura 3. Bayona F. (2011-12). La lección de esgrima de la serie fotográfica What never was. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Diversas colecciones públicas y privadas.

Desarrollo técnico

Las tomas se realizaron con cámara fotográfica digital Canon de 35 mm, focal Canon 18 - 55 mm, e iluminación flash Elinchrom (2 de 400 w).

Los archivos nativos base fueron RAWs brutos, con revelado Lightroom y posproducción en Photoshop, sin presets; montados sobre archivo RAW realizado con cámara de medio formato Pentax 645D y focal fija 55 mm.

El positivado de la imagen fotográfica resultante se llevó a cabo mediante revelado químico tradicional sobre papel FujiFilm Professional semibrillo, montada sobre foam de 10 milímetros y laminado protector mate, con unas dimensiones definitivas de 106 x 135 cm.

Imágenes del desarrollo del taller y obra resultante

A continuación se presenta una selección de imágenes del proceso de trabajo llevado a cabo durante las jornadas de realización del taller y la obra artística resultante, así como de las piezas pictóricas y fotográfica utilizadas como base para articular todo el proyecto creativo:

Obras pictóricas seleccionadas por los alumnos como punto de partida para el vestuario y poses de los actores.

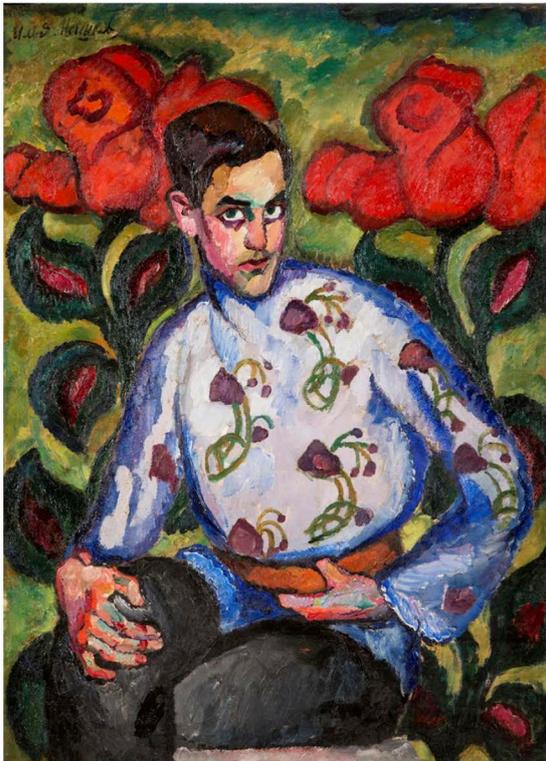


Figura 4 (izq.). Mashkov, I. (1909). Retrato de chico con camisa pintada. Óleo sobre lienzo. 133 x 98 cm. Colección Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Figura 5 (der.). Osmiorkin A. (1921). Retrato de Y. T. Bárkova. Óleo sobre lienzo. 125 x 96,5 cm. Colección Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Figura 6. Tonci S. (1800). Retrato de N. N. Demíдов. Óleo sobre lienzo. 188 x 144 cm. Colección Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.



Figura 7 (izq.). Shevchenko, A. (1913). Retrato de mujer con vestido verde. Óleo sobre lienzo. 114,5 x 104 cm. Colección Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

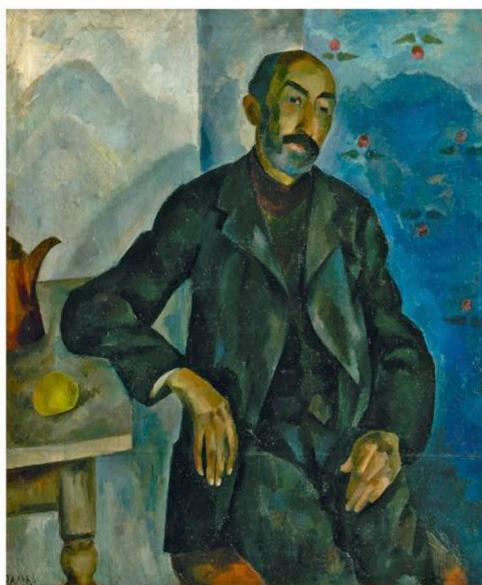


Figura 8 (der.). Falk R. (1913). Anciano. Óleo sobre lienzo. 112,5 x 98 cm. Colección Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Obra fotográfica seleccionada como base para la construcción de la escenografía.



Figura 9. Bayona F. (2009-10). La mujer araña de la serie fotográfica *Once upon a time*. Fotografía digital sobre papel fotográfico FineArt Baryta 325 grs de Hahnemühle montado sobre dibond de aluminio de 5 mm. 106 x 135 cm. Colección Arte Excm. Diputación de Huelva.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Visita exposición temporal Museo Ruso de San Petersburgo de Málaga.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Introducción teórica.



Bancos de imágenes y ejemplos de tipologías de bocetos.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Creación de bocetos para la construcción de la escenografía, vestuario y poses de los actores.

ISSN: 2340-9096

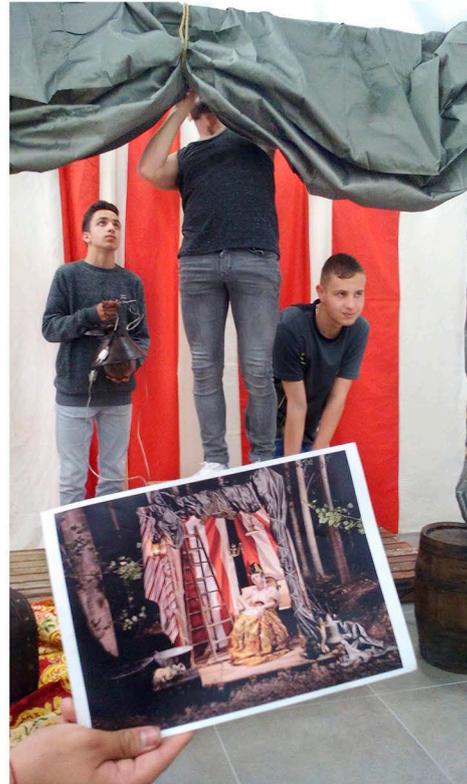
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Construcción de la escenografía

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Montaje de la escenografía partiendo de la obra *La mujer araña* de la serie *Once upon a time*.



Escenografía definitiva.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Iluminación.



Vestuario.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Maquillaje y peluquería.



Prueba de iluminación.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Pruebas de iluminación.



Sesión fotográfica.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Sesión fotográfica.



Foto de grupo con el alumnado participante del proyecto.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



Archivo raw definitivo.



Obra final posproducida.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5771>



una_pinguina_mas
Colección del Museo Ruso de San Petersburg...

144 Me gusta

una_pinguina_mas Mil gracias. Mil gracias a todos los que habéis hecho posible que hoy sea el mejor día de mi vida. Gracias a @fernandodewinter por ser el mejor maestro que podría tener y por haber conseguido llevarnos a este gran proyecto. Gracias a @fernandobayona por instruirme estos tres días y enseñarme tanto en tan poco tiempo. En serio, te idolatro. Gracias al proyecto @yocreador2016 y en especial a Miriam. Y por último, gracias a todos mis compañeros. Sin vosotros no habría podido llegar a hacer todo esto. Esto es solo el comienzo de lo que quiero llegar a ser, de mi futuro.



Instagram

41 Me gusta

fernandodewinter Foto de grupo junto a uno de los creadores más geniales que he conocido @fernandobayona y a mis pequeños pero grandes artistas. No tengo palabras para expresar mi gratitud hacia @yocreador2016 Ana, Miriam y Ángela. Infinitas gracias por dejarnos formar parte de este proyecto tan especial :-)

una_pinguina_mas Que bellos que somos, osea.

sergiovillan_01 Tan guapos como siempre

Jueves, 7 de abril de 2016

Málaga hoy

MÁLAGA

PORTADA MÁLAGA PROVINCIA DEPORTES ANDALUCÍA ACTUALIDAD TECNO CULTURA

MÁLAGA | DE AYER A HOY

Málaga Hoy, Noticias de Málaga y su Provincia

'Yo creador' o la búsqueda de la conciencia cultural

Fernando Bayona, Ignacio Tejedor y Carmen González Castro imparten unos talleres dirigidos a adolescentes en el Museo Ruso

Yo *creador* es un proyecto centrado en fomentar las inquietudes culturales de los jóvenes adolescentes malagueños, apoyado en la formación, el diálogo y la creación colectiva. Con este fin, un equipo de gestores culturales, bajo el paraguas de Factoría de Arte y Desarrollo, ha realizado una selección de artistas contemporáneos en activo, cuya obra puede interesar a los más jóvenes, para desarrollar junto a ellos distintos talleres: Fernando Bayona (fotografía), Ignacio Tejedor (instalación y performance) y Carmen González Castro (pintura).



Uno de los talleres de 'Yo creador' celebrado en el Museo Ruso.

El escenario escogido ha sido la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo en Málaga, donde creadores y adolescentes reinterpretan las obras del espacio museístico y reflexionan sobre el sentido del arte y su papel en la sociedad. Los institutos invitados al proyecto son Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez y Nuestra Señora de Montserrat. El primero de los talleres es el de la artista Carmen González Castro, que se desarrolla desde el pasado lunes hasta hoy. En él han abordado las diferencias entre el arte y la realidad, partiendo de la idea del cuadro como ventana abierta al mundo. El segundo, a cargo de Ignacio Tejedor -desde el 12 hasta el 14 de abril-, servirá para analizar el papel que juega el cuerpo en la etapa de la adolescencia. Y el último, de Fernando Bayona -del 19 al 22 de abril-, se enfocará hacia una reflexión sobre cómo se han modificado a lo largo de los siglos los ideales de belleza y cómo trataban de mostrarse.

'Yo creador' es arte, concienciación, formación, creación, intercambio, diálogo y mucho más.

Este proyecto, impulsado por un equipo de gestores culturales respaldados por Factoría de Arte y Desarrollo, propone el encuentro mediante talleres entre artistas contemporáneos en activo y adolescentes malagueños en el marco de la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo en Málaga.

El objetivo de esta iniciativa es que los adolescentes tomen conciencia del valor que tiene el proceso de la creación artística de la mano de los propios creadores. Los artistas invitados han sido Fernando Bayona, Carmen González Castro e Ignacio Tejedor, y los IES participantes, Juan Ramón Jiménez, Ntra. Sra. De Montserrat y Salvador Rueda.









Publicaciones en redes sociales y recorte de prensa.

Contenido del taller.

- Desarrollo de la idea inicial
- Creación de los bocetos y croquis
- Elección de los elementos a fotografiar
- Creación de la escenografía
- Elección del/los modelos adecuados
- Contratos y cesión de derechos de imagen y reproducción
- Interacción con otros profesionales vinculados a la imagen
- Iluminación
- Shooting fotográfico
- Retoque digital
- Producción final de la obra artística

Cronograma

PRIMERA JORNADA DE TRABAJO

- 16:00 h: Breve visita guiada a la Colección del Museo Ruso de Málaga (40 minutos máx.).
- 17:00 h: Introducción teórica y nociones básicas de fotografía.
- 18:00 h: Desarrollo de bocetos y planificación constructiva de la escenografía.

SEGUNDA JORNADA DE TRABAJO

- 16:00 h a 18:00 h: Construcción de la escenografía e iluminación .
- 18:00 h: Pruebas de iluminación.

TERCERA JORNADA DE TRABAJO

- 16:00 h a 18:00 h: Shooting fotográfico.
- 18:00 h: Posproducción digital de la imágenes y producción final de la obra artística

Referencias.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.

Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.

Kossoy, B (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra.

Navajas, F. (2013). *Escenografía / Retórica de la imagen teatral*. Círculo Rojo.

Parry, E. (2001). *Joel-Peter Witkin*. Phaidon.

Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.

Vázquez, R. I. (2017). *El proyecto fotográfico personal*. JDEJ Editores.

La praxis etnográfica en Educación Primaria. Experiencias desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén

Ethnographic praxis in Primary Education. Experiences from the Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén

María del Carmen Sánchez Miranda

Universidad de Jaén (España)

mmiranda@ujaen.es

Alfonso Ramírez Contreras

Universidad de Cádiz (España)

aramirezcontreras@gmail.com

José Luis Anta Félez

Universidad de Jaén (España)

jlanta@ujaen.es

Recibido 16/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

Desde el cuestionamiento de la relación que pueden tener niños/as con diversas procedencias del mundo dentro de un museo etnográfico, nos posicionamos entre la educación, el patrimonio y la práctica de la investigación antropológica: el marco del Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén se convierte en catalizador de una experiencia que, previamente comenzada en el patio del colegio, continuó en las salas del museo.

El juego había sido la referencia a utilizar y, partiendo de ella, todas las diferencias se difuminaron en el momento en que vieron en aquellas vitrinas los mismos juegos con distintos nombres de aquí y allá. Desde la decisión de llevar el museo al aula comienza la aproximación a una identidad y reconocimiento globales, configurándose el museo etnográfico como un espacio artístico integrador de culturas y generaciones.

Sugerencias para citar este artículo,

Sánchez Miranda, M^aCarmen, Ramírez Contreras, Alfonso, Anta Félez, José Luis (2020). La praxis etnográfica en Educación Primaria. Experiencias desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 29-38, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5770>

SÁNCHEZ MIRANDA, M^aCARMEN, RAMÍREZ CONTRERAS, ALFONSO, ANTA FÉLEZ, JOSÉ LUIS (2020) La praxis etnográfica en Educación Primaria. Experiencias desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 29-38, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5770>

Abstract:

From the questioning of the relationship that children with different origins of the world may have within an Ethnographic Museum, we position ourselves between education, heritage and the practice of Anthropological research: the starting point is the Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaen and it becomes the catalyst for an experience that, previously started in the schoolyard, continued in the Museum rooms.

The game had been the reference to be used, and based on it, all the differences were blurred at the moment they saw the same games with different names from here and there in those windows. From the decision to bring the Museum to the classroom, the approach to a global identity and recognition begins, configuring the Ethnographic Museum as an artistic space that integrates cultures and generations.

Palabras Clave: Museo Etnográfico, Educación, Cultura, Identidad, Jaén.

Key words: Museum, Education, Culture, Identity, Jaén

Sugerencias para citar este artículo,

Sánchez Miranda, M^aCarmen, Ramírez Contreras, Alfonso, Anta Félez, José Luis (2020). La praxis etnográfica en Educación Primaria. Experiencias desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 29-38, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5770>

SÁNCHEZ MIRANDA, M^aCARMEN, RAMÍREZ CONTRERAS, ALFONSO, ANTA FÉLEZ, JOSÉ LUIS (2020) La praxis etnográfica en Educación Primaria. Experiencias desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 29-38, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5770>

Introducción

Nuestra investigación etnográfica comienza con la decisión de llevar el Museo al aula; parte del contenido se entrega al alumnado para trabajar con él desde la investigación, generando curiosidad, haciendo que la visita sea deseada y no impuesta. Una decisión que proviene de nuestra propia experiencia desde la infancia y de cómo se vivenciaban aquellas visitas a lugares desconocidos de los cuales no sabíamos nada hasta que no estábamos allí.

Es por ello que no hablamos de ir al museo «porque sí» sino que esto surgirá como consecuencia de una investigación: vamos porque necesitamos una experiencia que sólo puede darse en aquel lugar. El cambio de paradigma nos despeja la duda del público cautivo y emprende un camino mucho menos desolador que derivará en un concepto que a su vez será punto de partida: el público con necesidades. Pero antes de adentrarnos en el campo práctico y en su desarrollo realizaremos una aproximación entre Etnografía y Educación (no formal), centrándonos concretamente en la relación entre ambas.

Las universidades e institutos encargados de la enseñanza e investigación de la Etnografía, cooperan generando y difundiendo la información mediante las publicaciones de sus investigadores al mismo tiempo que colaboran con las actividades escolares y de los espacios patrimoniales y museos, y en el mismo plano contribuyen organismos sin ánimo de lucro como asociaciones relacionadas con el Patrimonio, la Historia, la Arqueología y la Antropología que colaboran con actividades y proyectos de divulgación (Stone y MacKenzie, 1994; Jameson, 1997).

En este sentido, el presente trabajo recoge parte de los resultados de un proyecto de investigación que se está llevando a cabo en la Universidad de Jaén y financiado por el Instituto de Estudios Giennenses¹, sobre un estudio del Museo de Artes y Costumbres Populares en la confluencia del análisis de la praxis de la etnografía con alumnado de educación primaria del Centro de Educación Infantil y Primaria Alcalá Venceslada de la ciudad de Jaén.

¹Proyecto denominado «La sociedad giennense a través de la mirada del Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén. Un recorrido didáctico para la comprensión social de la historia», financiado por el Instituto de Estudios Giennenses, dependiente de la Diputación Provincial de Jaén, en la convocatoria de subvenciones para la investigación 2019 (Boletín Oficial de la Provincia de Jaén, Número 243, de 23 de diciembre de 2019).

Los museos etnográficos como espacios socioculturales y educativos: el caso del Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén

Dicha investigación se deriva de una iniciativa de integración de los bienes inmateriales dentro del patrimonio cultural, como una herramienta necesaria para conocer nuestro pasado e interpretar nuestro presente a través de los museos.

Una de las primeras premisas ha sido realizar un debate sobre la funcionalidad y la razón de ser de los museos etnográficos: de su origen, de cómo se han dedicado a la exhibición, a través de diferentes objetos, a la divulgación del patrimonio inmaterial y con ello a visibilizar las raíces de las sociedades contemporáneas.

Para poder establecer una redefinición de los museos etnográficos es preciso entender el concepto de museo como un espacio de comunicación, una oportunidad de poder mostrar y enseñar al exterior una diversidad cultural de tiempos pasados y presentes. Hemos de comprender que el museo además de ser una puerta abierta a la cultura, también nos permite valorar las cuestiones de la memoria y de la identidad mediante aquellos objetos que nos han sido legados por las anteriores generaciones y que requieren de un especial interés desde un punto de vista, tanto artístico, como pedagógico, histórico, social y antropológico.

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén, ubicado en el Palacio de Villardompardo, en la capital jiennense, pertenece al conglomerado de museos etnográficos, considerándose como una institución que brinda multitud de objetos, creencias y tradiciones que son las raíces de las sociedades. Sin embargo, nuestro interés abarca más allá del propio complejo museístico, estudiando la economía, la sociedad y la cultura de todos los pueblos que forman la provincia de Jaén.

Aunque el proyecto estaba planteado una década antes, esta institución fue inaugurada el 20 de diciembre del 1990, y nace con el interés de mostrar a la ciudadanía la amplia y variada cultura tradicional de la provincia, lo cual se refleja en la propia temática de la estructura del mismo:

- a) Planta sótano: Salas dedicadas a la vid, olivo, cereal y agua.
- b) Planta de acceso: Salas denominadas pesos y medidas y transporte.
- c) Planta primera: Salas dedicadas a infancia, casa rural, sala burguesa, cerámica, cordobanes y guadamecés y textiles.
- d) Planta de cámaras: Salas de matanza, talleres y oficios artesanos y religiosidad popular.

Parte de nuestro trabajo de análisis y revisión se apoya la propia visión que la sociedad tiene sobre los museos etnográficos. Barragán (2015) establece cómo la consideración social sobre las condiciones de vida rural, fundamentalmente agrícola y preindustrial, alejada ya en la memoria tras generaciones que no la vivieron directamente, está teñida de cierta dosis de nostalgia para un segmento de la población de mayor edad, y precisamente para ellos parecen estar diseñados esta modalidad de museos.

Trazando puentes desde los museos etnográficos a las instituciones de enseñanza

En la actualidad uno de los objetivos fundamentales en cualquier tipo de museo es captar el interés por parte de la población más joven. Yáñez (2019) afirma «actualmente en España los museos de carácter etnográfico, a nivel estatal y autonómico, se hallan inmersos en una situación de desinterés, tanto administrativamente como por parte del público»; este objetivo también aparece reflejado en las tesis de Tasky (2008), donde se promueve el vínculo entre museo-escuela.

Efectivamente, durante nuestro trabajo de investigación estamos tratando de abordar este tema, alzando el museo como una institución de enseñanza. Con ello, queremos enfatizar en la necesidad de incrementar visitas y programas educativos por parte de los centros de enseñanza infantil y primaria, estratos donde asentar bases sólidas en la formación, en la que los estudiantes no solo están realizando una actividad de ocio fuera del aula, sino que será una actividad escolar donde aprender a valorar nuestro patrimonio, fundamentalmente el patrimonio cultural inmaterial.

Asimismo, la educación para el patrimonio, según Peinado (2020) «permite a nuestro alumnado entender de dónde vienen y quienes son, lo que provoca en el alumnado una gran curiosidad y motivación por conocer más de aquello que les identifica, como: la organización social, las tendencias estéticas, las formas de vivir, sentir, vestir, comer... incluso aspectos referidos a la organización política y económica».

Como atestigua Tasky (2008) «en el vínculo con estudiantes y docentes se procura intensificar la tarea de capacitar y agilizar el diálogo que permita disfrutar del museo y usarlo como herramienta educativa». Resulta de sumo interés las preguntas que nos plantea este mismo autor ¿Por qué los estudiantes en el museo? ¿Cuál es el objetivo que pretenden conseguir los museos con la participación de dichos estudiantes? Las respuestas pueden ser múltiples, pero posiblemente sea el interés del proceso de enseñanza-aprendizaje y el hecho de que el museo emerja como institución útil para la sociedad y deje de ser visto como un espacio de mera exhibición de objetos y, en nuestro caso, exóticos y anticuados para muchos de sus visitantes.

Yáñez (2019) afirma que muchos museos etnográficos locales mantienen su actividad centrada en la exposición permanente de los fondos, con un discurso que se vuelve repetitivo, vacío de contenido, y cuya práctica museológica se torna deficiente principalmente por aspectos relacionados con la carencia de infraestructuras, presupuesto y plantilla. En este sentido, es evidente que ha surgido un cambio desde los primitivos museos etnográficos a los que nos encontramos en la actualidad, pero sigue siendo necesaria una renovación condicionada a las nuevas exigencias de las sociedades contemporáneas.

Así pues, autores como Cárdenas (2006) nos indican que han pasado más de cien años desde la apertura de los primeros museos etnográficos en Europa y así como las sociedades han cambiado, también lo han hecho estos museos, por lo que más que preguntarnos por cómo exhibir los objetos etnográficos, debemos preguntarnos por cómo mostrar las expresiones de una comunidad que en este momento vive, habla y se transforma en un devenir y eje espacio-temporal concreto.

Por tanto, estos museos tradicionalmente se han entendido como instancias dedicadas a la conservación y exhibición de la otredad, y los museos etnográficos han de adecuarse a los nuevos tiempos, buscar nuevas formas de actuación, e insertarse en el orden global, en las redes de circulación simbólica y en las narrativas de la interculturalidad (Scheiner, 2008).

De disciplinas y relaciones o cómo la Educación se aproxima a la Etnografía y se contextualizan en el ámbito no formal

Situándonos en el ejercicio de la educación no formal, apreciamos cómo ha sido desarrollada por distintas disciplinas científicas que se han visto prácticamente obligadas a ello: desde el arqueólogo que recibe a un grupo de estudiantes mientras trabaja y ha de «explicar» su tarea hasta una visita a una almazara. De cualquier manera, ésta ha sido escasamente conceptualizada y sistematizada, dejando a un lado su investigación y evaluación e impacto de modo que nos permita orientar las estrategias en relación a la transmisión del conocimiento científico de cualquiera de ellas y a su contribución en la revalorización del patrimonio ya sea arqueológico (Conforti, 2010) o de cualquier tipo.

Coombs y sus colaboradores propusieron una definición de educación no formal que ha sido ampliamente aceptada: «Cualquiera actividad educacional organizada fuera del sistema formal establecido [...] cuyo propósito es servir a clientelas identificables y objetivas de aprendizaje».

Esta definición tiene la ventaja de establecer las características principales de la educación no formal. Consiste en actividades con las siguientes características:

- Organizadas y estructuradas (de otro modo serían clasificadas como informales).
- Diseñadas para un grupo meta identificable.
- Organizadas para lograr un conjunto específico de objetivos de aprendizaje.
- No institucionalizadas, llevadas a cabo fuera del sistema educacional establecido y orientadas a estudiantes que no están oficialmente matriculados en la escuela.

En este contexto, las prácticas etnográficas se posicionan desde un parámetro no formal sobre el que observar la intervención en patrimonio y educación.

“Antes de ir al museo... que venga él”: La experiencia de los alumnos del CEIP Alcalá Venceslada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén

Como adelantábamos en páginas anteriores, nuestra primera intención fue la de dar a conocer el Museo de Artes y Costumbres a un grupo concreto de un colegio público de la capital giennense, concretamente el CEIP Alcalá Venceslada.

Ubicado en el barrio de Belén y San Roque, este centro cuenta entre su alumnado con más de una veintena de nacionalidades que se reparten por todo el globo terráqueo: desde China a Perú, desde Marruecos a Rumanía. Las diferencias culturales son obvias y a la vez necesarias, enriquecen la convivencia y pueden ser un aspecto positivo para que el barrio crezca y prospere dentro de sus limitaciones. Pero, ¿cuál podría ser el nexo de unión entre unas y otros?

Sin entrar en los conceptos generales de cultura, ser social-cultural, ni en el de modelo cultural, sí que ahondamos en los aspectos comunes entre culturas, en concreto en uno que se reproduce a lo largo del tiempo y del espacio, que tienen en común cada una de ellas, y que se sitúa casi entre los más preciados actos de los menores de cualquier época y lugar: el juego.

Necesitábamos un nexo y lo encontramos en el mismo patio del colegio: el «pilla, pilla» también se llama «policías y ladrones» o «tú la llevas», pero finalmente se trata de que unas personas persigan a otras tan solo para luego cambiar los roles.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5770>

Les propusimos que preguntaran en casa por juegos en sus lugares de procedencia, sus nombres y explicaciones, modos de juego y número de jugadores. Tras una sesión de introducción, todos ellos volvieron con la información y los resultados fueron emocionantes para todos: En Ecuador jugaban al mismo juego que en Mali con variaciones mínimas. Los niños y niñas se divertían jugando.

Una vez enganchados a la temática, con un objetivo común y con la predisposición a seguir aprendiendo, ahora sí, decidimos acercarnos al Museo de Artes y Costumbres de Jaén.

Allí paseamos por las distintas salas dedicadas a la infancia, volviendo a imaginar juguetes, juegos y escuchando la voz de los mayores (abuelos y abuelas presentes con el fin de «corroborar la existencia» de aquellos juguetes) que dieron buena cuenta de usos y disfrutes de los mismos².



Imagen tomada del Facebook del CEIP Alcalá Venceslada (2019)

²No obstante, no quedó ahí la experiencia. Aprovechando que el edificio también alberga un museo de Arte Naïf con algunos cuadros de temática infantil (niños jugando en una plaza, por ejemplo), nos dedicamos a buscar estas obras entre las demás (con lo que era obligado el observar sin tener que obligar a observar) para discernir cuáles eran los juegos que acababan dibujados en aquellos cuadros. Y los encontramos. Y decidimos que podría ser buena idea pintar nuestros juegos. Pero eso, es otra historia.



Imagen tomada del Facebook del CEIP Alcalá Venceslada (2019)

Conclusiones

Por el propio abismo generacional, los núcleos poblacionales más jóvenes otorgan escaso valor a los museos etnográficos, siendo este uno de los desafíos perseguidos, al igual que la brecha tecnológica para la transmisión de ese rico patrimonio, requiriendo una tecnología adaptada a las nuevas formas de vida de la sociedad contemporánea y que puedan ser accesibles y adaptadas a toda la población de las tendentes *smart cities*, donde culturalmente también es necesario avanzar.

Pero más allá de estas pinceladas sobre cómo la Etnografía puede entrar en algunos lugares, como disciplina educativa en niveles básicos, en el panorama que tenemos más cercano, la conexión de esta con la Educación se desarrolla sobre todo en el plano no formal y en la actualidad en el informal. Podemos ver cómo han prosperado iniciativas informales sobre todo gracias a las tecnologías de la información y la comunicación, tanto en programas divulgativos de televisión o cine, como en aplicaciones informáticas que acercan el patrimonio a la ciudadanía por muy diversos medios.

Las visitas a los museos etnográficos han de coadyuvar a la creación de una identidad plural, como herramienta para cambiar el mundo y contribuir a sociedades más comprensivas, desde el pasado, por el presente y hacia el futuro.

En definitiva, observar a los que observan, enseñarles a hacerlo mientras lo hacemos: galimatías con sentido solo apto para aquellas personas a las que les importe la aprehensión del patrimonio por parte del alumnado... sin que éste bostece y/o odie los museos para siempre. ¿Por dónde empezamos?

Referencias.

- Barragán, M. (2015). Crónica de un intento: los museos etnológicos en Andalucía. *Revista andaluza de antropología*, (9), 132-157. <https://doi.org/10.12795/RAA.2015.i09.06>
- Cárdenas, B.M. (2016). *Museos etnográficos. Contribuciones para una definición contemporánea* (Tesis de maestría).
- Conforti, M.E. (2010). Educación no formal y patrimonio arqueológico. Su articulación y conceptualización. *Intersecciones en antropología* 11. 103-115.
- Coombs, P.H. (2006). «V». *La crisis mundial de la educación*. Santillana.
- Jameson, J. (ed.) (1997). *Presenting Archaeology to the Public*. Altamira Press.
- Peinado, M. (2020). Del patrimonio a la ciudadanía en Educación Infantil. *Revista de Investigación e Innovación Educativa*, (101), 48-57. DOI: 10.12795/IE.2020.i101.04
- Scheiner, T.C. (2008). El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada. *Cuicuilco*, (44), 17-36.
- Stone, P., Mackenzie, R. (eds.) (1994). *The Excluded Past: Archaeology in Education*. Routledge.
- Tasky, A. (2008). Usos del pasado, patrimonio, identidad y museos en discusión. *Clío & Asociados*, 29-55. <https://doi.org/10.14409/cya.v1i12.1641>
- Yáñez, R. (2019). Museos etnográficos de ámbito local. De la tradición al olvido. *Revista andaluza de antropología*, (16), 93-111. DOI: 10.12795/RAA.2019.i16.05

La perspectiva A/r/tográfica y la correspondencia de las artes en programas de mediación socioeducativa

The A/r/tographic perspective and correspondence of the arts in socio-educational mediation programs

Ricardo González-García

Universidad de Cantabria (España)

gonzalezgr@unican.es

Recibido 15/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

El presente artículo aborda el método de investigación cualitativa que representa la A/R/Tografía como punto de partida que puede conducir al artista-investigador-docente a participar en programas de mediación socioeducativa. Un espacio idóneo para poner en práctica la correspondencia de las artes y descubrir novedosas estrategias pedagógicas que avanzan rizomáticamente al adaptarse a diferentes contextos y cualidades de posibles participantes. En este sentido, y sin animar a la intrusión profesional en materia de mediación socioeducativa que se estudia en Grados o Másteres en Educación Social, se exponen aquí las posibilidades de su concepción como posible zona de convergencia abierta a una transversalidad, dinámica y cambiante, que haga hincapié en una conversación interdisciplinar que puede enriquecer las diferentes perspectivas profesionales, resultando muy beneficiosa para el propio diseño de programas o proyectos híbridos y su puesta en práctica.

Sugerencias para citar este artículo,

González-García, Ricardo (2020). La perspectiva A/R/Tográfica y la correspondencia de las artes en programas de mediación socioeducativa. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 39-54, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5756>

GONZÁLEZ-GARCÍA, RICARDO (2020) La perspectiva A/R/Tográfica y la correspondencia de las artes en programas de mediación socioeducativa. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 39-54, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5756>

Abstract:

This article addresses the qualitative research method that A / R / Tography represents as a starting point that can lead the artist-researcher-teacher to participate in socio-educational mediation programs. An ideal space to put into practice the correspondence of the arts and discover new pedagogical strategies that advance rhizomatically by adapting to different contexts and qualities of possible participants. In this sense, and without encouraging professional intrusion in the matter of socio-educational mediation that is studied in Degrees or Masters in Social Education, the possibilities of its conception as a possible area of convergence open to a transversality, dynamic and changing, are exposed here. emphasize an interdisciplinary conversation that can enrich different professional perspectives, being very beneficial for the design of hybrid programs or projects and their implementation.

Palabras Clave: Museo, A/r/tografía, correspondencia de las artes, mediación socioeducativa

Key words: Museum, A/r/tography, correspondence of the arts, socio-educational mediation

Sugerencias para citar este artículo,

González-García, Ricardo (2020). La perspectiva A/R/Tográfica y la correspondencia de las artes en programas de mediación socioeducativa. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 39-54, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5756>

GONZÁLEZ-GARCÍA, RICARDO (2020) La perspectiva A/R/Tográfica y la correspondencia de las artes en programas de mediación socioeducativa. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 39-54, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5756>

1. Introducción: La A/r/tografía y su radio de acción

La A/R/Tografía representa un enfoque metodológico de investigación cualitativa que agrupa y relaciona las labores puramente artísticas con las tareas asociadas a la investigación y la docencia en una misma persona o figura. Se caracteriza, principalmente, por recurrir a los modos de proceder de las artes y a su pensamiento derivado, como base de su misma puesta en acción. Una recurrencia a las artes, como fundamento de la actividad investigadora, que deriva de aquella que pretende Herbert Read (1964, p. 31) para la Educación: “el arte deber ser la base de la educación”. Por tanto, su finalidad ha de encaminarse hacia el fomento del “crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual”, como una constante que conducirá a la armonización continua de su individualidad con el grupo social. Así, trabajar con la diversidad permite a la A/R/Tografía interrelacionar multitud de temas transversales y servir de nexo de unión entre agentes provenientes de ámbitos epistemológicos dispares, en procesos que abren vías novedosas hacia la comprensión de la pedagogía dentro de espacios dedicados a la acción cultural o la educación no formal.

Así es como la denominada A/R/Tografía, imbricada en la acción de desarrollos contextuales, y considerando las artes y sus múltiples correspondencias, entrecruza creación, investigación y docencia para descubrir inusitadas metodologías didácticas adaptables al sentir de la sociedad del siglo XXI. Espacio de carácter convergente en el que plantear diversos cuestionamientos que posibiliten fructíferas experiencias de carácter híbrido, fomentando el diálogo y el pensamiento crítico con el fin de ofrecer respuestas a las diferentes situaciones sociales... Eso ayudará a pensar y poner en práctica una necesaria transformación social que pueda llegar a hacer efectiva una sociedad más justa e igualitaria. Por estas razones, esta metodología de investigación gira en torno a generar rizomáticas estructuras epistemológicas que, a través de la mediación de las artes, renueven concepciones tradicionales e impliquen al colectivo social conversacionalmente en relaciones de tipo horizontal.

Elliot Eisner supone, desde 1993, uno de los impulsores de la acción A/R/Tográfica, pues toma en cuenta las peculiaridades estéticas de los procesos conllevados en investigaciones pedagógicas. Así, relaciona conocimientos propios y transversales de las artes mediante experiencias que esa misma interconexión puede provocar. Desde este enfoque, la Educación Artística amplía su radio de acción al permitir la utilización de la exploración y experimentación características de las artes desde un amplio espectro conceptual, pudiendo abordar diversas circunstancias acaecidas en diferentes esferas sociales. Esta indagación cualitativa, por tanto, nos ayuda a comprender la cambiante contemporaneidad en la que nos desenvolvemos y a corresponder al contexto de un modo flexible, con plasticidad. Esta capacidad de adaptación a diferentes circunstancias, en tanto que esencia líquida y modulable, ocasiona que la

A/R/Tografía no responde como metodología a fórmulas fijas, sino que se va modelando procedimientos a seguir según demande cada situación.

En esta línea, Eisner (1998, pp. 197-198), al poner en práctica este tipo de propuestas, habla de no contar con “prescripciones metodológicas”, invitándonos a ocupar un “lugar privilegiado en lo idiosincrásico”. Singularidad que dependerá, en todo momento, de los rasgos estilísticos, no fácilmente replicables, que el agente A/R/Tógrafo/a pueda aportar. Asimismo, dado su carácter peculiar y diferencia de temporalizaciones, tampoco son este tipo de propuestas fácilmente predecibles, estando sujetas a un “fluir de los acontecimientos” que marcan, a modo de indicadores, por dónde encauzar cada intervención/investigación. De hecho, tomar conciencia del estado de alerta permanente que conlleva atender a las diferentes configuraciones que se pueden presentar, ayudará al agente A/R/Tógrafo/a a la realización de los ajustes necesarios que demande cada situación. En ese sentido, el mismo hecho de saber que, en muchas ocasiones, no se va a llegar a conclusiones tan objetivas como puede llegar a establecer una investigación cuantitativa, sitúa la acción A/R/Tográfica en una incertidumbre que requiere del agente ser sensible “frente a lo significativo”, y capaz de “realizar los movimientos correctos en el contexto” (Eisner, 1998, p. 199).

A partir de lo señalado se puede comprender que la A/R/Tografía, en tanto que opción metodológica, representa un tipo de Investigación Basada en Artes (IBA) desde la cual se pueden desarrollar proyectos contextuales en los que poner en práctica estrategias pedagógicas, la indagación sobre el terreno, y a tener en cuenta lo visual, lo musical, lo performativo o lo narrativo, entre otras disciplinas artísticas, y establecer conexiones entre las Humanidades y las Ciencias Sociales. En esta línea, la A/R/Tografía, como tal, aparece en 2003 de la mano de Rita Irwin, perteneciente al grupo de investigación en artes visuales y educación de la Universidad de British Columbia (Canadá), al tratar de defender la forma de pensar y hacer en la creación artística, y en especial el modelo que ahí ofrecen los movimientos colaborativos, y cómo puede funcionar perfectamente en tanto que dispositivo imbricado en una nueva construcción de lo social.

Por esta razón, ella la define como una hibridación en sí misma; un “lugar donde conocer, hacer y producir se unen en una zona fronteriza” (Irwin, 2004, p. 28). Un foro abierto a la convergencia cognitiva que, desde la inteligencia emocional, sea capaz de generar sorprendentes experiencias al desplegar cuestiones relacionadas con el fomento de una creatividad colectiva, ayudando a cada individuo participante a establecer relaciones con su realidad a partir de un sentido crítico. Desde una perspectiva así planteada, por tanto, la necesaria correspondencia de las artes, y sus estéticas consecuentes, se erigen como potentes vehículos pedagógicos que aportan significancia a cada puesta en práctica, durante el proceso de cada intervención.

Como si, ahí, supusieran el tejido conectivo de un conjunto de individuos por el cual resolver posibles problemáticas que pueden afectarles, o para ofrecer respuestas que ayuden a cambiar determinadas actitudes negativas y, así, propiciar la posibilidad de algún cambio positivo y cohesionador de la comunidad en la que se interviene.

2. La mediación socioeducativa como arte

Se puede entender la mediación como un proceso donde, en nuestro caso, un/a agente, o equipo de profesionales formados en el tema a tratar, ayudan a las partes a resolver determinada cuestión. En esta tesitura, el/la mediador/a se encarga de conducir cada sesión a fin de llegar a los objetivos planteados en principio, dentro de un proceso abierto que los/las participantes pueden abandonar cuando deseen. Si aplicamos este principio al contexto artístico, nos transporta a entender el arte desde su vertiente más antropológica, más apegada al ser humano como especie; a sus relaciones con otros seres y a sus vivencias, muy lejos del sistema artístico, de marcado carácter mercantilista, que se desarrolla entre élites sociales, galerías e instituciones. Desde esa otra óptica, el proceso artístico importa más que el resultado del mismo, posibilitando poner en juego pensamientos, sensaciones, emociones, ideas o intercambio de impresiones. Por tanto, en el contexto participativo que propone la mediación, y asumiendo que todo ser humano puede ser un artista, tal y como enuncia Beuys, aparece el arte como pulsión dionisiaca que reactiva los sentidos y potencialidades del individuo a fin de hacer despertar una capacidad creadora que se solapa bajo una aplastante e instrumentalizada racionalidad mecanicista (Schuster, 1997).

Así planteada la mediación, este espacio de tan digno propósito se acaba por convertir en una invitación donde tienen cabida diferenciadas modalidades de acción que ponen de relevancia los valores, transformando, si es conveniente, las identidades. Formulaciones que, mirando a la sensibilidad individual de cada participante, llegan a hacer realidad ese “concepto ampliado de arte” tan perseguido por Beuys, y que hunde sus raíces, para el pensamiento occidental contemporáneo, en las reflexiones que establece Nietzsche (2006, pp. 68-69) en torno al arte, considerándolo algo que puede desocultar, desvelar, deconstruir o interpretar la esencia del ser humano, su cultura y su vida en sociedad. Así, en un contexto guiado por un arte que llegue a actuar como auténtico “rescate” del individuo contemporáneo, acabará siendo la

sinceridad, aunque paradójicamente parezca mentira en momentos de posverdad, la que saque finalmente a la luz la “miseria” del individuo moderno. Es así cómo, por suerte, el arte probablemente ocupará “el lugar del pávido encubrimiento convencionalista y la mascarada, para implantar conjuntamente una cultura que responda a las genuinas necesidades del hombre en lugar de enseñarle, como es el caso de la cultura general contemporánea, a disimularlas y a convertirse así en una mentira ambulante”. De ahí que se haya diferenciado, anteriormente, ese sistema del arte de base mercantilista de este otro objeto de nuestro interés: el de la mediación artística que se mueve en parámetros propios; aquellos que hunden sus raíces en verdades auténticamente antropológicas.

Bajo el último postulado suscrito, esa “plástica social” defendida por Beuys –con su autodeterminación individual adyacente y toma de conciencia– conllevaría, a nivel político-social, la instauración de una tercera vía fundada en un socialismo real que superara la vieja concepción dicotómica respaldada por la polarización comunismo-capitalismo. En ese sentido, ha de ser la educación la que se erija como clave en la evolución del ser humano al tomar el arte como paradigma fundamental, así como se indicaba al recordar las palabras de Herbert Read –“el arte debe de ser la base de la educación”–, cuyo origen encontramos en *La República* (370 a. C.) de Platón. Según esto, el verdadero sentido de comunidad que persigue la mediación es únicamente posible situando el arte en el centro de cualquier proceso pedagógico, pues, al fin y al cabo, es la creatividad, sobre la que volveremos más adelante, la que hace libre a un individuo.

Tratando de transmutar en real la utopía que lo anterior puede representar, desde lo cercano la mediación artística trabaja con los objetos que lega el arte como “forma de acción instrumental, concibiendo la elaboración de las cosas como medio de influir en los pensamientos y actos de los demás” (Gell, 2016, p. 24). Estos objetos representan “índices” de “las relaciones sociales que las originaron”, a modo de registros a partir de los cuales formular preguntas o encontrar respuestas, pues no dejan de transcribir emociones o ideas no fácilmente verbalizables. Por este motivo, el arte se convierte en el canal óptimo para la transmisión de la agencia social, a partir de un engarce emocional entre individuos. Desde esta comprensión antropológica del arte, dentro de contextos de mediación encontramos, según Alfred Gell (2016, p. 25), la figura del “agente”, que, como aquí reflejamos, puede corresponder a un A/R/Tógrafo/a, pero también a un mediador socioeducativo o a un equipo coordinado entre ambos o más agentes. Figuras que se encargarán de diseñar la propuesta de intervención, de propulsarla y ponerla en funcionamiento. Si existe una diferencia entre un/a medidor/a socioeducativo/a y un/a A/R/Tógrafo/a es que mientras el/la primero/a puede limitarse a llevar la propuesta a cabo en los términos prescritos, el/la segundo/a realizará una constante labor de investigación antes, durante y al finalizar la intervención.

Por otro lado, tenemos los “índices”, ya mencionados, como obras ya hechas del mundo del arte o que se elaboran durante la intervención, aunque como índices también puedan aparecer, desde la relación horizontal establecida, los concurrentes en la propuesta, sean agentes o participantes. Esto en cuanto a la correspondencia sujetos-objetos, porque si nos centramos en la propuesta hablamos de “prototipos”, que poseerán unas determinadas características dependiendo del contexto donde se vayan a llevar a cabo, y “destinatarios”, con cualidades concretas que marcarán tanto el diseño inicial del prototipo como el rumbo a seguir según vaya resultando su desarrollo. En definitiva, esta segunda correspondencia prototipo-destinatarios, sumada a la anterior, establece un transaccional modelo de trabajo en constante transformación. Yendo un paso más allá del propio servicio que puede representar la mediación para determinada comunidad, esta misma intervención, que se mueve “entre lo especulativo y lo transitivo, entre lo simbólico y lo real, entre lo que comúnmente se identifica como ‘arte’ y la ‘mediación’” (Fontdevila, 2017, p. 184), puede llegar a considerarse como obra de arte según la pretensión o intención del agente A/R/Tógrafo/a que la lleve a cabo.

3. La correspondencia de las Artes en programas de mediación socioeducativa

Se cree aquí pertinente recordar el potencial que, en programas de mediación socioeducativa, puede contener la concepción interrelacionada de diferentes ámbitos artísticos. Para constatarlo, rescatamos el siguiente fragmento de *La correspondencia de las Artes: Elementos de estética comparada* (1965), de Etienne Souriau (1998), quien comenta la importancia del diálogo que puede llegar a establecerse entre los diferentes procesos creativos a los que nos conduce cada disciplina:

Si uno quiere penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso –¿quién sabe?– descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pintura o la danza, será menester instituir una disciplina completa, forjar nuevos conceptos, organizar un vocabulario común, y hasta, tal vez, inventar medios de exploración realmente paradójicos (pp. 13-14).

Este diálogo interdisciplinar a la búsqueda de nuevos medios de expresión, coincide con las ideas que Theodor W. Adorno (2008) deja patentes durante la conferencia “El arte y las artes” de 1966, en Berlín, donde viene a señalar que las fronteras entre los géneros artísticos, o las líneas que los demarcan, se confunden en el desarrollo del último arte:

Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas [...]. Mucha música tiende al grafismo por su notación. [...] Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna [...]. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento (p. 239).

A partir de las ideas señaladas por los autores citados –las cuales no hay que olvidar que se promulgan en la década de los 60 del pasado siglo, justo cuando emerge la proliferación mediática, la cultura pop o la búsqueda de nuevas formas de concebir el arte–, tratamos, aún a día de hoy, de seguir investigando, desde el arte, el fenómeno de hibridación que denotan estas prácticas, y su posible repercusión social, para constatar cómo pueden ser ahora transportadas a contextos de mediación socioeducativa. En ese sentido, aunque los medios y las técnicas migren de una a otra disciplina, todas las nuevas expresiones que puedan surgir de ese fenómeno pivotarán en torno a procesos de simbolización, que se erigen como totalmente necesarios para el desarrollo óptimo de este tipo de programas. Digamos que, aunque las formas de presentación difieran, será este imprescindible espacio simbólico el encargado de modificar las estructuras cognitivas de los/las participantes, o de crear otras nuevas. De hecho, se requiere de una continua simbolización del marco interestético e intersemiótico que se proponga, para incidir sobre la memoria de los/las participantes y ofrecer, así, oportunidades para que cada uno/a en particular, o en colectivo en general, demuestren su resiliencia en la resolución de diferentes problemáticas o traumas. Pues, al funcionar la simbología estructuralmente, se pueden “crear, corregir, transformar y recrear productos, sistemas y hasta universos de significado totalmente nuevos” (Gardner, 1997, p. 25).

Si, atendiendo a los procesos de simbolización, somos conscientes de las posibles migraciones que pueden establecerse entre las artes para disponer un espacio confluyente que facilite, precisamente, este fenómeno, también podremos llegar a dar cabida, durante el proceso de intervención del programa de mediación socioeducativa, a pedagogías que, considerando esas correspondencias, puedan atender más fácilmente, sin olvidar lo emocional, a las demandas que requieren las cualidades propias de cada participante. Esta zona confluyente persistirá más, si cabe, en una idea de apertura rizomática que no agota, en ningún caso, la infinidad de posibilidades que nos ofrecen las artes desde su interrelacionada concepción. Así, en el desarrollo de una mediación socioeducativa que tenga la correspondencia de las artes como vehículo para activar procesos de simbolización, toda metáfora, metonimia o similitud será bien acogida si el diálogo que dichos tropos pueden suscitar, conecta con las aspiraciones comunicativas de cada participante. No cabe duda que, ahí, la poesía, entendida desde su sentido más amplio, representará una poderosa herramienta para la traducción, la evocación o la inspiración.

Igualmente, como aptitud destacada, no hay que olvidar, por otro lado, el importante papel que cumple la psicología para un/a agente mediador en este tipo de contextos. Esto nos hará considerar, de antemano, que “todo arte, en particular, engloba efectivamente elementos simbólicos concretos que dan a una obra de arte su ‘impacto’ inmediato; tiene un efecto concreto sobre nuestra experiencia, siempre y cuando se incluya en otro tipo de simbolismo, por otra parte más evolucionado, sin el cual no sería más que un bombardeo carente de significado” (Segal, 1995, p. 78).

Por esta razón de peso, será la permeabilidad psíquica del participante la encargada de asumir o administrar los significados que el/la agente mediador/a pretenda transmitir. Por tanto, se está subrayando aquí el importante papel que ocupa la transferencia psicoanalítica para cualquier proceso de mediación que pretenda “mover” performativa y cognitivamente a sus participantes. Al tomarlo en cuenta, sobre todo en intervenciones afrontadas desde la perspectiva de la Arteterapia, se apreciará que la configuración transferencial ha de ser muy especial, pues “las dos personas se comunican a través de un objeto que representa al sujeto y lo concretiza” (Klein, 2006, p. 12). Por este motivo, las artes, y sus posibles correspondencias se presentan “como vehículos mediante los cuales se producen estas inscripciones”, pues “nos permiten examinar con mucho más detalle nuestras propias ideas” (Eisner, 2004, p. 28).

En resumen, mientras Souriau trata de ahondar en la delimitación de las artes para, a partir de ahí, provocar correspondencias, Adorno trata de interpretar lo que conlleva este espacio confluyente al que aspiran las artes, de un modo crítico y orientado a un análisis integral. Este rumbo panorámico y, a su vez, caleidoscópico que propone el enfoque de propuestas de mediación socioeducativas desde la correspondencia de las artes, puede tener que ver con la idea de *Zeitgeist*, en tanto que espíritu del tiempo en que la propuesta se lleva a cabo, a fin de conectar en su total intensidad con él, utilizando todas las vías, medios o red de interrelaciones entre objetos/sujetos-índices y agencia social que se requieran para ello. Pero, ante una propuesta tan estimulante, si comenzáramos aquí por reclamar la presencia del agente A/R/Tógrafo/a es por el conocimiento (físico, dimensional o sensorial) que su experiencia puede aportar acerca de las diferentes disciplinas artísticas, y la forma en que estas evidencian sus correspondencias y sus posibilidades de hibridación. Al fin y al cabo, independientemente del medio, se trata de incidir en sus cualidades sensibles de un modo orgánico, pues, en definitiva, “las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente” (Adorno, 2000, p. 42).

4. Estética relacional, "Artivismo" y el concepto de rizoma en modelos de intervención

Según las razones expuestas, se deduce que la A/R/Tografía procura conectar, en todo momento, aquello que nos puede sugerir lo que percibimos de las artes con lo narrativo que, en este caso, acaba emergiendo en la misma participación del contexto colaborativo propuesto. Enlaza con la explicación aportada por cada participante para engendrar inesperadas situaciones que otorgan más de una connotación a la experiencia artística y vital, pues sus fundamentos se hallan en “las pérdidas, los cambios y las rupturas que permiten que emerjan nuevos significados” (Springgay, Irwin y Kind, 2005, p. 899). Una forma de concepción de propuestas que, en definitiva, vibra en una onda de conexión interdisciplinar propia de un presente determinado por la tecnología y sus nuevas formas de comunicación. Por ello, al poder ser

asimilada como relacional praxis artística donde se ponen en juego conocimientos transversales, establece toda una cartografía rizomática sin conclusiones cerradas y abierta a la exploración continua de situaciones que provocan investigaciones en perpetua construcción metodológica.

Por este motivo, dentro de las correspondencias que crean los nexos de este mapa eminentemente hiperconectado del momento presente, se hace necesaria la asimilación del concepto de rizoma que, como imagen de pensamiento, es desarrollado por Gilles Deleuze y Felix Guattari. Esta asimilación llevará a considerar las claves del momento actual, durante la puesta en práctica de la mediación, en función de propiciar relaciones horizontales donde no existan jerarquías entre agentes y participantes, de tal forma que, al trascender modelos tradicionales o preconfigurados, su misma *poiesis* permita descubrir nuevos horizontes de indagación cualitativa por los que seguir avanzando y echar insospechadas “raíces”. Por esto mismo, tomar en cuenta aquí el modelo de rizoma conlleva considerar una vía heterogénea de comprensión de las artes que propicie la capacidad para enlazar con cualquier forma de codificación, ya sea la propiamente artística o aquellas que podemos encontrar en el ámbito de lo social, lo biológico, lo político o lo económico. En diferentes direcciones para dar lugar a lo inesperado, pero posible, como motor impulsor de nuevas tectónicas epistemológicas donde se barajen “no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estado de cosas” (Deleuze; Guattari, 1988, p. 13). Una asunción que activa más, si cabe, la ya dinámica actitud que ha de conllevar el agente A/R/Tógrafo/a al imbricarse en la práctica contextual de propuestas emergentes, generativas, reflexivas y receptivas (Irwin et al., 2006).

Incidir en el contexto eventual diferenciado que ha de surgir en la puesta en práctica de cada propuesta, es crear lazos con la estética relacional promulgada por Nicolas Bourriaud en la década de los 90 del pasado siglo. En este sentido, tras las premisas establecidas por la posmodernidad y cierta recuperación estilística de las formas de hacer ya tradicionales y sus propias disciplinas durante la década de los 80 –acción que en buena medida pretendía reactivar el circuito comercial–, Bourriaud propone una reflexión sobre la misma metodología creativa, de forma que ello pueda explicar los nuevos modos que, desde los/las artistas, surgen para dar respuesta a la nueva situación política y social surgida con la caída del muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría y el nuevo contexto tecnológico. Nuevas actitudes artísticas que, en muchas ocasiones, se acompañan de críticas hacia las instituciones, o de cuestionamientos hacia la clásica oposición entre artista y espectador. Un caldo de cultivo idóneo para que emerjan, cada vez con más fuerza, propuestas artísticas basadas en lo colaborativo que reflexionan sobre la concepción del propio discurso artístico, y cómo se aborda este en el momento de llevarlo a cabo.

Ello da pie a que vuelva a sobrevolar en este entorno la idea de encuentro entre la vida y el arte, tratando de ofrecer un marco adecuado a la interpretación de las nuevas manifestaciones que comienzan a surgir. En este sentido, Bourriaud (2006, p. 31) se interesa por la “invención de modelos sociales” que determinen “un campo ideológico y práctico” y “nuevos dominios formales”. Por ello, según su investigación, “los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales”.

En realidad, todas las propuestas que podemos relacionar con un arte social y que, a día de hoy, podemos denominar como arte activista, tienen su origen en la noción de finalidad social del arte que, a partir de la obra de Courbet, reivindica Josep-Pierre Proudhon en *Sobre el principio de arte y su destinación social* (1865). Un objetivo que se radicaliza a partir de la década de los 60 del siglo XX con la aparición de distintos movimientos que, implicando gran carga política, pretenden transgredir normas y convenciones establecidas a partir de las reivindicaciones que propician desde los espacios de representación artística. Así, un arte que comienza a tornarse performático en muchas de sus manifestaciones, se convierte en el canal comunicativo de demandas sociopolíticas, como sucede en la práctica del *happening*. Un arte de acción, comprometido con la realidad social, que ya, en la década de los 90 y coincidiendo con la estética relacional anteriormente citada, se cuestiona el fetichismo que ocasiona el mercado del arte, abogando por un arte de cariz más activista que se desvíe de los circuitos habituales que marca dicha concepción eminentemente mercantilista. En ese sentido, y aunque existan otros tipos de establecer un arte social que sirva en propuestas colaborativas, vamos a fijarnos aquí, como ejemplo, en un nuevo tipo de arte de denuncia que surge de la suma de los términos “arte” y “activismo”: el Artivismo. Este movimiento artivista, como forma de cuestionamiento de decisiones políticas a través del arte que se origina con la globalización, supone un modo de luchar contra la exclusión social de ciertos colectivos a los que un neoliberalismo, cada vez más depredador, condena.

Más allá de su instalación, a través del evento, en los propios museos, tal y como describe Bourriaud para la estética relacional, este arte activista o artivismo busca nuevos espacios alternativos para desarrollar sus acciones, como puede ser el propio entorno urbano a partir de ciertas premisas del situacionismo, y conectar, así, con los conflictos o demandas de una comunidad concreta. Por su parte, Nina Felshin (2001) habla de arte híbrido, constituido por un arte que no se puede desprender del mundo del arte formado por galerías y museos, cuyo funcionamiento critica aprovechando, paradójicamente, también sus mismos emplazamientos para hacerlo, y un activismo político que posee su reflejo en las luchas propias de una comunidad organizada, a fin de propiciar un cambio social que resuelva sus problemáticas. Esta hibridación, por tanto, propicia la receta perfecta para sacudir conciencias, tal y como puede suceder en los espacios de mediación artística más radicales.

Por eso, al hacer uso de narrativas que afectan al ente social para crear nuevos relatos que sean capaces de transformar los códigos hegemónicos que impone el sistema imperante, se aproxima, en cada propuesta, al público participante durante el mismo proceso creativo-colaborativo que emerge de esta concienciación adquirida por el colectivo. Se trata, en ese sentido, de dar visibilidad y voz a aquellos individuos, colectivos, o sus problemáticas intrínsecas, que el propio sistema y sus políticas se encargan de silenciar. Es el arte, en tanto que plataforma comprometida con lo público, el que asume el reto, a través de este tipo de intervenciones/acciones, de sensibilizar y destapar verdades latentes pero invisibles que suceden a diario.

5. Apertura a una transversal conversación epistemológica

Cuando contemplamos la A/R/Tografía como una perspectiva que puede participar en programas de mediación socioeducativa a fin de aportar su experiencia, en cuanto a correspondencia de las artes se refiere, y propiciar, así, cualitativas investigaciones que mejoren la puesta en práctica de estos, somos capaces de atender, desde un espectro pedagógico, hasta qué punto es conveniente acudir a cierta transversalidad epistemológica que afiance los lazos relacionales con otras esferas sociales. En este sentido, se trata de volver ahora sobre una situación ya vehiculada por las artes como espacio convergente, pero desde una base pedagógica que enfatice el “giro socioeducativo” que se viene constatando desde unas prácticas culturales actuales que persiguen una democracia real y efectiva. Así, desde este paradigma socioeducativo, se puede, además, llegar a contemplar zonas de confluencia o intersección entre las distintas artes para incidir en la búsqueda de nuevos modelos educativos que se adapten al ser humano del siglo XXI. En un terreno donde, ya, las labores asignadas a cada disciplina parecen disolverse, en contacto con la figura del A/R/Tógrafo/a el perfil de un/a educador/a social adquiere, ahora, una dimensión y valor indispensable para las necesidades que requiere una sociedad en constante transformación como la presente. De hecho, un trabajo coordinado de ambos/as sería lo idóneo, al poder abarcar juntos/as un radio de acción mucho mayor al hacer que, a su vez, sea el contacto con distintos colectivos y la puesta en juego de conocimientos transversales lo que realmente protagonice cada propuesta, originando puestas en práctica diferenciadas en función de cada adaptación pedagógica.

Asimismo, este tipo de intervenciones multiprofesionales en los propios espacios y con los recursos que cada contexto ofrece, sea institucional o no, y ya conlleve procesos de educación formal, no formal o informal, pueden llegar a reformular, como ya se ha insinuado, la dimensión simbólica de cada espacio a partir de la creatividad colectiva implícita en lo socioafectivo. Una reformulación que, en determinados casos, es capaz de cuestionar el mismo punto de partida ideológico del que emergen, o el contexto en el cual se originan. En definitiva, este tipo de mediaciones no dejan de ser momentos para que la colectividad promueva, facilite o desarrolle situaciones específicas que la atañen, a través de relaciones reflexivas por medio de las artes. Por ello que supongan, en la mayoría de casos, acompañamientos de tipo socioeducativo que se marcan como objetivo la inclusión social de cada individuo, o el desarrollo de una comunidad, a fin de conseguir una transformación social que desemboque en bienestar.

En ese sentido, si hay en la actualidad un teórico empeñado en unir la creatividad, aplicada aquí a la colectividad participante en el programa de mediación, y la dimensión social o comunitaria –además de la subjetiva que pueda aportar cada individuo o la cultural propia del contexto–, este es Mihály Csíkszentmihályi (1998). Porque, en ese sentido, hemos de ser conscientes de que la motivación de cada participante, unida a la interacción y posible cohesión que puede aportar la dimensión social, se hallan en la base fundamental de cualquier aprendizaje o acción que implique creatividad, siendo esta la fuente de nuestro recorrido vital, pues “la mayoría de las cosas que son interesantes, importantes y humanas son resultado de la creatividad”, resultando tan fascinante que, al entrar en ella, “sentimos que estamos viviendo más plenamente que durante el resto de la vida” (p. 16).

Así que, si a este enfoque añadimos cierta filosofía pedagógica, cuya teoría puede que ya esté enunciada, no estándolo sus posibles puestas en práctica, estaremos animando, desde las perspectivas aquí propuestas, a toda una renovación del escenario en una acción socioeducativa que sale al encuentro de “lo posible”. Una convergencia que otorgue las habilidades y competencias requeridas para entender y atender las necesidades del momento presente. Este mismo sentido relacional, y la transversalidad epistemológica que sea deseable en cada momento, propiciarán un acercamiento a esas zonas intersticiales de coexistencia entre esferas sociales que pueden pasar desapercibidas, dada la complejidad inherente del mundo actual. Esta última dirección, que apunta hacia la configuración colectiva del Saber, se propone como campo idóneo para la exploración crítica de las diferentes esferas sociales y las relaciones que ahí se establecen, en función del sistema, a fin de trabajar en la disrupción y reconstrucción de una sociedad más justa e igualitaria. De ahí que los ámbitos de aplicación de los programas de mediación socioeducativa, vehiculados por la correspondencia de las artes, puedan llegar a ser muy dispares: desde centros culturales a museos, pasando por cárceles u hospitales, para atender a personas de todo tipo, incluidas aquellas que poseen diversidad funcional o trastornos mentales, o personas en riesgo de exclusión social, entre otras.

6. Conclusiones

A partir de lo anteriormente expuesto, se trata de ampliar en lo posible el rango de actuación que posee una mediación socioeducativa que comienza a ser cada vez más requerida en instituciones de distinta índole; aquellas que ponen en relación diferentes esferas de la compleja sociedad del presente siglo. Pero, para ello, se enfatiza desde la investigación cualitativa que proporciona la A/R/Tografía, y desde la corriente pedagógica basada en el arte que puede aportar, la importancia que tiene ahí la correspondencia de las artes, como vehículo de transferenciales procesos de simbolización. Un espacio de intercambio de ideas o sensaciones cuya correcta traducción o interpretación se vuelve totalmente imprescindible, pues supone la manera de modificar las estructuras cognitivas y emocionales de los/las participantes y abogar, así, por una transformación social que procure su bienestar. Se puede analizar, por tanto y en función de ser conscientes del importante papel que puede llegar a cumplir la mediación socioeducativa filtrada por las artes en las sociedades actuales, qué hechos inmediatos nos han conducido hasta ella para poder ser consecuentes con el diseño y puesta en marcha de programas que atiendan las características contextuales y cualidades del colectivo al que van destinados. Se trata, por tanto, de las relaciones políticas que implica cualquier relación social, para pasar a la acción desde cierta suma de arte y activismo; desde el espectro de destinación social que puede contener el arte para hacer efectiva cierta transformación social.

Asimismo, se cree desde el presente artículo que, en los ámbitos de actuación en los que puede llegar a moverse una mediación socioeducativa filtrada por una correspondencia de las artes donde la hibridación de medios, técnicas y formas trabaja a favor de las sensibilidades y la comprensión poética del conjunto, se hace necesaria, a nivel profesional, una conversación disciplinar a fin de formar equipos de trabajo que puedan atender perfectamente a esta agencia social de carácter antropológico. Una que pueda cubrir un amplio campo epistemológico a fin ampliar las competencias y afrontar, así, cualquier situación, ofreciendo propuestas de calidad que admitan mejoras a través de indagaciones paralelas. A fin de cuentas, un trabajo coordinado entre investigación y evaluación de cada programa de mediación socioeducativa, podrá determinar el impacto y el nivel de eficacia a partir del grado de satisfacción de los/las participantes. Ello hará progresar futuras puestas en práctica de otros programas en contextos similares, con la finalidad de seguir potenciando la utilidad de esta mediación socioeducativa abordada como crucial herramienta de concienciación social del momento presente.

Referencias

- Adorno, T. W. (2008). El arte y las artes. En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Obra completa, Vol. 10/1, Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Csíksszentmihályi, M. (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Eisner, E. W. (2004). *Arte y creación de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. W. (1998). *El ojo ilustrado: Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fontdevila, O. (2017). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni.
- Gardner, H. (1997). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb.
- Irwin, R. L., Beer, R. Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education A Journal of Issues and Research*, June 2006, núm. 48 (1), pp. 70-88. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393541.2006.11650500>
- Irwin, R. L. (2004). A/r/tography: A metonymic métissage. En R. L. Irwin y A. Cosson (Eds.). *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, BC: Pacific Educational Press.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5756>

Klein, J. (2006). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro.

Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Read, H. (1964). *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Schuster, P.-K. (1997). El hombre creador de sí mismo. Durero y Beuys o la profesión de fe en la creatividad. *Elementos*, núm. 26(4), pp. 55-59.

Souriau, E. (1998). *La Correspondencia de las Artes*. México: Fondo de Cultura Económica

Springgay, S., Irwin, R.L. y Kind, S. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. *Qualitative Inquiry*, núm. 11(6), pp. 897-912. DOI:

<https://doi.org/10.1177/1077800405280696>

Activismo Político y Arte Actual. Sincretismo fuera de las religiones y producción artística como investigación para la pedagogía

Political Activism and Current Art. Syncretism outside religions and artistic production as research for pedagogy

Álvaro Villalobos Herrera

Universidad Autónoma del Estado de México
avillalobosh@uaemex.mx

Recibido 10/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

En el arte actual el sincretismo se entiende como la categoría que aglutina de manera abstracta los efectos que provienen de diferentes creencias, dogmas, comportamientos y lugares que se contraponen para producir un resultado en los modos de obrar, sentir, pensar y actuar que afectan los procesos creativos. El reconocimiento del sincretismo en el arte surge de la mezcla y coparticipación de elementos de procedencia indiscriminada que facilitan el manejo de conceptos, formas y acciones que cargan las obras de heterogeneidades útiles para la producción artística. El objetivo del presente artículo es vincularlo con una performance que aborda de manera crítica los problemas políticos y sociales de América Latina en un modo de investigación útil para la docencia en las artes.

Sugerencias para citar este artículo,

Villalobos Herrera, Álvaro (2020). Activismo Político y Arte Actual. Sincretismo fuera de las religiones y producción artística como investigación para la pedagogía. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 55-74, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

VILLALOBOS HERRERA, ÁLVARO (2020) Activismo Político y Arte Actual. Sincretismo fuera de las religiones y producción artística como investigación para la pedagogía. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 55-74, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

Abstract:

In current art, syncretism is understood as the category that abstractly brings together the effects that come from different beliefs, dogmas, behaviors and places that deal to produce a result in the ways of acting, feeling, thinking and acting that affect the creative processes. The recognition of syncretism in art arises from the mixing and sharing of elements of indiscriminate origin that facilitate the handling of concepts, forms and actions that load the works with useful heterogeneities for artistic production. The objective of this article is to link it with a performance that critically addresses the political and social problems of Latin America in a useful research mode for teaching in the arts.

Palabras Clave: Arte de acción, migraciones, problemas sociales, performance

Key words: Action art, migrations, social problems, performance

Sugerencias para citar este artículo,

Villalobos Herrera, Álvaro (2020). Activismo Político y Arte Actual. Sincretismo fuera de las religiones y producción artística como investigación para la pedagogía. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 55-74, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

VILLALOBOS HERRERA, ÁLVARO (2020) Activismo Político y Arte Actual. Sincretismo fuera de las religiones y producción artística como investigación para la pedagogía. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 55-74, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

1. Arte y sincretismo

Para el arte actual el sincretismo es una categoría que aglutina indiscriminadamente y sin censuras ideológicas, efectos de diferentes creencias, comportamientos y dogmas, así como, modos de sentir, pensar y actuar utilizados para concentrar conceptos y elementos técnicos en los procesos creativos. El sincretismo se entiende aquí como la mezcla y coparticipación de elementos de procedencia indiscriminada que incentivan el potencial creativo del artista así como la generación de pensamientos y acciones útiles para los diferentes medios de producción; se identifica además como el fenómeno sociocultural que con mayor incidencia, define las formas de comportamiento popular en América Latina. Desde esa definición de sincretismo, trabajo la performance y la docencia universitaria en las Facultades de Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México y en la Universidad Autónoma del Estado de México en la Ciudad de Toluca, lo involucro en la investigación como una práctica interdisciplinaria en la que confluyen, la producción artística como una forma particular de conocimiento basada en experiencias vividas y la pedagogía como una forma indispensable para transmitir conocimientos y aprender también con hechos vivenciales. Por medio de prácticas pedagógicas y de creación artística relacionadas con la performance abordo los problemas políticos y sociales como la indigencia, la pobreza material, la falta de soluciones a los problemas de salud, educación y las migraciones por motivos económicos. Plantear por medio del arte, los problemas sociales de personas con estratos desfavorecidos en los sectores populares de América Latina, conlleva pensar que en la región además del sometimiento económico visible a través de la historia, también se experimentan una subordinación preponderantemente política.

Los vínculos entre el arte actual y categorías conceptuales como el sincretismos que comúnmente se utilizaban para efectos resultantes de entrecruces entre creencias y dogmas religiosos, están siendo sacados de ahí para ser llevados a prácticas artísticas como la performance y el activismo político realizado con estrategias artísticas que inciden en ambientes sociales en los que pueden verse altamente fusionados la vida con el arte; la idea de borrar las fronteras existentes entre el arte y la vida ha sido un anhelo de los artistas desde inicios de las vanguardias artísticas del siglo pasado. Las hibridaciones que comúnmente servían para demostrar esas fusiones entre fenómenos culturales y formas de comportamiento y acción de los sectores populares, sirvieron para justificar teóricamente, el establecimiento de relaciones entre grupos sociales pertenecientes a la cultura hegemónica y la cultura popular por ejemplo, pero han sido criticados por ser formas descriptivas limitadas en su función etimológica.

Otro ejemplo consiste en que, también en las ciencias naturales la hibridación tienen aplicaciones limitadas a saber; en la química y en la física se utiliza para denominar a la mezcla de orbitales atómicos que se fusionan para formar nuevas regiones del espacio en que se encuentran las partículas, definidas por soluciones de continuidad específicas e independientes.

La hibridación en las ciencias se utiliza para denominar los resultados de un enlace particular como puede verse en la biología, cuando se utiliza la hibridación para designar un tipo de acople con el que se unen dos hebras complementarias, dando por resultado un nuevo enlace. En la actualidad la hibridación obedece a un concepto amplio todavía en exploración que se utiliza para distinguir la cruce entre especies por medio de la cual, de manera natural o inducida se obtienen individuos morfológicamente intermedios, que cargan en su haber características de las dos especies originarias. Uno de los principales gestores de la idea de utilizar la hibridación para describir fenómenos en las ciencias sociales es Néstor García Canclini desde cuando presentó algunas estrategias para entrar y salir de la modernidad a partir de las relaciones entre las culturas populares y las hegemónicas como una investigación trans-disciplinaria (1989, 252). Aunque pueden comprenderse fácilmente los cruces y las mezclas que plantea para definir las relaciones entre las diferentes clases sociales, se entienden mejor los ejemplos con los animales y las plantas que con los fenómenos socio culturales que involucran seres humanos. A pesar de que se pueden hibridar seres de diferentes especies y distintos géneros, esta característica se limita a la similitud en los cromosomas que los definen como grupo biológico, ya que solo pueden hibridarse en primera instancia razas, géneros especies y familias que tengan la misma tesitura biológica en su conformación. Por tener posibilidades limitadas a nivel biológico la hibridación ha sido criticada de haber sido llevada por analogía o acomodo morfológico a las ciencias sociales y las humanidades, donde las posibilidades para mezclar fenómenos son infinitas.

Por lo anterior, en esta ocasión utilizo el sincretismo para explicar el tipo de arte que produzco y además por ser una categoría altamente permisiva en la que su función ontológica deviene de la fusión de creencias, dogmas, cosmogonías o principios ideológicos que originalmente no se corresponden entre sí, pero que al unirse, forman de manera aleatoria un resultado común o una trascendencia eminente que da pie a nuevas posibilidades de uso. Aquí el sincretismo es tomado para enlazar un fenómeno sociocultural con el mismo arte y para definir formas de pensamiento y acción que se contraponen de manera indistinta para conformar una obra. El sincretismo es el producto de la mezcla de creencias, conceptos y formas de producción que resultan de las reflexiones y actuaciones que las personas consideran funcionales, por la experiencia que tienen con ellas y por su conocimiento práctico a cerca de un suceso o de una cosa. También se utiliza en relación con narrativas que dan respuestas evidentes a las fusiones y relaciones aleatorias y azarosas que suceden en la vida de las personas, sin distinguir nacionalidades, razas, clases sociales o estratos económicos.

Mi trabajo vincula problemas sociales como la pobreza material que afrontan con mayor intensidad las comunidades de estratos populares que viven de manera directa los embates del capitalismo que los segrega y excluye. Se trata de grandes sectores de población en América Latina cuya manera de insertarse en las dinámicas de las economías globales está en basada en la capacidad que tienen para soportar las carencias y la imposibilidad de solventar necesidades básicas de educación, salud, vivienda y convivencia social; carencias que generan diferentes formas de violencia. Los vínculos entre sincretismo y performance, en este caso son utilizados para establecer relaciones formales y conceptuales entre el arte y el activismo político. Lo político aquí se presenta como la energía compleja que motiva al sujeto a desarrollar el instinto natural de supervivencia en función de las normas de competitividad implantadas por las relaciones de poder que surgen entre las personas. Por medio de lo político nos auto gobernamos así como alimentamos el deseo de gobernar a los demás.

Lo político surge de la exaltación dictatorial de los individuos que conjugan deseos particulares con anhelos de convivencia social e implican reglas, leyes y normas de comportamiento, en función de las relaciones colectivas. Se complejiza en las maneras como se norman socialmente la competitividad y las relaciones de poder entre sujetos y grupos de diferente condición social. La política a cambio, es vista como la administración o el deseo de dirección de los acontecimientos trascendentales, necesarios para la organización social; es ejercida generalmente por gobernantes sobre comunidades específicas. Las principales fuentes de inspiración que dan sentido a performances como la que presentaré más adelante, están enmarcadas por los problemas sociales y políticos convertidos en actos simbólicos. La obra que describiré como estudio de caso fue creada con la idea de que, cuando el arte se inserta en el universo simbólico de las personas interfiere en su vida cotidiana al menos simbólicamente. Debido a que el entendimiento del arte surge de la conjunción entre la intención del artista y las informaciones de los receptores en torno a los temas tratados en la obra, los resultados las teorizaciones y definiciones son siempre sincréticos, azarosos e indeterminados.

2. Performances connotados por lo político

La performance como forma de producción basada en la multi, inter y transdisciplinaria que implica al cuerpo en acción, sea del sujeto o del colectivo social, emprende actividades que no están encaminadas a la producción de objetos físicos para el consumo, más bien enfatizan la materia significativa del arte. En esta disciplina el artista debe estar preparado para captar las sensibilidades y necesidades conceptuales de los espectadores así como para modelar los contenidos de la obra a favor del entendimiento del público presente. Para ello el artista investiga y realiza búsquedas en contextos sociales diversos con el fin de explorar los diferentes niveles de realidad que le sirvan para crear sus obras. Entender la performance es más fácil cuando los artistas trabajan temas que el público identifica porque se relacionan con la vida práctica, en ese sentido, lo político proporciona constantemente diversos argumentos. Los resultados de las performances generalmente no son fijos ni determinantes, más bien, fluctúan entre la intención del artista y todas las posibles combinaciones que existen en el imaginario de los receptores. En ellas, creador y receptor juntos deben relacionar los motivos conceptuales que inspiran la obra con las situaciones más próximas a sus realidades.



Imagen 1. Folleto informativo de la performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019. Foto archivo: Álvaro Villalobos

Como ejemplo señalaré aquí por medio del arte, padecimientos de comunidades pertenecientes a estratos populares que afrontan los embates del capitalismo y el neoliberalismo. Se trata de una performance que presenta testimonios de migrantes, la mayoría centroamericanos que pasan por México y en su desplazamiento atraviesan fronteras físicas, políticas e ideológicas. Ellos toman para su propia vida, las experiencias que viven de manera natural, para mezclarlas con las costumbres de los lugares que pisan, haciéndolas suyas,

adaptándolas, mezclándolas y convirtiéndolas en sus costumbres y modos de sentir, pensar y actuar que después utilizan de manera práctica en diferentes formas de supervivencia. Esta obra trabaja con testimonios reales convertidos en objeto de denuncia en forma de activismo político, aquí el sincretismo opera en la conjunción entre el móvil conceptual, la denuncia pública y las estructuras formales de una acción ejecutada con estrategias artísticas, utilizadas con propósitos de reivindicación de los valores sociales y los derechos fundamentales de las personas que involucra. Aquí se trabaja la presentación y la instalación de manera formal y lo político como materia signifiicante de manera conceptual. Mediante una investigación previa se realizaron búsquedas en contextos locales y se exploraron diferentes niveles de realidad tanto del público como de los creadores para poner en tensión dispositivos de creación del arte convencional como la originalidad y la exclusividad de la obra y exponerlos públicamente. En este caso se generó un arte socialmente comprometido mediante una pedagogía basada en las experiencias colectivas como forma de conocimiento.

En el caso de la performance el sincretismo sirve para simplificar lo que en términos generales en las ciencias sociales tanto como en el mismo arte desde el punto de vista conceptual se ha denominado multi-disciplina y sucedáneos como la interdisciplina y la trans-disciplina. Desde el punto de vista formal ese efecto se ha denominado pastiche, collage o medios múltiples y desde el punto de vista de la mezcla y coparticipación de los estilos también se identifica con el eclecticismo. Esos efectos en la performance artística tienen características disímiles por su estructura azarosa, imprecisa y orgánica como es la vida misma; sirven para poner en entredicho las maneras hieráticas y fijas de pensamiento y acción de las teorías convencionales sobre el arte. Como estudio de caso aquí se aborda la obra artística personal “*Migrantes silenciosos auto, parlante - centro de información*”, pensada como una propuesta de activismo cultural y político, basada en las realidades vividas por comunidades que sufren los embates políticos, sociales y económicos del contexto latinoamericano actual y no han podido insertarse en las dinámicas de las economías globales que los han segregado. La noción de sincretismo utilizada ha sido sustentada en trabajos anteriores de mi autoría y equivale a un concepto que mezcla elementos de diferente naturaleza, que no se corresponden entre sí pero al unirse en las obras, generan resultados azarosos e indeterminados, la mayoría derivados de mezclas y yuxtaposiciones entre sus componentes conceptuales y formales.

3. El arte frente a las dinámicas del capital

Aquí se utiliza la enunciación “arte actual” y no “arte contemporáneo” porque de manera crítica puede argumentarse que el arte contemporáneo está vinculado física y comercialmente a dinámicas relacionadas con los mercados globales, de la misma forma que a capitales transnacionales y eventos internacionales como las bienales de arte o las ferias de arte que abundan en la actualidad en los centros de poder económico mundial. Las relaciones del arte contemporáneo con las dinámicas de mercadeo son cada vez más efectivas para el lavado de dinero y la reducción de impuestos en cantidades grandes que las empresas, corporativos y personas adineradas deberían entregar a los erarios públicos de los países donde producen sus ganancias. El arte contemporáneo es utilizado por los especuladores de la económica nacional e internacional que aprovechan los productos culturales y artísticos no solo para la evasión de impuestos sino para lograr reconocimiento social y estatus tanto como para establecer relaciones con los actores del poder con fines políticos y económicos. Las colecciones de los museos e instituciones públicas y privadas de alto nivel se nutren con obras de arte adquiridas a precios elevados.



Imagen 2. Instalación de la performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

Visto de esa manera el arte contemporáneo lejos de estimar lo sublime, la originalidad y la autenticidad como valores intrínsecos a las obras que en épocas pasadas eran importantes para la crítica y la historia del arte, “circula sirviéndose de los favores de las grandes inversiones especulativas y el lavado de dineros” (Toscano 2017, 28) Queda claro entonces, que a pesar de que uno de los ideales de los artistas sea la emancipación política e ideológica, en la mayoría de los casos los artistas contemporáneos están supeditados a las leyes de los mercados globales como las bienales de arte y las llamadas ferias comerciales de arte contemporáneo que abundan en las principales ciudades y centros de poder económico¹

En América Latina eventos de interés para los artistas como, la Bienales de Arte de La Habana en Cuba o la Bienal de Sao Paulo en Brasil en principio fueron creadas con el ánimo de promover la mundialización de la cultura con el anhelo de que las producciones locales estuvieran en el nivel de reconocimiento del arte internacional, principalmente europeo y estadounidense, objetivo moderno que, en la actualidad sigue teniendo eco en el espíritu desarrollista mundial, este principio se basa en la utilización de capitales transnacionales que promueven cada vez con más fuerza la globalización. El modelo de exhibición y especulación con los precios de las obras expuestas y la venta de las mismas se replicó y se propagó en las últimas décadas, sobre todo por las ciudades capitales donde más circulan grandes cantidades de dinero que necesitan ser legitimadas y donde también se encuentran concentrados los poderes políticos y económicos. En esa lógica, uno de los eventos de más reciente creación son Manifesta y Mercosur, cuyas permanencias llevan varias versiones y obedecen a la satisfacción del gusto y las políticas culturales dictadas por grupos de poder como la Comunidad Económica Europea en el primer caso y en el segundo a la caterva de países suramericanos que forman esa selecta sociedad de bienes y negocios denominada Mercado Común del Sur (MERCOSUR) . De la participación en bienales se pasa a las ferias donde el arte contemporáneo se inserta mediante un principio que coincide con la sentencia pronunciada por los curadores de arte, Ivo Mezquita y Kurt Hollander en el artículo editorial de la revista mexicana *Poliéster* dedicada al tema:

“Las exposiciones bienales se basan en la idea del turismo cultural que atrae la inversión extranjera y crea una imagen positiva y moderna en la comunidad internacional. Los intereses mayores de estas exposiciones son también la expansión del capital multinacional y la desarticulación de las fronteras nacionales mediante los adelantos tecnológicos en información y comunicación” (1996,12).

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

Por lo anterior en este artículo, se enfatiza el uso del término: *arte actual*, ya que la obra presentada más adelante no pertenecen a ningún circuito comercial de legitimación con esas características. Además porque de manera contradictoria, al mismo tiempo que en esos circuitos de legitimación se difunden informaciones sobre las maneras en que las bienales y las ferias unen a los países por medio de la democratización de la cultura, mienten al decir que; representan las ideologías de los organizadores en torno a las políticas internacionales y otros temas especializados con ánimo de hermanamiento universal, porque en ese mismo sentido se restringe el paso a las personas por las fronteras físicas entre los países participantes.



Imagen 3. Performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

La obra aquí vinculada muestra los engaños de los gobernantes de los países que sostienen relaciones políticas basadas en la represión y el engaño a los conciudadanos. Por un lado se mantienen las apariencias de buen funcionamiento de las relaciones culturales entre los países representados con el arte con obras que tratan los problemas sociales y políticos en las bienales y por otro se endurecen las relaciones políticas y comerciales en detrimento de la población civil. A partir del análisis de ese fenómeno en el contexto latinoamericano pude argumentar por medio de investigaciones anteriores que, políticamente países como México implementan las estrategias necesarias para mantenerse dentro de las dinámicas de las economías globales, en demérito de los asuntos como la migración que se hacen cada vez más agudos debido a las pésimas políticas que utiliza para resolverla. En este país, “se reconoce actualmente una franca falta de gobernanza, entendida como la gran cantidad de interacciones

que deben existir para lograr acuerdos entre los gobernados y sus gobernantes” (Villalobos 2018, 6). Contrariamente, las actuales políticas de migración de este país y el control ejercido por el sistema de gobierno, repercuten en el incremento de los índices de violencia, segregación y aislamiento de comunidades minoritarias.

Un ejemplo de ello puede verse en la frontera norte de México y sur de Estados Unidos donde suceden eventos artísticos trans-fronterizos importantes para las relaciones bilaterales, bajo la premisa ¿Qué es arte político? What is political art? (Buck-Morss 1998, 14-15) En eventos artísticos importantes como *In Site* o *Entijuanarte* en Tijuana y San Diego, cuando se están reforzando las bardas físicas y humanas con cercos militares que dividen a los países y se están implementando políticas efectivas para construir muros de contención cada vez más altos; estas murallas están provistas de dispositivos de seguridad inmensamente agresivos para evitar el flujo de migrantes. Este mismo principio se replica en la frontera sur entre México y Guatemala, que restringe el paso de migrantes centroamericanos manteniendo las apariencias de bienestar en las relaciones culturales endureciendo las relaciones políticas.

4. Exclusiones y desplazamientos

Muchos sectores populares de la población latinoamericana viven una zozobra debido a la inestabilidad que produce la pobreza material y la falta de políticas que solventen sus carencias; en México particularmente, esas condiciones generan todo tipo de violencias como las que están azotando al país desde hace décadas, mucho antes de la contingencia sanitaria Covid-19. A la inestabilidad económica y social, se suman las crisis ocasionadas por las pérdidas de empleos y muertes de los familiares que mantenían a muchas familias en medio de la pandemia. Actualmente muchos decesos están relacionados con ella pero también se deben al recrudecimiento de los niveles de pobreza y los índices de delincuencia e inseguridad que azotan al país. Las estadísticas señalan que desde el gobierno presidencial de Felipe Calderón (2006-2012), quién generó y mantuvo una guerra frontal contra el narcotráfico, las muertes violentas en toda la república, ascendieron a más de treinta mil; en el actual gobierno de Andrés López Obrador, aunque cambiaron las estrategias sobre el tema del narcotráfico y el control militar del país, los secuestros, robos, feminicidios, violaciones y asesinatos, han aumentado considerablemente; por lo tanto ha crecido la migración ilegal tanto a Estados Unidos como a países europeos que en apariencia ofrecen a los latinoamericanos oportunidades para mantener una economía de supervivencia.

El actual gobierno presidencial de México pertenece al Movimiento Regeneración Nacional (MORENA), que se ufana de tener pensamientos de izquierda avanzada y liberal, pero opera con estrategias heredadas de la militancia en los grupos de derecha conservadora de los años setenta, (1976 a 1988) cuando el actual presidente perteneció al Partido Revolucionario Institucional (PRI) este último entregó al país resquebrajado social, política y económicamente después de setenta años de gobierno continuo. En el tema de los migrantes, un ejemplo lo representa el entreguismo del gobierno mexicano al dominio estadounidense, en las recientes negociaciones sobre las caravanas que pasaron por México. Para ilustrar esta idea se muestra como el discutido muro que Donald Trump en su campaña presidencial prometió construir con recursos económicos de México, ya es una certeza. Una negociación entre los dos países sobre el aumento de los aranceles e impuestos a los productos mexicanos que se venden en Estados Unidos si no se atendía con urgencia el tema de la construcción del muro, derivó en que México cedió a sus peticiones y el resultado fue la presencia de la “Guardia Nacional Mexicana” en la frontera sur de México con Guatemala.

El gobierno mexicano creó la Guardia Nacional y la llevó a la frontera con Guatemala con el fin de retener el flujo de migrantes centroamericanos que llegan a este país por las riveras del Rio Suchiate, este grupo militar permanece ahí actualmente con ametralladoras en la mano para beneplácito de Estados Unidos. Además del muro de contención cuya construcción está avanzando en la frontera norte, en el sur, cerca de Tapachula, Chiapas y Quetzaltenango, Guatemala, se encuentra otro muro, esta vez humano con ametralladoras bajo el brazo, localizado en el punto estratégico que divide geográficamente a los dos países aunque de manera natural en ese lugar, las personas están unidas culturalmente. Algo que pensar es el entreguismo del gobierno mexicano al dominio estadounidense, ya que en las recientes negociaciones sobre el tema de los migrantes que pasan por México; este país se comprometió desde 2019 a reducir los porcentajes de migrantes que van rumbo al norte. Una de las estrategias para lograrlo consistió en la militarización de la frontera que ya hemos citado y el recorte de visas y becas para jóvenes estudiantes de Centro y Sur América que tratan de ingresar al país de manera legal, es paradójico que esto suceda cuando México tenía la tradición de exportar conocimiento y otorgaba visas y becas a jóvenes de diferentes países, para ingresar al país a realizar programas académicos de estudios de calidad.

5. Arte comprometido con los problemas sociales

El arte se conforma a partir de las realidades del creador pero sobre todo del imaginario de los espectadores, inclusive de aquellas realidades que contradicen las maneras de pensarlo. Desde esta premisa el arte implica eminentemente una condición de movilidad del mismo pensamiento, contradiciendo las posturas fijas que tienden a mostrar verdades absolutas. La performance como arte de la acción y el movimiento contempla además los desplazamientos del pensamiento como un elemento generador del mismo conocimiento, ello implica percepciones plurales de la obra, de igual manera móviles, cambiantes y sincréticas a la vez. Su entendimiento surge de la conjunción entre la intención del artista y las informaciones de los receptores en torno a los temas tratados en la obra, en una performance con tal movilidad los resultados son siempre azarosos, indeterminados y muchas veces efímeros, por que se trabaja ya no la representación sino con la presentación formal y conceptual en un tiempo relativo y móvil. La movilidad del pensamiento conlleva al desencadenamiento y participación de fuerzas, dentro de una perspectiva multidisciplinaria y orgánica como la vida misma, inmersa en dinámicas de acción en tiempos y espacios también aleatorios, indeterminados pero reales y específicos.

Cuando la acción y la movilidad del pensamiento se convierten en material fundamental para el arte, pueden eliminarse los lindes sustantivos entre las formas y las teorías sobre el mismo, para transformar la actividad artística en una investigación sobre la naturaleza y la vida tanto del artista como de los espectadores. El arte interactúa con otras disciplinas como la sociología y la antropología social o la economía política, principalmente aunque también puede hacerlo con cualquier otra. Así se generan obras de arte sincréticas que surgen de la mixtura formal y conceptual para producir otras que provienen de subjetividades y condiciones amplias y expansionistas.

6. Marginalidad y performance: "Migrantes silenciosos auto, parlante-centro de información". Obra artística personal

La performance se basa en la presentación y para ello, toma distancia de la representación, no ofrece una similitud de otra situación sino que procura revelar de la manera más natural posible, la comprensión de los temas que trata. Aunque el arte represente una ilusión fantástica, la performance trabaja en la emisión de informaciones conceptuales y perceptivas dirigidas directamente por el artista con el fin de modular y modelar los contenidos de la obra en un tiempo presente y un espacio físico real en el que se ejecuta la pieza. En la performance se trabaja con actos presenciales en tiempos y lugares específicos, resultando un sincretismo que se da en lo formal, conceptual y

contextual sin coartadas representacionales, ejercido desde un carácter posdramáticoⁱⁱ, que aspira la realidad como materia modelable. En las acciones artísticas de este tipo, se entremezclan diferentes realidades convertidas en motivos para reflexionar y accionar individualmente y en colectivo, sobre las circunstancias aleatorias de los temas que aborda; sobre las disposiciones formales que componen las obras así como sobre los contextos específicos donde se desarrollan. Cuando este tipo de arte vincula móviles políticos, se desliga de la dramatización para convertirse en activismo con estrategias artísticas, utilizadas con propósitos de reivindicación de los valores sociales y los derechos fundamentales de las personas que involucra. En este tipo de arte, tanto los planos de realidad del mismo como las percepciones del público pueden ser paralelos aunque no necesariamente diferenciables, por su carácter efímero y móvil a la vez, ya que, son amplias y diversas las posibilidades de crear como diversas las posibilidades de interpretarlo.

En las calles de las principales ciudades mexicanas se encuentran actualmente familias que migran, la mayoría afro descendientes de Centro, Sur América y el Caribe, muchos de ellos están varados en los semáforos pidiendo ayuda para comer y continuar la travesía hacia el norte, donde además no son bien recibidos. El flagelo crece continuamente y se recrudece con la represión ejercida en la frontera sur del país por la presencia de la Guardia Nacional. Las necesidades de los migrantes, origen y destino, así como las soluciones de convivencia familiar, ayuda psicológica y económica o violación a sus derechos son problemas poco conocidos por la mayoría de la población mexicana.

Con referencia al tema trabajé esta obra personal, en conjunto con un grupo de profesores y alumnos de artes y fue ejecutada a nombre del Grupo de Investigación y Acción en Arte y Entorno de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (GIAE-FAD-UNAM) conformado por los artistas, docentes: Yuri Aguilar, Luis Serrano y Álvaro Villalobos. Se tituló: “*Migrantes silenciosos auto, parlante - centro de información*” y se presentó en el Festival de Performance y Política: XI Encuentro, “El mundo al revés: Humor y performance” organizado por la Universidad de New York, por medio del Instituto Hemisférico de Performance. Tuvo lugar del 20 al 29 de junio de 2019, en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.

La performance fue realizada mientras muchos migrantes se desplazaban desde Centro América hacia Estados Unidos pasando por México; señaló vacíos en las reglas que la sociedad y los gobernantes imponen a los migrantes por medio de leyes agresivas de administración de recursos e ideologías con las que se mantiene el poder político. Los problemas sociales aquí presentados son identificados como reductos del neoliberalismo capitalista actual que impera en occidente y de manera desequilibrada en la región. Los casos de riqueza material en México son conocidos, ya que en este país viven unos de los empresarios más ricos del mundo mientras existe también un gran número de personas que sobreviven en la pobreza absoluta.



Imagen 4. Video instalación y performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

La característica anterior está implícita en los testimonios recogidos por medio de la obra artística en la que se realizaron una serie de entrevistas a miembros de las caravanas de migrantes que pasaron por México entre 2018 y 2019 rumbo a la frontera norte. De los problemas políticos que azotan la región derivan otros temas identificados en los testimonios que dieron los migrantes, ellos delataron carencias en su educación que generaron pobreza material y todas las formas de violencia que azotan grandes sectores de la población no solo de México sino de gran parte América Latina. Tipos de violencia ejercidos sobre comunidades generalmente pertenecientes a minorías étnicas, raciales y de género, desprotegidos por los gobiernos. A ello están expuestas las personas que al atravesar las fronteras sufren además de las inclemencias del tiempo, la falta de recursos y sobre todo discriminación de los demás sectores de la sociedad

7. La obra

En una primera fase mediante trabajos de campo se tomaron testimonios a los migrantes centroamericanos, que realizan desplazamientos masivos en busca de una mejor calidad de vida. En México posan en albergues de paso donde se tuvo contacto directo con ellos; con su autorización fueron presentadas sus voces en esta obra que incluyó una parte performativa y otra de video e instalación artística. Los albergues atienden sus problemas de manera insuficiente, algunos como: Casa Tochan en Pino Suárez, Casa las Josefinas en Vallejo, Centro para los derechos del migrante en la Condesa, el Albergue de Pilares en Metepec y el Instituto para las Mujeres en Migración entre otros; proporcionan en México refugio temporal y asistencias

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

básicas, la mayoría por medio de benefactores de la iglesia católica. A decir de los entrevistados, les ofrecen albergue temporal a cambio de fidelidad al dogma judeo-cristiano.

Las imágenes y voces de los migrantes corresponden a informaciones y denuncias tomadas directamente de las fuentes de origen, llevadas al público en la calle también de manera directa con el fin de evidenciar sus necesidades, sin los filtros ni ediciones que utilizan los medios informativos. Las informaciones generales que llegan a la población vienen de los noticieros oficialistas que engañan y mienten al respecto. Hay una segunda fase de investigación que está en proceso y consiste en llevar los testimonios a las organizaciones que proporcionan ayuda y generan programas de apoyo a los migrantes. A través de otras fases de la investigación propias del arte, se establecen relaciones entre el móvil conceptual de la obra y la necesidad de sensibilizar a diferentes tipos de receptores, haciendo visibles en la esfera pública, las necesidades de un sector vulnerable de la sociedad que requiere apoyos urgentes. Se trata de un arte socialmente comprometido con problemas que afectan muchas personas en este contexto.



Imagen 5. Video instalación y performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

Uno de los objetivos de este trabajo consistió en obtener informaciones de fuente directa y llevarlas al público y a las instituciones que ofrecen ayuda humanitaria como la Organización Internacional para las Migraciones, (OIM), establecimiento que genera programas de apoyo aunque siempre limitados e insuficientes. Actualmente el Grupo de Investigación y Acción en Arte y Entorno (GIAE) al que pertenezco; trabaja para establecer relaciones entre el público y las diversas maneras de atender las necesidades de los migrantes, primero hace visibles sus problemas enfocándolos a través de investigaciones inmersivas que facilitan posibles soluciones y luego canaliza los diferentes apoyos que puedan obtenerse.

Otro incidente de origen popular que sirvió para encadenar formalmente de manera sincrética las posibilidades conceptuales con la estructura presentacional de la obra consistió en valorar los altos niveles de contaminación auditiva que se ponderan en la Ciudad de México; aquí es común escuchar ruidos ensordecedores como las sirenas de las patrullas de policía, ambulancias y alto parlantes de todo tipo que incrementan el volumen de manera indiscriminada. En las colonias de la Ciudad de México circulan carros viejos con bocinas y grabaciones que anuncian la compra de chatarra y fierros viejos con voces que pertenecen a la tradición popular. El alto volumen y el ruido que se percibe en el entorno público es ocasionado por vehículos y vendedores callejeros que gritan por micrófonos y altavoces en las plazas públicas, afuera de las estaciones del metro y en lugares de congregación masiva, incrementando la contaminación auditiva. Estos elementos se utilizaron en la performance cuya presentación conllevó un segmento que puede ser entendido desde las teorías sobre la instalación artística.



Imagen 6. Video instalación y performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

Para presentar la obra en el Encuentro Hemisférico de Performance se puso en acción una camioneta *pick up*, con una oficina en la parte trasera desde donde se proporcionaron al público participante, informaciones actualizadas sobre las migraciones en México. La oficina se instaló de manera improvisada entre una choza en la que el público pudo consultar publicaciones recientes con datos proporcionados por los centros de investigación de las universidades públicas mexicanas. Por medio de un alto parlante se reprodujeron las voces de los migrantes y sus testimonios, mezclados con sonidos de sirenas de ambulancias y patrullas; las voces de los migrantes se transmitieron para llamar la atención del público desprevenido. Los testimonios orales fueron interrumpidos periódicamente para ser reforzados con las informaciones video grabadas y presentadas directamente para no falsear el contenido. En el techo de la choza se instaló un *video beam* o cañón de imágenes desde el que se proyectaron los testimonios tomados en vivo y en directo, sobre los muros de casas y edificios. La camioneta circuló y proyectó la obra en lugares de concentración masiva del Centro Histórico de la Ciudad de México, con el fin de entregar datos reales sobre la situación de los migrantes, basados en informaciones que los noticieros oficialistas del país no proporcionan básicamente porque sus intereses son otros.



Imagen 7. Performance: *Migrantes silenciosos auto, parlante*. Centro de información, México, 2019 Foto archivo: Álvaro Villalobos

La oficina instalada dentro de la camioneta se convirtió en el centro de acopio e intercambio de informaciones útiles para la acción y reflexión sobre el móvil conceptual de la obra. Allí se recibieron y distribuyeron folletos impresos y copias de documentos relacionados con el flagelo. También se difundieron imágenes y datos correspondientes a las investigaciones realizadas de manera directa en los refugios. El público interesado en el tema participó en los

procesos de producción, difusión y retroalimentación de la pieza. La instalación en esta obra, se pretende más allá de la simple representación esquemática de los temas sociales y se acerca a paradigmas continuadores de conceptos que utilizan diversas opciones semánticas y estéticas para crear discursos no convencionales. En esta ocasión se evidenció el uso del sincretismo, tanto en la estructura formal como en la conceptual y contextual de la performance que incluyó un alto porcentaje de material activo tomado de la vida cotidiana. Todo el material fue presentado con ayuda de los medios electrónicos y digitales utilizados como herramientas para modular la propuesta dirigida a la sensibilización del público en torno a un tema que debe ser relevante para la sociedad en general.

Referencias

Buck-Morss, Susan, *¿Qué es arte político? What is political art?* In Site 97, Tiempo Privado en espacio público, Private time in public space, Installation Gálery , San Diego, California, U.S.A. 1998

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, D.F. 1989

Lehmann, Hans Thies (2001) *Le théâtre postdramatique*, París Francia. Editorial L'arche

Mezquita, Ivo, Hollnder Kurt, *Bienales*, Revista Poliester, Volumen 5, Número 15, Primavera, México D.F. , México 1996

Toscano, Javier, *Toscano contra el arte contemporáneo*, Ediciones Tumbona México (2017)

Villalobos, Álvaro, *Exclusiones, marginalidad y performance*, Revista Karpa Número 9, Journal of Theatricalities and Visual Culture, California State University, Los Ángeles U.S.A.. (2016-17) <http://www.calstatela.edu/al/karpa/álvaro-villalobos> consultada el 25 de julio de 2020

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5717>

Otras fuentes:

-Villalobos Álvaro, Performance: “*Migrantes silenciosos auto, parlante - centro de información*”. obra artística presentada en el Encuentro Hemisférico de performance y política, Contenido: Testimonios directos en audio y video como formas de denuncia pública por medio del arte, Ciudad de México, México 2019

Los testimonios de los migrantes pueden consultarse en:

<https://soundcloud.com/alvaro-villalobos-12483524/audiocompleto-migrantes-300519>

El video del registro de la performance puede consultarse en :

<https://www.youtube.com/watch?v=2GxNf--JYVI>

Notas

¹ El presente texto es uno de los productos del proyecto de investigación: **ARTE EXPANDIDO, IMAGEN CONOCIMIENTO Y ESTUDIOS VISUALES EN AMÉRICA LATINA** Radicado en la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma del Estado de México, México con la clave SIEA 6225/2020CIB.

² Estas formas comerciales del arte que especulan con el precio de las obras son utilizadas para establecer relaciones comerciales entre los intermediarios, los coleccionistas inclusive con instituciones públicas. En las ferias de arte se promueven las obras en ambientes selectos en los que las piezas cuestan grandes cantidades de dólares y euros (monedas globales con las que se cotizan las operaciones financieras en las bolsas y los mercados bursátiles). Entre la gran cantidad de ferias comerciales de arte se encuentran Zona Maco en México, Artbo en Bogotá, Colombia, Art Lima en Perú, Arte BA en Buenos Aires Argentina, Fiac en París, Francia, Arco en Madrid entre otras. Existen muchos más mercados organizados por redes internacionales de galeristas y comerciantes de arte en las que no se venden las propias performances, aunque en algunos casos llegan a ofertarse y venderse registros en videos, libros, catálogos y fotografías de las mismas.

³ Término acuñado por Hans-Thies Lehmann en su libro escrito originalmente en alemán: Postdramatisches Theater

La fiesta vecinal como práctica híbrida entre el arte, la educación, la investigación y la salud comunitaria

The neighborhood party as a hybrid practice between art, education, community health and research

Silvia Siles Moriana

Universidad Complutense de Madrid (España)
ssiles@ucm.es

Mar Castillejo Higuera

Universidad Complutense de Madrid (España)
marcastillejohiguera@gmail.com

Recibido 10/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

En torno a la organización, programación y celebración de la fiesta vecinal como práctica artística contemporánea transformadora, se plantea la creación de un fotoensayo con las imágenes de las fiestas vecinales que han tenido lugar en el contexto de los proyectos *Bulevar* y *ARTYS, La Experimental*. Ambos se desarrollaron en los espacios públicos de los distritos madrileños de Puente de Vallecas y Villaverde entre 2017 y 2019. Tanto el proyecto *Bulevar*, como *ARTYS, La Experimental*, son propuestas de intervención comunitaria en salud a través de las prácticas artísticas como herramientas para impulsar la participación activa y mejorar la calidad de vida de los barrios de San Diego y la Colonia Experimental, respectivamente. Se enmarcan dentro del proyecto institucional Arte, salud y cuidados del Servicio de Prevención y Promoción de la Salud del Organismo Autónomo de Madrid Salud dependiente del Ayuntamiento de Madrid y se articulan mediante la metodología de investigación basada en las artes, concretamente en la a/r/tografía. Las experiencias que se incluyen en este fotoensayo son procesos híbridos entre el arte, la educación, la salud comunitaria y la investigación, que, teniendo como protagonista dos comunidades, dos contextos y dos proyectos diferentes, presentan intersecciones en la experiencia vivida que supone una fiesta vecinal en el espacio público.

Sugerencias para citar este artículo,

Siles Moriana, Silvia; Castillejo Higuera, Mar (2020). La fiesta vecinal como práctica híbrida entre el arte, la educación, la investigación y la salud comunitaria. *Tercio Creciente* (Monográfico extraordinario III), págs. 75-83, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>

SILES MORIANA, SILVIA; CASTILLEJO HIGUERAS, MAR (2020) La fiesta vecinal como práctica híbrida entre el arte, la educación, la investigación y la salud comunitaria. *Tercio Creciente* (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 75-83, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>

Abstract:

Concerning the organization, scheduling and celebration of the neighborhood party as a transformative contemporary artistic practice, it is proposed the creation of a photo essay with the images of the neighborhood festivals that had taken place in the context of the *Bulevar project* and *ARTYS, La Experimental*. Both were developed from 2017 to 2019 at public spaces of district of Puente de Vallecas and Villaverde, both located in Madrid. Both the *Bulevar project*, and *ARTYS, La Experimental*, are proposals for community intervention in health through artistic practices as tools to promote active participation and to improve the quality of life in San Diego and Colonia Experimental neighborhoods, respectively. These projects are framed within the institutional project *Art, Health and Care* of Prevention and Health Promotion Service of the Autonomous Organization of Madrid Salud dependent on the Madrid City Council. They are articulated through the Art-Based Research methodology, specifically in a/r/ photography. The experiences that include this photo essay are hybrid processes between art, education, community health and research, that having two communities, two contexts and two different projects as main factors, present intersections in the lived experience that is a neighborhood party in public space.

Palabras Clave: Arte y salud, fiesta vecinal, salud comunitaria, investigación basada en las artes

Key words: Art and Health, neighborhood party, community health, Art-Based Research

Sugerencias para citar este artículo,

Siles Moriana, Silvia; Castillejo Higuera, Mar (2020). La fiesta vecinal como práctica híbrida entre el arte, la educación, la investigación y la salud comunitaria. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 75-83, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>

SILES MORIANA, SILVIA; CASTILLEJO HIGUERAS, MAR (2020) La fiesta vecinal como práctica híbrida entre el arte, la educación, la investigación y la salud comunitaria. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 75-83, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>



Figura 1. Fotoensayo realizado con imágenes de las fiestas vecinales del *proyecto Bulevar* en el barrio de San Diego de Puente de Vallecas, y *ARTYS, La Experimental*, en la Colonia Experimental de Villaverde Alto. Mar Castillejo Higuera y Silvia Siles Moriana. 2017 -2019

En torno a la organización, programación y celebración de la fiesta vecinal como práctica artística contemporánea transformadora, se plantea la creación de un fotoensayo con las imágenes de las fiestas vecinales que han tenido lugar en el contexto de los proyectos *Bulevar* y *ARTYS, La Experimental* que se desarrollaron en los espacios públicos de los distritos madrileños de Puente de Vallecas y Villaverde entre 2017 y 2019. Tanto el proyecto *Bulevar*, como *ARTYS, La Experimental*, son propuestas de intervención y participación comunitaria en salud a través de las prácticas artísticas como herramientas para impulsar la participación activa y mejorar la calidad de vida de los barrios de San Diego y la Colonia Experimental, respectivamente.

Por un lado, El Bulevar de Peña Gorbea de Puente de Vallecas es un lugar de encuentro en el Barrio de San Digo donde conviven diferentes recursos municipales, asociativos y comercios, pero, a su vez, presenta diferentes problemáticas que impiden que la comunidad pueda disfrutar del entorno. Por este motivo, el Centro Municipal de Salud Comunitaria (CMSc)¹, diferentes entidades y colectivos del barrio ponen en marcha una serie de eventos y actividades con el objetivo de transformar este espacio público en un lugar más saludable, a través de la creación de redes y vínculos comunitarios (Castillejo, 2019).

Por el otro, *ARTYS: La Experimental* es un proyecto de promoción de la salud comunitaria a través del arte como metodología para facilitar la participación de la ciudadanía y promover la mejora de la calidad de vida de la Colonia Experimental de Villaverde Alto. Se enmarca en el arte basado en la comunidad, las prácticas artísticas colaborativas y la participación ciudadana como derecho comunitario y su principal objetivo es impulsar el bienestar físico, mental y social a través de las prácticas artísticas y de una red de cuidados mutuos. Este proyecto se construye a partir de un grupo motor que se ha constituido como “comunidad creativa”, formada por el Servicio de Convivencia Intercultural en Barrios, el CMSc de Villaverde y las vecinas de la Colonia. (Siles-Moriana, 2019).

¹ Los Centros Municipales de Salud Comunitaria (CMSc) son centros municipales especializados en la promoción de la salud y en la prevención de las enfermedades y otros problemas de salud. Por lo tanto, su objetivo no es tratar la enfermedad (algo que ya hacen los centros de atención primaria o especializada), sino que se centran en prevenirla y en ayudar a las personas, los grupos y las comunidades a conseguir estilos y condiciones de vida saludables. El Ayuntamiento de Madrid pone al servicio de los madrileños una red de dieciséis CMSc y ocho centros monográficos especializados, repartidos por la ciudad, dotados de una plantilla multidisciplinar formada por profesionales de la medicina, especialistas en ginecología, psiquiatría, pediatría, psicología o enfermería, además de trabajo social, auxiliares de salud y administración. Recuperado de: <http://madridsalud.es/centros-madrid-salud-comunitaria/>

Ambos, se enmarcan dentro del proyecto institucional *Arte, salud y cuidados*², que nace de una histórica colaboración entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y el Servicio de Prevención y promoción de la Salud del Organismo Autónomo de Madrid Salud³ dependiente del Ayuntamiento de Madrid. Este servicio, en 2017, concede 3 becas de formación e investigación para el desarrollo de proyectos de promoción de la salud y participación comunitaria a través de las prácticas artísticas. De esta manera, los profesionales del arte colaboran junto a los profesionales sociosanitarios de los Centros Municipales de Salud Comunitaria en torno a 3 objetivos:

Utilizar la creación artística como herramienta para la prevención y la promoción de la salud; activar espacios de participación ciudadana entorno a la promoción de la salud; implicar a diferentes instituciones sociales y culturales (asociaciones, grupos, museos, escuelas, servicios sociales, etc.) en proyectos de arte y promoción de la salud. (Ávila, et al., 2019, 206)

De este modo, las experiencias que se incluyen este fotoensayo son procesos híbridos entre el arte, la educación, la salud comunitaria y la investigación.

En este sentido, “el arte puede ser una actividad vinculada a la comunidad, al contexto específico y plantea la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participe activamente en los procesos de transformación social” (Parramón, 2003, p. 3). Por tanto, el concepto de arte basado en la comunidad o arte comunitario es el primero de los pilares centrales de estos procesos híbridos, que Palacios (2009) asocia:

(...) a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y, sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Estas prácticas implican una revisión de los conceptos modernistas de artista y de obra de arte. El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social. (p. 199)

² Proyecto Arte y Salud. “Proyectos en acción”. Recuperado de: <https://www.ucm.es/artesaludproyectos/proyectos-en-accion-doctorado-e-investigacion>

³ Madrid Salud es un Organismo Autónomo del Ayuntamiento de Madrid creado en 2005 para la gestión de las políticas municipales en materia de Salud Pública y Drogodependencias dentro del término municipal. Trabajamos por la calidad del agua, la seguridad de los alimentos, la mejora de la salud ambiental y la integración sostenible de los animales domésticos en la ciudad. Madrid Salud se encarga también de la Prevención de Riesgos Laborales del Ayuntamiento de Madrid y de sus organismos autónomos. Nuestro objetivo es hacer de Madrid una ciudad cada vez más saludable promoviendo la salud en un sentido amplio y poniendo el acento en la prevención de enfermedades de la ciudadanía a través de la atención integral a las personas con adicciones y la promoción de hábitos saludables. Recuperado de: <http://madridsalud.es/quienes-somos/>

Por todo ello, la dimensión pedagógica es intrínseca a este tipo de praxis artística comunitaria. Según el artista y pedagogo Joseph Beuys, que proclamaba la creatividad como ciencia de la libertad, el proceso educativo se puede dar en cualquier lugar y escenario en los cuales se establecen diálogos articulados mediante dicha creatividad y que nos invitan a pensar en colectividad; esa creatividad involucra el pensamiento y la acción para dar sentido al mundo por lo que el arte se amplía radicalmente hacia todas las esferas de la vida social y de la actividad transformadora de los seres humanos (Gutiérrez-Galindo, 2011, p. 9).

Por otro lado, se enuncia la salud comunitaria como otro de los ejes vertebradores de las fiestas vecinales de *ARTYS* y el *Bulevar*. Se trata de un paradigma que, según López Ruíz y Padilla (2017), tiene un enfoque colectivista y emancipador donde se eliminan todos los factores individuales para la construcción de una salud desde lo colectivo. Por lo tanto, se considera a la comunidad como un foco generador de salud, ya que, no se entiende a los actores sociales como sujetos pasivos, sino que, juegan un papel fundamental en la construcción de salud colectiva como agentes de cambio. En resumen, la salud comunitaria es un modelo encaminado a empoderar a la población de un territorio, y desde esta perspectiva se considera el barrio como el ámbito de análisis e intervención para mejorar la salud (Castillejo, et al., 2018).

Por último, este trabajo se enmarca en la metodología de Investigación Basada en las Artes (IBA) o Art-Based Research (ABR), de la cual, Barone y Eisner, hacen una declaración fundamental, en su primer libro dedicado únicamente al tema:

La investigación basada en artes era -y es- un intento de utilizar las formas de pensamiento y las formas de representación que proporcionan las artes como medio a través de las cuales el mundo puede ser comprendido mejor... (Barone y Eisner, 2012, p. 11, como se citó en Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 885).

Este modo de investigar, surge a partir de lo que Piccini (2012) denomina giro narrativo en la investigación en ciencias sociales, proponiendo:

el uso de métodos y procesos creativos y artísticos para acercarse al conocimiento, donde el investigador no es meramente un observador sino también un hacedor y donde sus propias vivencias, creatividad y mirada personal, pudieran aportar nuevos *insights* y asistir a la creación de conocimientos, así como crear espacios nuevos de investigación. (p. 3)

De este modo, un trabajo de investigación puede ser creativo y emotivo, y el conocimiento se puede construir y presentar a través de diferentes lenguajes, donde el objetivo “no es tanto explicar los acontecimientos educativos o sociales como proponer o sugerir nuevas maneras de verlos o comprenderlos” (Marín-Viadel & Roldán, 2019, 885)

Por consiguiente, tanto los proyectos que se muestran en este fotoensayo, como el fotoensayo en sí mismo, se enmarcan en la *a/r/tografía*, un modo de hacer de la investigación basada en las artes que se ajusta a las necesidades de este tipo de proyectos (Siles-Moriana, et. al., 2020) ya que articula a un mismo nivel la dimensión artística, educativa e investigadora en prácticas colaborativas, participativas y socio-comunitarias. (Marín-Viadel y Roldán, 2019).

De este modo, se ha considerado pertinente este formato creativo para presentar la propuesta que, aun teniendo como protagonista dos comunidades, dos contextos y dos proyectos diferentes, presentan intersecciones en la experiencia vivida que supone una fiesta vecinal en el espacio público en el sentido en el que Fran Quiroga (2019) habla de ellas en su texto *La fiesta, lo raro y el espacio público*:

Pensar la fiesta como ese ejercicio del derecho a hacer ciudad es un compromiso más con la capacidad que tenemos de construir relaciones afectivas entre nosotrxs y también con el lugar que pisamos. Al hacer la fiesta, hacemos ciudad. Juntarse con las amistades a escuchar música o bailar un chotis es otra manera de ocuparlo, de estar juntxs. Hacer comunidad, aunque sea difusa o efímera, nos reconcilia con saber que no vivimos en soledad. Al tramar estos lugares de encuentro y deseo generamos complicidades unxs con otrxs. (p.11)

Referencias.

- Ávila, N., Azcona, C., Claver, M. D., Larraín, A., Segura, J., & Martínez, M. (2019). Art, health promotion and community health: Constructing the 'Madrid Salud' model. *Journal of Applied Arts & Health*. 10 (2), 203-217 https://doi.org/10.1386/jaah.10.2.203_1
- Castillejo, M. (2019). Replanteando el Bulevar: Un jardín vertical como intervención artística y comunitaria. *EARI, Educación Artística Revista de Investigación*, (10), 82-94. Doi: <https://doi.org/10.7203/eari.10.14246>
- Castillejo, M., Fernández-Cedena, J., Siles, S., Ávila, N. y Claver, M. D. (2018). Batas Nómadas en Madrid Salud: el arte y los artistas en equipos profesionales de salud comunitaria. *Gaceta Sanitaria*, 32(5), p. 466-472. Doi: 10.1016/j.gaceta.2018.03.008
- Gutiérrez-Galindo, B. (2011). *El artista educador. Los casos de Allan Kaprow y Joseph Beuys*. Facultad de Arte y diseño. Universidad Autónoma de México. Recuperado de: <https://www.yumpu.com/es/document/read/56702685/elartistaeducador>
- López Ruíz, V. y Padilla, J., (coords.). (2017). *Salubrismo o barbarie*. Córdoba, España: Atrapasueños editorial.
- Marín-Viadel, R, y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), pp. 881-895. Doi: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.63409>
- Quiroga, F., (coord.). (2019). *La fiesta, lo raro y el espacio público*. Madrid: Matadero Intermediae
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>
- Parramón, R. (Octubre, 2003). Arte, participación y espacio público. Models de participació en xarxa. Jornada d'innovació estratègica. Recuperado de: <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5732>

- Piccini, R. (2012). Investigación Basada en las Artes. Marco teórico para T. E. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Universidad de la República Oriental de Uruguay. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/235634127_Investigacion_Basada_en_las_Artes
- Siles-Moriana, S. (2019). El arte y la creatividad como nuevas formas de bienestar. Primera fase de ARTYS, La Experimental, proyecto de Arte y Salud Comunitaria en la Colonia Experimental de Villaverde Alto (Madrid). *EARI, Educación Artística Revista de Investigación*, (10), 150-167. Doi: <https://doi.org/10.7203/eari.10.12608v>
- Siles-Moriana, Castillejo Higuera, M., Larraín Vergara, M., Azcona Gómez, C. y Fernández-Cedena, J. (2020). *Arte y Salud: Un espacio de encuentro creativo desde lo comunitario. Investigación transdisciplinar colaborativa, nuevas metodologías y herramientas de investigación creativa*. En R. López Cano (Presidencia), *INDISCIPLINES, Congrés sobre la Recerca en la Pràctica de les Arts*. Comunicación llevada a cabo en el Congreso sobre la Investigación en la Práctica de las Artes, 28-30 de noviembre de 2019, Barcelona. Recuperado de: https://b3a5d73f-f80a-4b71-811c-b550bd9d8e10.filesusr.com/ugd/cb4a0a_a0375d4af9de462baa4fa4d769b05529.pdf

Hilvanando memoria desde lo colectivo. Hibridaciones artísticas y transformación del contexto sociocultural

Batching memory from the collective. Artistic hybrids and transformation of the socio-cultural context

Daniel Tomás Marquina
Universidad Politécnica de Valencia (España)
info@danieltomasmarquina.com

Recibido 03/09/2020 Revisado 10/11/2020
Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

Si hablamos de memoria colectiva no podemos establecer en una convicción de estabilidad y solidez, al contrario, debemos atender a la coexistencia de múltiples visiones pasadas que ayudan a redefinir constantemente la identidad a partir de las necesidades del presente. La dialéctica que aquí encontramos entre lo novedoso y lo antiguo, entre lo cotidiano y lo inaudito puede ser el lugar en el que la memoria colectiva puede tomar los hilos con los que hilvanar un tejido que construya nuestras identidades sociales. Posibilitar el acceso a estos hilos, en plural, debe suponer un impulso en el que basarnos para transformar el contexto sociocultural de una manera igualitaria. Diferentes modos de hilar, o lo que es lo mismo, de crear continuidad conforme a las condiciones pasadas, las del presente y los proyectos futuros; de tal modo, la identidad se reconocerá como un tejido flexible con un final incierto. Es en la memoria histórica y colectiva, sin perjuicio de las memorias individuales y subjetivas donde se construye espacios de libertad que restituyen dignidad y se cimientan proyecciones positivas de futuro.

En la actualidad, los procesos de hibridación en todas sus dimensiones se han hecho notorios. También desde el arte, como manifestación que expande estos términos en parámetros de sensibilidad e imaginación social y que nos ayuda a percibir el mundo en una dimensión total de sus posibilidades. En el presente texto mostraremos la posibilidad de transformar acciones artísticas en procesos de facilitación y mediación social a partir de experiencias concretas. Enmarcado en una época donde el espacio que practicamos se muestra como una serie de emplazamientos que contienen estrategias, usos y connotaciones implícitos de una gran variedad. Empoderarnos de estas estrategias desde el colectivo para transformar nuestro espacio cotidiano es una herramienta de enorme valor ligada a la construcción de utopías positivas. La cultura es una herramienta que permite precisar este contenido social. Es un elemento que configura el paisaje y juega un papel clave en la disposición contextual del espacio de nuestras ciudades. El arte puede transformarse en un acontecimiento continuo que ofrezca una visión más de lo real, desde una sensibilidad abierta a la condición infinita de las cosas. Aquello real que no agota las posibilidades de lo inexistente.

Sugerencias para citar este artículo,

Tomás Marquina, Daniel (2020). Hilvanando memoria desde lo colectivo. Hibridaciones artísticas y transformación del contexto sociocultural. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 85-98, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5724>

TOMÁS MARQUINA, DANIEL (2020) Hilvanando memoria desde lo colectivo. Hibridaciones artísticas y transformación del contexto sociocultural. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 85-98, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5724>

Abstract:

If we speak of collective memory we cannot establish ourselves in a conviction of stability and solidity, on the contrary, we must attend to the coexistence of multiple past visions that help to constantly redefine identity from the needs of the present. The dialectic that we find here between the new and the old, between the everyday and the unheard of can be the place where collective memory can take the threads with which to weave a fabric that builds our social identities. Making these threads accessible, in the plural, should be an impulse on which we can base ourselves to transform the socio-cultural context in an egalitarian way. Different ways of spinning, or what is the same, of creating continuity according to past conditions, those of the present and future projects; in such a way, identity will be recognized as a flexible fabric with an uncertain end. It is in the historical and collective memory, without prejudice to individual and subjective memories, where spaces of freedom are built that restore dignity and cement positive projections for the future.

Nowadays, hybridization processes in all their dimensions have become notorious. Also from art, as a manifestation that expands these terms in parameters of sensitivity and social imagination and that helps us to perceive the world in a total dimension of its possibilities. In this text we will show the possibility of transforming artistic actions into processes of social facilitation and mediation based on concrete experiences. Framed in an era where the space we practice is shown as a series of locations that contain strategies, uses and implicit connotations of a great variety. Empowering ourselves with these strategies from the collective to transform our daily space is a tool of enormous value linked to the construction of positive utopias. Culture is a tool that allows us to specify this social content. It is an element that shapes the landscape and plays a key role in the contextual arrangement of space in our cities. Art can be transformed into a continuous event that offers a vision of reality, from an open sensibility to the infinite condition of things. The real that does not exhaust the possibilities of the non-existent.

Palabras Clave: Arte Público, memoria colectiva, mediación, imaginario social, procesos de hibridación

Key words: Public art, collective memory, mediation, social imagery, hybridization processes

Sugerencias para citar este artículo,

Tomás Marquina, Daniel (2020). Hilvanando memoria desde lo colectivo. Hibridaciones artísticas y transformación del contexto sociocultural. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 85-98, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5724>

TOMÁS MARQUINA, DANIEL (2020) Hilvanando memoria desde lo colectivo. Hibridaciones artísticas y transformación del contexto sociocultural. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 85-98, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5724>

La libertad de los fragmentos. Evolución urbana de la ciudad de Valencia como ejemplo de transformación

Una ciudad, múltiples realidades. Solo hay que dar un paseo por los diferentes barrios y distritos de València para comprobar que las inversiones públicas de los últimos años no se han repartido de la misma forma en todas las zonas de la ciudad. València prometía convertirse en un referente mundial y ganarse un lugar en el mapa apostando por los grandes acontecimientos y las construcciones faraónicas, que supuestamente llevarían implícita más inversión y riqueza para la ciudad y sus habitantes. Dos décadas después solo quedan las palabras y fracasos cuantificados en políticas de urbanismo y habitabilidad. También una ciudad inacabada, con proyectos urbanísticos paralizados y barrios que no cuentan con dotaciones públicas suficientes. Queda también una ciudad de oportunidades, donde está todo para hacer, todo para construir. En la actualidad, también encontramos el intento de implantar un nuevo modelo que de salidas reales de crecimiento y mejora de habitabilidad para sus habitantes. La València turística en la cual se invirtió no ha cumplido las expectativas, y ha dejado una gran deuda en las arcas públicas que asciende a los 865 millones de euros en el año 2014 que se reduce progresivamente con nuevas políticas públicas. Mientras, la València para ser residida, habitada, sigue esperando las dotaciones que prometían en un Plan General firmado en 1988 y del que solo se ha cumplido por ahora un 25% de la equipación pública que se preveía para los barrios.

Un reportaje denominado «Las ciudades de València» ha analizado esta parte de la ciudad de los ciudadanos que escapa en los planes de políticas públicas¹. València es un ejemplo más que cumple con las patologías de una ciudad neoliberal. Características claras de este modelo se reflejan en la concentración de los servicios públicos y privados en pocas zonas de la ciudad, el aumento de desigualdades sociales y la destrucción de elementos que fueron tradicionales del territorio. Cuestiones que tienen que contrarrestar las políticas públicas municipales. Se trata de procesos aparentemente silenciosos, pero que tienen un resultado evidente en el transcurso de nuestra vida cotidiana. Si ponemos como ejemplo barrios como El Carme, encontramos como el tejido comercial de la ciudad es un reflejo perfecto de la misma. Se da una concentración muy grande de comercios dedicados al turismo que desplaza cada vez más al comercio tradicional de servicios y proximidad para el vecindario. Según Joan Romero, catedrático en Geografía Humana de la Universitat de València existe una clara escisión entre la ciudad para ser visitada y la ciudad para residir. Según él, esta dualidad ha determinado la estrategia de los poderes públicos, centrada en crear espacios urbanos con el único fin de que sean visitados por los y las turistas. Nos encontramos con un modelo de ciudad para ser visitada que además está parcialmente fallido, en detrimento de una ciudad para residir que carece de muchos servicios básicos y muchos barrios desatendidos (Romero, Salom, Albertos, Pitarch y Melo, 2018, p. 684).

¹ El proyecto consta de una página web que recoge un análisis de este reparto desigual entre los barrios, así como sus consecuencias y posibles soluciones existentes para conseguir una ciudad mejor en: <http://www.ciudadesvalencia.com> (14-08-2020).

Ramón Marrades, economista urbano², comenta que existe un problema a la hora de afrontar unas políticas públicas que cada vez han distanciado más a la ciudad de sus propios valores y por tanto, de sus propios habitantes. El autor, define dos maneras de hacer políticas públicas, una basada en elementos *endógenos*, es decir, aquellos que la ciudad ya posee y partir de los que se podría configurar el crecimiento de cualquier ciudad en el mundo. En nuestro caso local, ejemplos como la propia configuración urbana que podría ser puesta en valor como el entramado de calles que tiene el barrio del Cabanyal. También podríamos hablar de las características que ofrece el propio territorio, como la huerta de València que configura un paisaje cultural ligado al campo. La otra manera, basada en elementos *exógenos*, que se considerarían aquellas políticas públicas que promocionan soluciones estandarizadas allá donde nos encontramos, sin importar el contexto. Entre estas últimas podríamos incluir la realización de grandes acontecimientos deportivos o las infraestructuras turísticas, que según el economista, no son fieles en el territorio porque lo deslocalizan y provocan que la ciudad acabe dependiendo de elementos que no son propios y que por lo tanto, no puede controlar (Estal, Marrades, Segovia, 2014, p. 42).

La revisión que el Partido Popular intentó hacer del PGOU en 2010 es una gran evidencia de como estas políticas públicas han dado la espalda a los valores del territorio. El gobierno de Rita Barberà propuso que en esta última revisión, todavía sin aprobar, se recalificaron 362 hectáreas de huerta para uso residencial. O en otras palabras: quitarle un trozo de la poca huerta que queda en zonas como la Ronda Nord o el barrio de Campanar para convertirla en alrededor de 34.000 viviendas más. Un crecimiento en expansión que para Marrades también se ha dejado hacer a la manera mediterránea³ en València. La estructura clásica de la ciudad mediterránea es aquella en la cual el trabajo y el ocio se complementan y permanecen próximos. Sin embargo, los nuevos ensanches construidos a la avenida de Las Cortes Valencianas o la avenida de Francia han abierto la veda; son urbanizaciones privativas en lo económico y en su accesibilidad y sin espacios comerciales de interacción con la ciudadanía. Esto rompe con el modelo mediterráneo de hacer ciudades y consagra la expansión urbana a la movilidad del tráfico privado con efectos negativos para la igualdad y la movilidad sostenible.

² *Íbid.* Esta y otras referencias han sido extraídas de la web nombrada anteriormente dentro del apartado "Una Valencia alejada de sus valores". La economía urbana es un área de ciencias donde se interrelacionan la ciencia económica y la urbanística. Trata de estudiar los sistemas económicos que se producen en los núcleos de población y proyecta dicho análisis a la elaboración de las estrategias económicas urbanas, y su concreción en el planteamiento urbanístico mediante proyectos y programas.

³ La *manera mediterrània* de hacer ciudad, para estos autores, apuesta por la densidad, el espacio público, la interacción, los diferentes usos que hacemos de los servicios, etc. Una ciudad que apueste por la interacción social en ámbitos de habitabilidad comunitarios donde se pueda satisfacer demandas profesionales, sociales y afectivas de sus habitantes. Esto estaría alejado de otros modelos basados en la individualización de los transportes y las viviendas, la privatización del espacio público, la escasez de interacción social, etc.

Otro artículo aparecido del actor y humorista valenciano Eugeni Alemany nos muestra un recorrido por todos los temas que estamos citando donde analiza precisamente el interés y las oportunidades que puede tener la ciudad: «València: una ciudad intermitente o una ciudad vibrante?» se pregunta el autor en el título del post que aparece a su blog. En su escrito identifica los éxitos conseguidos por la ciudadanía como los movimientos *Salvem*⁴ que han conseguido victorias en resistencias ciudadanas a lo largo de las últimas décadas, Sería el caso del lecho del río Turia, en el cual se pueden hacer en la actualidad innumerables actividades deportivas, de ocio, comunales, etc. y ha hecho que se transforme en un lugar vibrante, porque ocurren cosas constantemente. En contraposición, comenta, que los grandes edificios promovidos de Santiago Calatrava (edificios que se pueden encontrar en todo el mundo, como ejemplos de arquitectura *in vitro*) en detrimento y abandono de barrios y construcciones características como el caso del Cabanyal hacen que aparezca una València intermitente (Alemany, 2014). Otro ejemplo han sido los grandes acontecimientos que se han acogido en la ciudad, que han hecho que aparezca y desaparezca del mapa, sin continuidad, con la periodicidad que han marcado estos acontecimientos. Todos estos ejemplos sirven para definir qué cosas pueden hacer que nuestra ciudad se conviertan en lugares habitables por su vecindario, al igual que atractivas. La calidad de vida es un factor determinante y es posible que cada vez tenga más peso como motor económico. Es importante entender estos factores propios y casi espontáneos de cada lugar como atractivos y trabajar a partir de estos para ver como podemos hacer de nuestra ciudad un entorno más agradable. Para Marrades, construir esta ciudad se basaría en cinco puntos básicos:

- 1) Espacios verdes con un alto valor económico (el jardín del Turia, l'Horta y la Albufera).
- 2) Propiciar zonas de dinamismo en los centros históricos (Ciutat Vella, Patraix, Campanar, Benimaclet, Cabanyal, Russafa. Todos ellos, barrios de València).
- 3) La calidad de vida como motor económico.
- 4) La capacidad de innovarse social y colectivamente.
- 5) El aprovechamiento productivo de los espacios urbanos infrautilizados.

⁴ Los movimientos *Salvem* dentro de la realidad social del País Valencià se tornaron movimientos sociales para interceder en políticas públicas de urbanismo, sociales, etc. Formularon soluciones creativas para reivindicar otras formas de hacer ciudad, defender el territorio o la cultura desde un entramado social que hilvanaba memoria, identidad colectiva y lucha social. Aparecieron en la década de los 90 y 2000 siendo bastantes y con diferentes reivindicaciones ciudadanas.

El problema de las ciudad horizontales (estilo de los EEUU) es el alto consumo de recursos que utilizan, dependen del coche privado y generan mucha menos interacción social y económica. Y estos últimos puntos precisamente son los que generan la innovación. Una nueva manera de hacer ciudad apuesta por el contrario de la densidad poblacional, el espacio público, la interacción, los usos de la misma que necesariamente se deben mezclar, etc. Una ciudad atractiva debe permitir que se satisfagan los deseos, expectativas profesionales, sociales y afectivas de sus habitantes. Tiene que ver con construir espacios de encuentro, de tolerancia, con la posibilidad de desarrollarse laboralmente. Trabajar en la sostenibilidad, dinamizar el espacio público y mejorar la cohesión social.

Conocer esta evolución y entender la transformación urbana como un fenómeno cultural nos ayudará a construir las ciudades del futuro atendiendo a la coexistencia de múltiples visiones sobre la misma. Si bien, pudiendo poner el foco de atención en aquello que el pasado nos ha mostrado y en las potencialidades y valores que pueden reflejarse en el futuro. En estos procesos, la memoria colectiva juega un papel fundamental. Por tanto, también debemos reposar nuestra atención en la forma en la que construimos estas identidades sociales basadas en un imaginario común que constituye nuestra cultura y nuestra cosmovisión del mundo.

El derecho a construir la ciudad desde el arte y los movimientos sociales

Este repaso concreto a la ciudad de València, nos sirve para situarnos en las transformaciones que puede padecer cualquier ciudad del mundo. Desde los enfoques neoliberales en materia de políticas públicas podemos dar un giro a la concepción capitalista sobre los derechos de la ciudad.

David Harvey a partir de la idea de ciudad que trabajó Lefebvre, introduce el concepto de derecho en la ciudad como fundamental, donde ya no sólo aparece el derecho al acceso (este concepto por otro lado, sería ahora mismo revisable en nuestras ciudades), sino lo que nos atañe en este texto que sería el derecho a cambiarlas a partir de nuestras inquietudes sociales (Harvey, 2013, p.20). Debemos formularnos la pregunta de cómo podemos ejercer mejor el derecho de rehacer un entorno urbano cualitativamente diferente asumiendo que la ciudad nunca ha sido un lugar armónico, libre de confusión o conflictos. Sin embargo, ha demostrado ser una forma social elástica, duradera e innovadora. Aquí, como en todo trabajo humano, el deseo y la imaginación tienen un papel importante para construir individual y colectivamente las ciudades que habitamos desde las nuestras acciones cotidianas y nuestro compromiso político, intelectual y económico.

La coproducción del espacio público que incorpora estos agentes privados es un fenómeno que ha ido estableciéndose en los centros urbanos de ciudades europeas, así como en otras ciudades del mundo principalmente durante los años 80 y 90. Esto supone un fenómeno de homogeneización de los centros de las ciudades a medida que los estados van aceptando las actuaciones propias del neoliberalismo. Por ejemplo, en Madrid, donde se especula con la transformación de plazas como la Puerta del Sol en centros de ocio programados. En este caso

particular se han levando suspicacias por el paralelismo de este lugar con las protestas ciudadanas del movimiento 15M en el año 2011. Existe el ejemplo de otras ciudad, como Londres, que ya transformaron lugares de resistencia social y política en otros espacios públicos dominados con un fuerte componente de control social y vigilancia. Esta reformulación conduce a una forma de vida que resume el comprar o trabajar, de aquí que los usos establecidos de estos centros urbanos sean exclusivamente oficinas, tiendas, restaurantes u oficinas turísticas. Se trata pues, de una vida muy programada donde hay poco espacio para acciones espontáneas cotidianas. El resultado es un espacio público muerto, eclipsado por grandes torres que lo componen, sin actividad e interacción social en el exterior y controlado por la propiedad privada (Hutton, 2013).

Estamos analizando las consecuencias de las reformas realizadas por los gobiernos en las últimas décadas que tienen que ver con el uso de las políticas económicas neoliberales. La Ley del Suelo, por ejemplo, aprobada en 1998, abrió las puertas a la especulación sobre el valor del suelo y el crecimiento de la vivienda, considerada una de las causas principales de la actual crisis. Otra de las cosas que más nos está afectando en el día a día de vivenciar nuestras ciudades es la progresiva privatización del espacio público (Álvarez, 2013). El Estado reduce su papel para ser más eficiente y permite que el sector privado sea el encargado de generar riqueza. Esto lo podemos observar en los últimos años tanto en procesos de privatización del espacio como en educación o en sanidad que están reduciendo las posibilidades de decidir sobre nuestro entorno, sobre nuestra salud y sobre la manera de educar nuestras identidades sociales en base al pensamiento crítico y la idea de comunidad.

La labor de los movimientos sociales a los que hemos hecho referencia así como en determinadas obras artísticas que incluiríamos en lo que consideramos como arte en el espacio público o arte en la esfera pública⁵ están encaminados a visibilizar y presentar resistencia hacia estos modelos excluyentes y deshumanizados de ciudad.

En este texto hemos nombrado con insistencia el barrio del Cabanyal de València, puesto que es un lugar que ha sufrido estas presiones, transformaciones y resistencias ciudadanas que hemos venido desarrollando en la investigación. Actualmente ha habido un giro en cuanto a su planificación urbanística pero se encuentra inmerso en procesos de gentrificación. Este, sería otro gran tema en el que detenernos puesto que esta fórmula se encuentra en boga en la mayoría de ciudades que intentan de una manera aparentemente *progresista* un intento de *green wash* a procesos de destrucción. Territoriales, de tejidos urbanos, de relaciones vecinales, etc.

⁵ Diferenciamos el espacio de la esfera pública puesto que este concepto engloba muchos otros aspectos que configuran la ciudad y el espacio de relaciones. La esfera pública es un espacio de participación ciudadana centrada en la deliberación de lo racional. Aquí se encuentran los intereses comunes, autoridades compartidas y poderes legítimos. Junto a sus espacios, frente a otros privatizados e individualizantes. La existencia de la esfera pública se considera una precondition para el desarrollo democrático.

Los fenómenos de desplazamiento vecinal y de sustitución de economías populares a otras elitistas son de los grandes pilares de estos procesos de gentrificación que transforman nuestras ciudades de una manera tan grave como los procesos de destrucción física, que a priori serían más evidentes.

De aquí surge el trabajo “Cabanyal 1641” que presenta una recolección de las casas que iban a ser expropiadas y derruidas en el Cabanyal, y ha supuesto una de las luchas vecinales más fervientes que se han vivido en la ciudad de València desde hace casi dos décadas. En la actualidad continua vigente aunque se haya paralizado este proceso de expropiación y derrumbe y se haya sustituido por otras dinámicas vinculadas a la gentrificación y el neoliberalismo. El número que se referencia en el trabajo se debe a las 1641 viviendas que iban a ser expropiadas a sabiendas de que sólo 1 de cada 3 familias iban a ser reubicadas en pisos de nueva construcción. El barrio sufrió un proceso de degradación concedido por las administraciones locales que es típico de estos procesos en cualquier ciudad del mundo.



Figura 1. Escultura terminada en el taller.

Con esta idea construimos una escultura de 180 cm, relativa a escala 1:20000 a la longitud total de la Avenida Blasco Ibáñez después de la modificación propuesta por PERI (Pla Especial de Reforma Interior) elaborado por AUMSA por encargo del Ayuntamiento de València. En la eterna confrontación entre la conservación del patrimonio o el desarrollo especulativo, este plan suponía la destrucción de un conjunto histórico protegido de la ciudad, declarado Bien de Interés Cultural (BIC) en 1993.

CABANYAL 1641

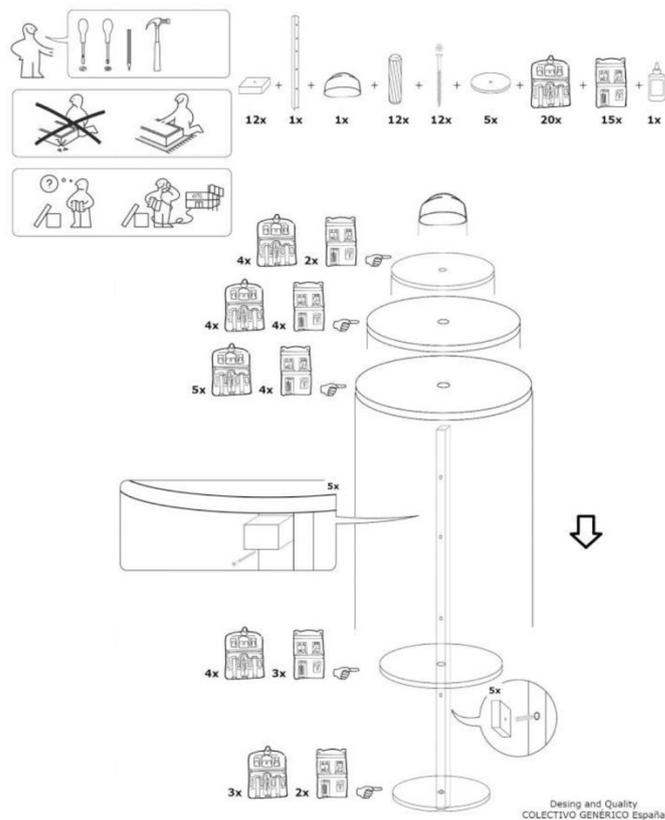


Figura 2. Instrucciones de montaje para la propuesta de juego de la escultura

De manera simbólica construimos una escultura con las casas expropiadas presentadas en cubos de cerámica en dos colores. Representaba la forma tradicional de las casas en este barrio. La idea residía en la proclama *Construye tu propio edificio puntero con un barrio histórico!* en referencia al plan de derribo de este barrio vigente en el momento para ser reconstruido en una forma de arquitectura *in vitro*. Para ello nos basamos en el edificio 30st Mary Axe de Londres del arquitecto Norman Foster. Planteamos un juego con estas instrucciones de montaje para darle un nuevo enfoque y visibilizar y hacer reflexionar sobre esta problemática. Reconstruir cada vez una escultura por parte del espectador o espectadora donde conformaríamos un edificio característico de estos centros neoliberales hecho con casas de un barrio popular tradicional.



Figura 3. Caja con las piezas para montar la escultura “Cabanyal 1641” *Construye tu propio edificio puntero con un barrio histórico!*

Con esto, proponíamos una lectura diferente que generara en el espectador otro tipo de interacción que le hiciese partícipe de la problemática del barrio. Organizamos juegos con el vecindario para *construir estos edificios punteros* que instauraban otro espacio de relaciones entre las personas que participaban. Ocupar el espacio público y proponer este tipo de juegos demuestra como a partir de propuestas artísticas podemos influir en el entorno social propiciando espacios de encuentro, de relaciones y de pensamiento crítico.

La curiosidad en muchas de las personas que participaban era evidente y simplemente el hecho de poder ofrecerles información que desconocían sobre el espacio que estaban habitando era muy positivo. Durante el juego se producían toda una serie de intercambio de saberes que enriquecía la obra plástica en sí misma y en este tipo de trabajos dotan de sentido a la obra de arte.

La escultura que construimos la fotografiamos en el mismo barrio, en los solares vacíos que han dejado las antiguas casas que ya han sido derruidas. Tenía sentido que la escultura estuviese en el mismo sitio de donde provenía para generar un diálogo activo con el entorno y sus habitantes demostrando que el arte puede intervenir un contexto social a partir de la estética y de procesos de mediación social comunitarios.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5724>



Figuras 4 y 5. Intervención pública de la escultura en el Cabanyal (València).

Conclusiones

Los procesos acaecidos en materia de urbanismo, economía y habitabilidad en nuestras ciudades en las últimas décadas pueden ayudarnos a identificar con una reflexión conjunta y crítica los errores y las potencialidades de los procesos que hemos llevado a cabo. Saber identificar estos factores nos ayudará a apoyarnos en unos, y a construir otros diferentes para diseñar un futuro más igualitario y justo en nuestras ciudades y relaciones interpersonales. Queda latente como los procesos de hibridación en todas sus dimensiones sirven para generar resistencias y nuevas corrientes de pensamiento que configuren propuestas alternativas de nuestras realidades sociales.

La sensibilidad demostrado en procesos artísticos o movimientos sociales como los *Salvem* demuestran como necesitamos de esta imaginación social para percibir y construir un mundo en una dimensión total de sus posibilidades. La memoria colectiva y los procesos de identidad social suponen una forma de reconstruir el presente que encuentre el equilibrio entre lo novedoso y lo antiguo tomando el hilo de coser para hilvanar las sensibilidades que demuestran las formas de expresión colectiva, entendidas desde los productos culturales a los diferentes campos de estudio semióticos que nos ofrece cualquier campo de estudio. Reconocemos estos procesos como un tejido flexible que configura una identidad híbrida pero que se puede sostener en regazos de memoria colectiva.

Esta ecuación nos puede conducir a recuperar espacios en la esfera pública que supongan emplazamientos de libertad donde se cimienten proyecciones positivas de futuro. Como hemos desarrollado, también desde el arte tenemos la posibilidad de transformar nuestro contexto en procesos de facilitación y mediación social a partir de la experiencia “Cabanyal 1641”. Empoderarnos de estas estrategias de transformación nos dotará de herramientas donde la cultura y las expresiones populares transformen el espacio de nuestras ciudades hacia un vecindario que configure el paisaje y la habitabilidad desde una perspectiva paritaria, solidaria y emancipadora.

Referencias.

- Alemany, E. (2014) *València. Una ciutat intermitent o una ciutat vibrant?* (<http://ultramariosalemany.wordpress.com/2014/09/30/valencia-una-ciutat-intermitent-o-una-ciutat-vibrant/>) (12/12/2014).
- Álvarez, N. (2013) *El espacio público neoliberal. La desaparición del espacio social*. Junta de Andalucía: La ciudad viva (<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=20126>) (2/09/2014).
- Estal, D. Marrades, R. Segovia, C. (2014) *La ciudad construida. Del plan urbanístico al proceso ciudadano*. Barcelona: Ed. Fundació Nexè, Colección Demos nº6.
- Harvey, D. (2013) *Ciudades Rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ed. Akal.
- Hutton, W. (2013) *Give us back our public spaces so we can have access to all areas*. (<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/16/retail-development-public-access-planning>) (22/08/2020).
- Marrades, R. (2014) *¡Urbanismo punk! Cómo las prácticas urbanas espontáneas mejoran las ciudades*. València: elDiario.es (https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/la-ciutat-construida/urbanismo-punk_132_4750241.html) (27-08-2020).
- Romero, J. Salom, J. Albertos, J. Pitarch, M. Melo, C. (2018) *Trayectoria y recomposición metropolitana post-crisis en Valencia. A la búsqueda de nuevos modelos?* La Rioja: Ed. Dialnet. Revista Ciudad y Territorio, Estudios territoriales.

La educación artística formal y no formal: contextos colaborativos

Formal and non-formal arts education: collaborative contexts

Magdalena Castejón Ibáñez
Universidad de Murcia (España)
mmagdalena.castejon@um.es

Recibido 28/08/2020 Revisado 10/11/2020
Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

El texto expuesto, presenta los resultados de una investigación doctoral finalizada en 2019, en la que se analizaron las posibilidades de actuación del Museo de Bellas Artes de Murcia con respecto a su entorno sociocultural cercano, en cuanto a su potencial como espacio para la educación artística y patrimonial no formal y como catalizador del desarrollo ciudadano. Así mismo, tras una revisión del estudio, se exponen nuevas vías de actuación vinculadas a los resultados del mismo, basadas en la relación entre educación formal y no formal, y las nuevas estrategias de comunicación social.

Sugerencias para citar este artículo,

Castejón Ibáñez, Magdalena (2020). La educación artística formal y no formal: contextos colaborativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 99-112, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5715>

CASTEJÓN IBÁÑEZ, MAGDALENA (2020) La educación artística formal y no formal: contextos colaborativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 99-112, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5715>

Abstract:

The exposed text, shows the results of a doctoral research finished in 2019, in which the possibilities of action of the Museum of Fine Arts of Murcia were analyzed with respect to its close sociocultural environment, in terms of its potential as an artistic-educational space and non-formal heritage, and as a catalyst for citizen development. Likewise, after a review of the study, new ways of action linked to its results are exposed, based on the relation between formal and non-formal education, and new social communication strategies.

Palabras Clave: Museo Museos, educación, participación, colaboración, universidad

Key words: Museum, Education, participation, collaboration, university

Sugerencias para citar este artículo,

Castejón Ibáñez, Magdalena (2020). La educación artística formal y no formal: contextos colaborativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 99-112, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5715>

CASTEJÓN IBÁÑEZ, MAGDALENA (2020) La educación artística formal y no formal: contextos colaborativos. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 99-112, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5715>

1. Introducción

Los museos en la actualidad tienen un cometido crucial más allá de la custodia y exhibición de bienes patrimoniales. Las instituciones museísticas han ido evolucionando hacia una visión mucho más abierta que ha permitido la creación de modelos híbridos caracterizados principalmente por la proximidad a la ciudadanía. Este cambio progresivo está respaldado por la denominada *museología social*, cuyas bases se asientan a final del siglo XX, y defienden una necesidad de mejorar cualitativamente la relación con la sociedad, haciéndola partícipe de los procesos culturales.

En este texto se presentan los resultados de la investigación culminada en 2019, cuyo objetivo fue plantear una metodología de acercamiento entre museos y ciudadanos. En concreto se escoge como caso específico de estudio el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM) (Ilustración 1) y el entorno sociocultural cercano al centro, esto es, los seis barrios limítrofes con el mismo: La Paz, Vistabella, La Fama, San Juan, Santa Eulalia y San Lorenzo.

El cambio paulatino de las instituciones museísticas hacia una relación más estrecha con las comunidades cercanas, debe desarrollarse de manera plural, es decir, teniendo en cuenta las inmensas y diversas posibilidades que ofrece la vinculación y colaboración no solo con los distintos públicos de los museos, sino con los innumerables entes y organizaciones de carácter social, cultural y educativo que componen la sociedad actual.

Pasar del concepto de museo como mero contenedor de colecciones admirables hacia una idea más experimental, en la que tienen cabida nociones como la de laboratorio, no está resultando fácil para todas las instituciones. Son diversas las causas, pero se apunta generalmente a cuestiones económicas. No obstante, tal y como se ha podido demostrar en esta investigación, en muchas ocasiones es tan solo necesario un cambio en las estrategias y metodologías de actuación por parte de la gestión del museo y no tanto un factor monetario.



Ilustración 1: Museo de Bellas Artes de Murcia/
<https://www.murciaturistica.es/es/museo/museo-de-bellas-artistas-de-murcia-46/>

Tal y como se desarrollará a continuación, la colaboración horizontal entre profesionales del sector cultural y educativo, es una de las claves que permitirá que progresivamente los museos se transformen en espacios abiertos, a partir de proyectos e iniciativas que potencien la educación y el desarrollo sociocultural de la ciudadanía.

Los museos son espacios para la educación no formal, siendo este tipo de formación tan importante como la procedente de currículos reglados. De hecho, las posibilidades de trabajar de forma cooperativa, abre infinitas posibilidades al sector educativo. Si bien es cierto, que los departamentos educativos de los grandes museos, se han transformado en los últimos años, ofreciendo actividades para gran diversidad de colectivos, las instituciones más modestas no acaban de dar prioridad a este ámbito y si lo hacen, lo llevan a cabo desde una perspectiva tradicional, en la que solo tienen cabida los talleres plásticos para escolares. Sin embargo, la educación no formal que puede ofrecer un espacio museístico, puede ir mucho más allá, brindando la posibilidad de trabajar con aspectos relacionados con cuestiones contemporáneas como el género o la multiculturalidad.

Son diversos los museos que sí han percibido la gran perspectiva que permite aunar educación no formal con recursos culturales, y una de las claves de estos espacios suele ser la colaboración y la participación de los ciudadanos en la concepción de determinados proyectos o iniciativas.

El caso analizado del Museo de Bellas Artes de Murcia, es uno de los ejemplos de las infinitas opciones que un museo de tipo local, puede ofrecer para aportar al desarrollo de su comunidad. Para ello será necesario, dejar a un lado tendencias conservadoras que no favorecen el acceso de los individuos a las instituciones de forma participativa. Será preciso entonces crear estrategias que favorezcan ese flujo dinámico de ciudadanos hacia y desde la institución museística

2. Marco Teórico

En la Declaración de Córdoba, surgida a partir de la XVIII Conferencia Internacional de MINOM, celebrada en Córdoba (Argentina) en 2017, se recoge la siguiente frase (Bartolomé, Olga et al. (2019, p.125):

La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada.

La denominada Museología Social o Sociomuseología, surge a partir de la publicación del primer número de los *Cadernos de Sociomuseología* (1993), por Fernando Santos Neves, rector de la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologías de Lisboa (Stoffel, 2012) y gira en torno a vincular la actividad de los museos al desarrollo de una determinada comunidad, tal y como expresa la cita anterior.

Los museos son instituciones culturales al servicio de la ciudadanía, pero habitualmente se ha entendido esta premisa desde un punto de vista en el que la salvaguarda del patrimonio artístico era prioritario, tanto en lo relacionado con la distribución de recursos económicos, como en las actividades vinculadas al mismo. Sin embargo, las instituciones de este tipo tienen una responsabilidad social para con sus comunidades, ya que no sólo deben proteger nuestro legado cultural, sino también transmitirlo y difundirlo a toda la población.

Por tal razón, la evolución de la educación artística en las instituciones museísticas ha sido muy relevante a inicios del siglo XXI, llegando a un apogeo destacable en torno al año 2000 (Acaso, 2007). Sin embargo, en la última década, las cuestiones económicas que han afectado a la sociedad, han provocado que este importante avance retrocediera, llegando incluso a conocer la desaparición de algunos departamentos educativos.

En estos momentos, la educación en museos debe hacer frente a cuestiones sociales, siendo sensible a las inquietudes y problemáticas reales de la ciudadanía. Como ya indicaba Valdés (1999), gran número de museos, especialmente de tipo local, plantean unas actividades que nada o poco tienen que ver con el entorno que le rodea, lo que se traslada en la permanencia de ese concepto de museo como espacio inaccesible que predomina en una parte importante de la población.

En relación a esta llamada al acercamiento con la sociedad surge el perfil de mediador cultural, una figura que se acerca al ámbito de la educación informal y la animación sociocultural, ya que supone un avance en la implicación con el público. AMECUM¹, apuesta por definir a los trabajadores de la educación en museos con este término:

AMECUM emplea habitualmente término “mediación” porque apunta a un campo más amplio en el que confluyen y dialogan diferentes agentes sociales y culturales cuya práctica profesional se basa en la producción de conocimiento de forma más abierta y participativa, siempre en diálogo con los públicos y usuarios (Asociación AMECUM, 2016).

Y es precisamente esa relación con los agentes sociales, culturales y educativos la clave para el avance hacia el concepto de museo social. Esa colaboración abierta a todo tipo de entidades o colectivos, permitirá que el museo conciba proyectos multidisciplinares que tengan como base la educación no formal, el arte y el desarrollo sociocultural.

No obstante, para que esta relación sea fructífera, se debe incidir en la forma de conectar tanto con la ciudadanía como con esos agentes y representantes de entidades socioculturales. La comunicación hoy en día es fundamental para cualquier organización de carácter público, y las nuevas tecnologías junto con la influencia de las redes sociales han provocado un cambio sustancial en las formas de difundir información e interactuar con el ciudadano.

¹ Asociación de Medidores Culturales de Madrid, <http://amecum.es/>

Los grandes museos han sido conscientes de esta cuestión desde el inicio, pero no ha ocurrido por igual en otras instituciones más modestas, cuyo presupuesto no es destinado como prioridad a labores de marketing y comunicación digital.

En determinadas ocasiones, sigue existiendo desconocimiento sobre el verdadero objetivo de destinar recursos al aspecto comunicativo, ya que se confunde con un fin mercantilista. Sin embargo, si se consigue atraer a más público y por tanto obtener más recursos económicos, el beneficio recaerá sobre el propio museo, tal y como explica Li (2020, p.217)

La realización de las actividades de marketing en los museos no debe perseguir la obtención de beneficios económicos directos a corto plazo, sino convertirse en una estrategia conducente a que la imagen del museo cale en la población y provoque interés por visitarlo. (...) El objetivo fundamental de generar ingresos para los museos es más para obtener un beneficio social y el beneficio económico es solo un medio necesario para obtener ese beneficio social. (Li, 2020, p.217)

Las estrategias que apuesten por incentivar la presencia digital de los museos en la red, no deben verse como un aspecto negativo que trivialice el valor del patrimonio artístico de los museos, sino que es preciso visualizarlo como una vía fundamental para alcanzar la conexión con gran diversidad de públicos. Los recursos digitales no solo permiten la comunicación, sino que favorecen la difusión de conocimiento de infinitas maneras:

Lo virtual no es más que un sucedáneo de lo físico, pero benditos los sucedáneos digitales que permiten disfrutar de una exposición temporal que hace años cerró, expulsando de la ecuación al adjetivo temporal: las muestras virtuales no tienen fecha de caducidad (Mateos Rusillo, 2020).

No obstante, trabajar con el entorno digital no será suficiente por sí mismo para llegar al concepto de museo social, sino que deberá ser parte de una transformación progresiva del *modus operandi* de aquellas instituciones que siguen ancladas en el pasado. Colaboración, participación ciudadana, trabajo en red y acercamiento a las nuevas estrategias comunicativas serán las claves para encaminarse hacia el museo del futuro.

La investigación que se resume en este texto, trata de plantear un acercamiento a las nuevas metodologías que los museos deberán considerar para trabajar conjuntamente con su comunidad local.

3. Metodología

El objetivo de esta investigación fue proponer una metodología adaptada a un medio específico con el fin de conseguir mejorar la relación entre el MUBAM y su contexto próximo. Por tal razón la participación de los ciudadanos y profesionales del entorno fue clave en el desarrollo de la investigación. Debido precisamente a la diversidad de perspectivas a afrontar para analizar la realidad llevada a estudio, se decide diseñar un método de investigación mixto, en el que se combinan diferentes técnicas como el cuestionario cuantitativo, la entrevista semi estructurada o el grupo de discusión.

El desarrollo del estudio fue dividido en varias fases donde se combinaron los distintos instrumentos de recogida de datos:

En una primera fase se suministraron los cuestionarios a los usuarios de los espacios para la cultura, la educación no formal y el desarrollo social, colaboradoras del estudio y presentes en los barrios colindantes del museo. Los centros y entidades participantes del estudio fueron entre otras, el Centro Cultural de La Paz, la Fundación Rais, Proyecto Hombre, Fundación Secretariado Gitano o la Asociación de Vecinos de Vistabella. En total participarían 19 organismos con un total de 426 cuestionarios respondidos, que facilitarían información sobre aspectos relevantes como el tipo de gestión de las propuestas socioculturales del entorno o bien las líneas de actuación vinculadas al desarrollo comunitario de la zona. Paralelamente a esta recogida de cuestionarios, se llevaron a cabo 22 entrevistas semi estructuradas. En las mismas participaron los técnicos o coordinadores de los 19 espacios socioculturales, junto con los 3 técnicos del Museo de Bellas Artes. Esta información unida a los datos obtenidos de los usuarios, aportó una perspectiva complementaria al estudio, sobre la relación entre entorno y museo.

En una segunda fase y tras analizar los datos mencionados, se llevó a cabo un grupo de discusión en el que participaron una selección de ciudadanos usuarios de los espacios socioculturales junto con los técnicos del MUBAM. En este encuentro se plantearon los resultados de la primera fase con el objetivo de proponer las líneas de trabajo a acometer por todos los implicados.

En una última etapa, se realizó una triangulación de todos los datos obtenidos empleando para ello la técnica del DAFO. Este recurso tendría como objetivo conocer tanto las debilidades y amenazas detectadas por parte de museo y entorno para convertir a la institución museística en un espacio colaborador del desarrollo comunitario, como las fortalezas y oportunidades para llevarlo a cabo, por parte de los propios ciudadanos y de la gestión del museo. Las distintas técnicas de recogida y análisis de datos, proporcionaron una perspectiva plural y heterogénea que daría como resultado una propuesta metodológica adaptada a un entorno concreto obtenida a partir de la participación de los propios implicados en la problemática.

4. Resultados

La inclusión de los ciudadanos como parte fundamental del estudio propició que surgieran diferentes propuestas a ser consideradas tanto por el propio museo como por el resto de ciudadanos del entorno.

En relación a los cuestionarios completados por los usuarios habituales de los centros sociales, culturales y /o asociaciones del contexto cercano al museo, se obtienen interesantes conclusiones como, el reclamo de estos ciudadanos hacia una transformación en la forma de acceso del museo a los distintos colectivos sociales, que se percibe insuficiente. Por otro lado, al estudiar los datos se observa que existe una diferencia sustancial entre el tipo de actividades (y la forma de gestionarlas y difundirlas) del museo y el resto de espacios socioculturales, lo que se traduce en una relación más cómplice entre los técnicos y participantes de estos últimos organismos.

Se llevan a cabo 22 entrevistas, 19 a técnicos del entorno y 3 a técnicos del museo. Las respuestas a las preguntas formuladas (por igual a todos los entrevistados) exponen una serie de cuestiones relevantes, que permiten observar la diferencia de perspectivas entre institución museística y entorno.

Las opiniones por parte de los trabajadores del museo, demuestran que el museo sigue apostando por una gestión tradicional en la que la conservación y exposición del patrimonio artístico es una prioridad que ocupa gran parte de la actividad del mismo. La relación con la educación se suele limitar a los talleres didácticos para escolares, ejecutados también desde una metodología clásica. No obstante, el museo es consciente de estas limitaciones y se manifiesta unánime a favor de crear nuevas líneas de trabajo educativas no formales para abarcar a otros colectivos sociales.

Por otro lado, la información recopilada por los coordinadores y técnicos de las asociaciones del entorno denota una sensación generalizada de crear estrategias que optimicen la relación del museo con el entorno, haciéndolo más accesible para la comunidad. Se sigue considerando al museo como un espacio conservador de carácter cerrado y poco sensible a la realidad contextual. Los participantes reclaman una vinculación más estrecha y colaborativa con la institución museo, para poder integrar a todos los colectivos sociales presentes en la comunidad mediante actuaciones de divulgación y educación del patrimonio artístico.

Los datos anteriores sirvieron para diseñar las líneas de debate a consultar en el grupo de discusión. Del tal encuentro se obtienen propuestas formuladas tanto por los ciudadanos, como por los técnicos del entorno o del museo.

La mejora en las estrategias de comunicación entre el museo y los distintos centros y entidades socioculturales y educativas del contexto, adaptándose a la gran diversidad de públicos existentes o la realización de proyectos y actuaciones conjuntas entre ambos contextos, serían las ideas más reclamadas durante el encuentro. En esta discusión todos los participantes coincidieron en la necesidad de facilitar este tipo de iniciativas en las que se conocen de primera mano las inquietudes y necesidades reales de la ciudadanía.

Las actuaciones planteadas en la sesión de debate, servirían de base para elaborar la propuesta metodológica para optimizar la colaboración entre museo y entorno a partir de la participación de los ciudadanos.

El DAFO empleado nos permite analizar todos los datos, concluyendo con la idea de que serían siete las áreas de actuación en las que trabajar: la museología, la gestión, las infraestructuras, la educación y acción cultural, la difusión y comunicación, las estrategias de colaboración y los estudios de público.

Entre las iniciativas resultantes, destacarían las vinculadas a la difusión o a la educación no formal, tales como la revisión y adecuación de las líneas de comunicación entre museo y ciudadanía adaptándose a las nuevas realidades sociales, o bien la realización de proyectos socioeducativos en colaboración entre museo y demás entidades participantes.

Se pudo constatar, por tanto, la necesidad de vincular los museos al resto de la sociedad, pero no solo con actividades dirigidas desde la institución a diversos públicos, sino a través de la inmersión de agentes de las distintas organizaciones y entidades socioculturales que componen nuestra sociedad. Las instituciones museísticas deben actuar como espacios mediadores, empleando el arte como recurso para educar a los ciudadanos.

5. Líneas de trabajo futuras: contextos colaborativos

Tras un año del término de esta investigación y después de una revisión de la misma a teniendo en cuenta el momento actual, se plantean dos nuevas vías de trabajo relacionadas también con la experiencia profesional como docente en el Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia

La primera vía de trabajo sería la vinculada a una de las grandes demandas detectadas en la investigación inicial: las diferentes vías de mediación y comunicación entre museo y colectivos sociales, especialmente las relacionadas con las nuevas tecnologías participativas. Esta última además se vería influida por los acontecimientos de este año 2020, ligados a la pandemia del COVID 19 y sobre cómo los museos se han enfrentado a esta situación.

Una segunda línea de investigación trabajaría en torno a la vinculación entre el contexto universitario (formación de profesorado) y las instituciones museísticas.

5.1. Museo /entorno sociocultural

La primera línea con la que seguir trabajando es la vinculada a una de las demandas más relevantes detectadas durante la recogida de datos y posterior análisis: la necesaria mejora en las estrategias de comunicación entre museo y entorno. El museo cuenta como medio principal de comunicación con una *newsletter* que envía periódicamente a los ciudadanos que previamente se han registrado. Además, su presencia en redes sociales en el momento de la investigación era completamente nula, hecho que ha cambiado, pero no sustancialmente, ya que en estos momentos tan solo existe una página (no muy activa) del conjunto de museos gestionados por la región. Al no contar con un perfil propio en redes, la dinámica comunicativa con los ciudadanos es muy limitada.

Tras el grupo de discusión realizado, las propuestas que surgen en torno a cómo optimizar este sistema de comunicación y difusión, tanto por parte tanto de ciudadanos, técnicos del entorno como profesionales del museo, son las siguientes (Castejón, 2019, p.347):

- 19% Incluir en la base de datos de los correos electrónicos que envía el museo a los centros y asociaciones.
- 14,2% Aumentar presencia en prensa, radio y tv
- 14,2% Más presencia en las redes sociales
- 19% Incluir en la base de datos de los correos electrónicos que envía el museo a los centros y asociaciones
- 14,2% Recuperar la difusión en papel (cartelería, folletos...)
- 9,5% Buscar medios de comunicación alternativos para los centros que no tienen correo electrónico
- 9,5% Darse a conocer en los centros y asociaciones cercanas al museo
- 4,7% Fomentar el boca a boca
- 4,7% Mejorar difusión de exposiciones temporales
- 9,5% Publicar la programación de modo bimestral o trimestral

Según lo observado, la gran mayoría de opiniones giran en relación a mejorar la visibilidad del museo a diversos colectivos, haciendo hincapié en la necesidad de ganar presencia en las redes sociales.

Esta reivindicación toma un mayor sentido en el momento que nos encontramos con la crisis generada por la pandemia mundial del COVID-19. Los museos, como el resto de la sociedad, se han tenido que adaptar a las nuevas exigencias médicas que demandan distancia social o grupos muy reducidos de público. Tal es el caso de los museos de la Región de Murcia, donde estos meses se ha percibido una notable bajada de visitantes (Hernández, 2020).

Las redes sociales han sido un recurso muy útil empleado por muchos museos para seguir conectados con sus públicos, como es el caso del Museo del Prado o del Museo Reina Sofía (Gallardo, 2020). Si bien es cierto que estas instituciones cuentan con mayores facilidades para afrontar estas vicisitudes, los museos con menores posibilidades deben apostar por actualizar sus estrategias para poder llegar a más colectivos sociales. Tal es el caso del MUBAM, cuya presencia virtual durante el espacio temporal que la institución estuvo cerrada (marzo/junio de 2020), fue prácticamente nula.

La inmersión en la tecnología por parte de los museos debe pensarse como una vía de acercamiento a la sociedad plural actual. De hecho, la situación originada por la pandemia mundial, debería provocar ese necesario replanteamiento de la gestión de gran número de museos, caminando hacia una visión que apueste por la sostenibilidad y lo social (Mateos Rusillo, 2020). Es precisamente en este sentido hacia donde se propone esta línea de trabajo: seguir desarrollando el concepto de museo social iniciado con la investigación citada, llegando a encontrar un equilibrio entre las nuevas estrategias comunicativas y el desarrollo sociocultural de los ciudadanos.

5.2. Museo /Universidad

En la investigación realizada no participó ninguna asociación ni representación del ámbito de la educación formal, tales como colegios, institutos o universidades. Esta decisión estuvo condicionada por los recursos materiales y temporales de dicho estudio y la imposibilidad de abarcarlo. No obstante, la relación entre colegios y museos suele estar establecida, ya que los talleres escolares son las actividades más habituales en instituciones museísticas como es el caso del MUBAM.

En la primera etapa de la investigación, y en concreto durante las entrevistas a los técnicos del museo, queda patente que uno de los sectores de público habituales en la institución son los profesionales del arte (10%) o estudiantes del sector (20% universitarios), ya sean historiadores, artistas o gestores culturales. Sin embargo, en ningún momento se menciona la participación del sector del profesorado o de estudiantes del ámbito educativo, es decir, de los profesionales que tanto en el presente como en un futuro cercano serán quienes organicen esas visitas didácticas a los espacios museísticos.

Estos datos iniciales, se unen a la experiencia observada durante el desarrollo del curso 2019/2020 en una asignatura del Grado de Educación Primaria, vinculada al ámbito artístico.

Al proponer a los alumnos la creación de una actividad didáctica que tuviera como escenario un museo de arte contemporáneo, se observa que un gran porcentaje de alumnos desconoce las posibilidades que ofrece un museo como recurso complementario al currículo formal. Al proponerles investigar sobre la institución museística, la mayoría se sorprende al descubrir la existencia de un departamento educativo en el propio museo, así como instalaciones para llevar a cabo las actividades didácticas y/o artísticas.

Durante la exposición de los trabajos en el aula, muchos de los alumnos coinciden en lo idóneo de considerar estos espacios como oportunidades para trabajar aspectos relevantes como las cuestiones de género, la identidad cultural o las problemáticas del medio ambiente, que van más allá de la mera experiencia plástica. Esta observación previa dará pie a plantear un estudio posterior (en desarrollo), en el que se podrá valorar más concretamente la relación entre la formación del futuro profesorado y los museos. No cabe duda que una de las principales cuestiones a tratar será la relación que tienen en la actualidad estos futuros docentes con las instituciones, ya que tal y como ya avanzó Aguirre (2013, p.9) en un estudio similar (llevó a cabo una encuesta a estudiantes de educación infantil), la situación no es muy positiva:

(...) la gran mayoría de las estudiantes preguntadas afirman que en la actualidad no visitan nunca museos ni centros de arte o salas de exposiciones.

Los próximos maestros y maestras deberán asumir esa responsabilidad como mediadores entre la educación y la cultura, recurriendo para ello entre otras estrategias a la colaboración estrecha con los educadores de museos.

6. Conclusiones

A través de este texto se han presentado los resultados de la investigación realizada entre el Museo de Bellas Artes de Murcia y su entorno sociocultural cercano.

Entre las principales conclusiones detectadas se encuentra la necesidad de mejorar el sistema de comunicación con los agentes del contexto. Tanto los ciudadanos, como los técnicos del museo y los agentes del entorno, coinciden en destacar la importancia de establecer estrategias para optimizar el encuentro entre ciudadanos y museo, de lo que surgen diversas propuestas, centradas principalmente en dos aspectos: la comunicación y la colaboración. A partir de dichas propuestas y con el objetivo de revisar y actualizar el estudio, se plantean dos líneas de trabajo futuras a desarrollar que se exponen en este texto. La relación más estrecha con la universidad será determinante para cambiar desde la base la forma de relacionar los contextos educativos formal y no formal. Para ello se propone diseñar un nuevo estudio que analice la vinculación del futuro profesorado con las instituciones museísticas. Este tendrá como objetivo mejorar desde la universidad la formación de estos futuros docentes con respecto a las posibilidades de los museos como complemento a los currículos oficiales.

Por otro lado, se propone un acercamiento a los nuevos modos de comunicación ligados a la tecnología y las redes sociales. Los museos se van acercando progresivamente a este tipo de estrategias que favorecen la conexión con gran amplitud de público, sin embargo, muchos son los que no consideran estos medios como prioritarios dentro de su gestión.

La reciente situación de crisis provocada por la pandemia mundial, cuyo fin no se percibe aún en el horizonte, debe provocar a los museos, como ha ocurrido con otros sectores, que replanteen sus metodologías. Para ello será necesario, apoyarse en las opciones que las nuevas tecnologías permiten, sin olvidar que el objetivo de los museos del futuro será transformarse en espacios clave en el desarrollo sociocultural de su entorno.

La colaboración entre agentes, a partir de la mejora en las estrategias comunicativas, será clave para conseguir que los museos sean instituciones fundamentales para la educación no formal, basada en los recursos artísticos que atesoran.

Referencias.

- Acaso, M. (2007). ¿Por qué a la educación artística no le gustan los museos? Repensando los problemas actuales de la educación artística en las instituciones culturales. En Calaf Masachs, R., Fontal Merillas, O. y Valle Flórez, R. E. (Coord.), *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad* (pp.75-82) Gijón: Trea.
- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Madrid: Paidós Educación.
- Aguirre Arriaga, Imanol. (2013). El papel de la educación en el acceso democrático a la cultura y las artes. Encuentros y desencuentros entre escuela y museo. *Revista pensamiento, palabra y Obra*, (10). <https://doi.org/10.17227/ppo.num10-2120>
- Bartolomé, Olga et al. (2019). Dossier: Nueva Museología, Museología Social. *Revista Del Museo De Antropología*, 12(2), 123-128. doi:<http://dx.doi.org/10.31048/1852.4826.v12.n2.25236>
- Castejón, M. (2019). *Hacia un museo social: estudio de una metodología para vincular el Museo de Bellas Artes de Murcia a su territorio*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/73564>
- Li, Yin. (2020). Museos y Marketing: una controversia ante nuevas estrategias, *Esic Market Economics and Business Journal*, 51(1), 209-234. Doi: 10.7200/esicm.165.0511.4
- Gallardo, Vicky. (8-6-2020). La nueva era de los museos: del comisario al community manager. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/2020/06/08/5ecf88f2fc6c83c3408b45e4.html>
- Hernández, Esperanza (21-08-2020). Los museos de la Región de Murcia, ¿afectados por la covid?, *Murciaplaza*, Recuperado de, <https://murciaplaza.com/los-museos-de-la-region-de-murcia-afectados-por-la-covid>
- Mateos Rusillo, Santos (17-05-2020). Tras la pandemia: ¿museos más justos, sostenibles y sociales? *The Conversation*, Recuperado de: <https://theconversation.com/tras-la-pandemia-museos-mas-justos-sostenibles-y-sociales-137123>
- Stoffel, Ana Mercedes. (2012). De que hablamos cuando hablamos de Sociomuseología. En *RdM.Revista de Museología*, (53), pp. 8-14.

Muros poéticos: La práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano

Poetic walls: Artistic Practice as a Tool for Social and Cultural Transformation in the urban context

Eva Figueras Ferrer
Universidad de Barcelona (España)
efigueras@ub.edu

Recibido 30/07/2020 Revisado 10/11/2020
Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

Para muchos artistas urbanos nacidos en la segunda mitad del siglo XX, la calle es el marco y el soporte de sus propuestas creativas. A través de sus mensajes poéticos la reivindican como espacio para el arte y se convierten en constructores de ambientes y de formas de vida integral, ya que conciben el espacio urbano como la suma de espacio físico y psíquico con el que interactúa el peatón generando un proceso creativo.

Algunas de las intervenciones urbanas de naturaleza participativa se proyectan y ejecutan con una clara aportación social y educativa. El objetivo de este artículo es presentar distintos proyectos urbanos colaborativos de creación artística que inviten a cuestionar aspectos de la sociedad y promover, por lo tanto, un arte y una sensibilización educativa inclusiva, que aporten valores igualitarios que permitan afrontar retos como la conciencia de la ecología, el hambre, la violencia machista y, por supuesto, cambiar actitudes y comportamientos.

Sugerencias para citar este artículo,

Figueras Ferrer, Eva (2020). Muros poéticos: La práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 113-128, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5696>

FIGUERAS FERRER, EVA (2020) Muros poéticos: La práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 113-128, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5696>

Abstract:

For many urban artists born in the second half of the 20th century, the street is the framework and the support for their creative proposals. Through their poetic messages they claim it as a space for art and become builders of environments and forms of integral life, since they conceive urban space as the sum of physical and mental space with which the pedestrian interacts, generating a process creative.

Some of the urban interventions of a participatory nature are planned and executed with a clear social and educational contribution. The objective of this article is to present different collaborative urban projects of artistic creation that invite to question aspects of society and promote, therefore, an art and an inclusive educational awareness, which provide egalitarian values that allow facing challenges such as awareness of the ecology, hunger, sexist violence and, of course, changing attitudes and behaviours.

Palabras Clave: Poesía urbana, prácticas artísticas colaborativas, pintura mural, educación inclusiva

Key words: Urban poetry, collaborative artistic practices, mural painting, inclusive education

Sugerencias para citar este artículo,

Figueras Ferrer, Eva (2020). Muros poéticos: La práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 113-128, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5696>

FIGUERAS FERRER, EVA (2020) Muros poéticos: La práctica artística como una herramienta de transformación social y cultural en el contexto urbano. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 113-128, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5696>

1. Introducción

El espacio público como lugar de creación, interacción y de cohesión social es un tema reivindicado y analizado por varios autores en estas últimas décadas (Bassani, 2017; Furegatti, 2017; López & Morgado, 2017; Martínez, 2017, entre otros), especialmente a partir del impacto de la revolución digital que ha conllevado la expansión del arte urbano a nivel mundial gracias a la Internet. Calles virtuales mundiales que llegan a cualquier lugar del planeta, donde espacio y tiempo adquieren otra dimensión: el “arte” queda legitimado por canales no oficiales y se caracteriza por su expansión ilimitada, así como por la participación ciudadana, ya sea en el transcurso de producción –arte participativo, colaborativo o colectivo (Crespo, 2020)– como de difusión. Evidentemente, los avances tecnológicos permiten una democratización del arte impensable otrora:

La inmediatez de las redes de comunicación, democratiza los procesos de producción y circulación de imágenes, y desestabiliza las viejas jerarquías de Estética. Al mismo tiempo, las nuevas tecnologías de procesamiento de imágenes también han contribuido a la expansión de una cultura visual en la que la producción y la circulación instantánea de las imágenes se ha convertido en una parte discreta de nuestras rutinas cotidianas y que es, en parte, responsable de dar forma a la experiencia visual de la calle contemporánea. (Figueras & Rosado, 2019 p. 691)

Actualmente, en la calle, el espacio físico y la imagen visual convergen en múltiples niveles. A nivel manifiesto, las imágenes complementan el espacio a medida que intervienen y recrean fachadas urbanas y dan forma al aspecto visual de las calles. Según Christoph Lindner y Miriam Meissner (2018), la experiencia urbana del siglo XXI está enormemente influenciada por la proliferación de carteles, carteleras, anuncios, pegatinas y grafiti en y alrededor de las calles. Estas imágenes, ya sean grandes o pequeñas, detalladas o esbozadas, impresas o en pantallas, provocan respuestas emocionales que son cruciales para la expansión de las políticas urbanas dominantes, como son la creatividad y la gentrificación, y las respuestas contra hegemónicas asociadas. Lindner y Meissner prestan especial atención al papel que juegan los “imaginarios urbanos” en la conformación del futuro de las sociedades urbanas y los ambientes construidos. De acuerdo con estos postulados nos preguntamos ¿Cuál es la función de la educación en general y, especialmente, la educación artística, formal y no formal, en la construcción social de los imaginarios urbanos?

Para dar respuesta a esta pregunta examinaremos algunas intervenciones en las ciudades que se proyectan y ejecutan con una clara intención social y educativa, especialmente en los colectivos vulnerables de la sociedad. Nos detendremos a analizar la importancia de la educación artística que, por su propia naturaleza, es una herramienta de empoderamiento social y cultural aplicable a diferentes entornos educativos y que puede beneficiar de múltiples maneras (salud, bienestar, calidad de vida...) a todos los colectivos sociales.

La creación artística permite cuestionar aspectos de la sociedad y promover, por lo tanto, un arte y una sensibilización educativa inclusiva, que aporten valores igualitarios que permitan afrontar retos como la conciencia de la ecología, el hambre, la violencia machista y, por supuesto, cambiar actitudes y comportamientos.

2. Entre muros: El escenario creativo

Los muros, las fachadas de los edificios o las vallas exteriores del paisaje urbano constituyen un espacio susceptible de ser intervenido: devienen una página en blanco temporalmente a disposición de los ciudadanos y se convierten en los lienzos donde re-escribir deseos, proyectar futuros y buscar complicidad a través de la palabra poética, en colaboración con los conciudadanos y los artistas, como acto performático de crecimiento, de momento mágico y belleza compartida. De esta forma, la ciudad expande a nuevos rangos los escenarios del arte, ampliando el campo de significado disponible para la poética experimental. De acuerdo con Lara “la expansión nos habla de multiplicidad creativa, del desbordamiento de los límites y de las disciplinas, ya sea escultura, pintura, dibujo o escritura, entre otras” (Lara, 2017, p.8).

El muro es uno de los principales elementos urbanos que determinan y condicionan la calidad paisajística. Elemento inerte, incorporado e integrado en cualquier paisaje urbano, el muro puede catalogarse a partir de múltiples entradas y categorías: la pared, la tapia, la fachada, la muralla, el tabique... Destacamos la importancia del mismo como elemento configurador del espacio habitable. Diferenciamos el muro limitador de un espacio degradado o el muro emblemático que marca la última tendencia arquitectónica de la ciudad. Ambos muros son un reflejo de la sociedad y entre ellos transitan los ciudadanos.

Desde los primeros grafitis espontáneos, algunas veces perseguidos y judicializados como vandalismo (Figueras y Rosado, 2015), hasta los proyectos creativos urbanos actuales, las intervenciones artísticas en los muros condicionan el paisaje y la estética de la ciudad y, en consecuencia, las vidas de sus habitantes. No es lo mismo transitar por una calle anónima o por una calle en la que una imagen o un poema apela o invita al transeúnte a detenerse, a contemplar y a reflexionar sobre el mensaje que el artista ha dejado. Se entiende la ciudad “como un escenario creativo que invita a establecer dinámicas de relación e intercambios entre los que hacen obra en la calle y los habitantes del espacio público” (Klein, 2018, p.134).

La poesía: El guion

La poesía callejera por tradición ha ejercido la función constructora de un diálogo entre la obra y los habitantes de la ciudad. Muchos artistas activistas recurren a ella ya que, como apunta Klein, “estas intervenciones, como sucedió en el Mayo Francés, priorizan la palabra sobre el arte plástico figurativo o abstracto. Buscan ser, a través de una poesía que haga pensar, una herramienta que genere una reflexión social transformadora hacia la construcción de un nuevo espacio público compartido” (2018, p.126). ¿Espacio real y/o espacio virtual? Mensaje poético que si bien tiene una geolocalización concreta puede convertirse en viral en Internet, a sabiendas que la red es la nueva calle virtual actual (Abarca, 2010).

Educación artística: Telón de fondo

Algunas de las intervenciones urbanas se proyectan y ejecutan con una clara aportación social y educativa, especialmente a los colectivos vulnerables de la sociedad. La creación ayuda a visibilizar y cuestionar aspectos de la sociedad y promover, por lo tanto, un arte y una sensibilización educativa inclusiva, que aporten valores igualitarios que permitan afrontar retos actuales como la conciencia de la ecología, el hambre, la violencia machista y, por supuesto, cambiar actitudes y comportamientos.

Nos detendremos a analizar algunos proyectos destacados por la importancia que ha tenido la vertiente pedagógica y social como telón de fondo de los mismos.

Ciudadanos y artistas: Los actores

Algunos proyectos creativos urbanos destacan por ser “un arte más militante” (Vallazza, 2013), que promueve a través de sus obras un despertar de la consciencia colectiva, así como una movilización del habitante de la ciudad. Uno de los principales objetivos es, según Klein, provocar, a través de intervenciones artístico-callejeras en el espacio público, “un giro argumental de la ciudad en busca de un cambio y una transformación social colectiva” (Klein, 2018, p. 129).

Participar en la realización de un grafiti o mural colectivo destinado a embellecer su entorno urbano despierta un sentimiento de pertenencia a una comunidad y, en el sentido metafórico, de propiedad. El muro anónimo adquiere otro protagonismo y sus habitantes, ejecutores y espectadores de la obra, lo observan con un orgullo renovado, “su muro”. Además del placer estético al contemplarlo, la pintura es el recuerdo y testimonio de la suma del esfuerzo de diferentes individuales para conseguir un objetivo común: el trabajo en equipo, las negociaciones y los pactos conseguidos a través del diálogo asertivo culminan en una acción creativa y lúdica como es la pintura mural.

Este despertar de la conciencia colectiva a través del arte podemos encontrarlo en proyectos como *Crossroads. El Arte como herramienta de cambio* del colectivo Boa Mistura, o en *Compartiendo Muros. Arte urbano participativo para dar voz al barrio* promovido por la Dirección General de Intervención en el Paisaje Urbano y el Patrimonio Cultural de Madrid. También en el proyecto *Traspasant Murs* (Traspassando Muros), liderado por la Fundación Setba y realizado en el Centro de Justicia Juvenil Can Lluçà de Barcelona.

La obra

Acto I. *Crossroads. El Arte como herramienta de cambio*

Crossroads es un proyecto artístico que pretende inspirar a las personas, implicándoles en el proceso de cambio del entorno en el que viven. Según la presentación del proyecto (consultable en <http://www.boamistura.com/#/crossroads>) va dirigido a transformar comunidades vulnerables a través de dinámicas pictóricas participativas. “La realización de murales no sólo supone una mejora estética del lugar, sino que cambia la percepción del barrio como un lugar habitable y fortalece las relaciones que los vecinos tienen de su espacio vital”. Transcribimos los objetivos citados en su *Web site*:

- Creación de una **obra de Arte en el espacio urbano**, respetuosa y coherente con el contexto.
- **Dignificar el entorno de la comunidad** mejorando su aspecto, convirtiendo el barrio en un lugar mejor.
- Fomentar el trabajo en red, comunicando a los vecinos e **implicándoles como parte activa**, para que se sientan también autores de la obra.
- Fortalecer **el sentimiento de pertenencia y el de comunidad**, así como el orgullo por la identidad propia.
- Fomentar el **trabajo en equipo y la creatividad**.
- Fortalecer los vínculos personales entre los vecinos de la comunidad generando **un tejido social más cohesionado**.
- **Facilitar un acceso a la educación artística** por medios prácticos dando a conocer técnicas y herramientas básicas, incluso **con la formación de jóvenes artistas locales**.

La colaboración es el elemento principal que articula el proyecto. Los vecinos se convierten en coautores de la obra y se sienten capaces y orgullosos de mejorar las condiciones de su entorno, fortaleciendo el sentimiento de comunidad: la participación, el trabajo en red, el sentimiento de comunidad y el empoderamiento son los conceptos claves a cultivar. Las dinámicas participativas propician la interacción, fomentan el diálogo y refuerzan la comunicación entre vecinos. El resultado es una comunidad más cohesionada y resistente.



Figura 1. *Antofagasta*. Proceso de trabajo del proyecto *Crossroads* en Chile. 2016. (Fotos cedidas por Boa Mistura)



Figura 2. *Somoto*. Proceso de trabajo del proyecto *Crossroads* en Nicaragua. 2016. (Fotos cedidas por Boa Mistura)

En los proyectos cooperativos de Boa Mistura la poesía es uno de los vehículos de expresión, entendida no sólo como campo de experimentación con el lenguaje sino también con los materiales, soportes y espacios que ocupa. Las obras rompen los formalismos de la poesía tradicional consistentes en líneas que aparecen impresas en soportes bidimensionales para ser leídas en un orden familiar de izquierda a derecha y de arriba abajo. Su poética desafía estos supuestos utilizando medios materiales propios de la escultura y de la arquitectura, además de la palabra.

Luz nas vielas se realizó en la favela de Vila Brasilândia situada sobre un cerro adyacente a la ciudad de São Paulo, durante el mes de enero de 2012. En el Portfolio online de su sitio web, se narra el proceso de trabajo seguido para llevar a cabo esta intervención artística colaborativa. BELEZA, FIRMEZA, AMOR, DOÇURA y ORGULHO son los conceptos elegidos por el colectivo para las intervenciones en las callejuelas que sirven de elementos

conectores en el tejido urbano, conocidas como “vuelas” y “becos”. En 2017 se volvió a la favela para añadir dos obras de anamorfosis, MÁGICA y POESIA. La compleja topografía y el crecimiento urbanístico improvisado han provocado que la favela se estructure desordenadamente. El proyecto busca unificar el espacio mediante el color, de tal manera que se anulan las diferencias entre los distintos materiales que componen las chabolas (Gil, 2012). Al mismo tiempo, las palabras BELLEZA, FIRMEZA, AMOR, DOÇURA y ORGUHLO, con una fuerte carga poética de positividad, unifican un sentimiento de comunidad y de pertinencia a un lugar, su hogar. Al proyectar la obra, Boa Mistura cuenta con la participación de sus habitantes tanto en la toma de decisiones en los procesos de planeación como en la ejecución de los murales. Esta experiencia emotiva queda recogida en el documental *Boa Mistura LUZ NAS VIELAS* (<https://www.youtube.com/watch?v=L10bjw3RuII>).



Figura 3, a y b. *Amor y Beleza. Luz nas vielas*, Sao Paulo (Brasil). 2012. (Foto cedida por Boa Mistura).

La poesía callejera por tradición ha ejercido la función constructora de un diálogo entre la obra y los habitantes de la ciudad. Muchos artistas activistas recurren a ella ya que, como apunta Klein, “priorizan la palabra sobre el arte plástico figurativo o abstracto. Buscan ser, a través de una poesía que haga pensar, una herramienta que genere una reflexión social transformadora hacia la construcción de un nuevo espacio público compartido” (2018, p.126).

Acto II. *Compartiendo Muros*

En 2017, la Dirección General de Intervención en el Paisaje Urbano y el Patrimonio Cultural, como promotora del programa *Compartiendo Muros. Arte urbano participativo para dar voz al barrio* que gestiona Madrid Destino, pretende dar cabida a la iniciativa ciudadana en la mejora del paisaje urbano a través de intervenciones artísticas murales con la implicación de artistas locales y de los vecinos y vecinas en los 21 distritos de Madrid. Como indica la presentación en la página web del proyecto “dicho programa tiene como objeto que la ciudadanía identifique el espacio público como algo suyo, participe en su embellecimiento y se responsabilice de su conservación y mantenimiento a través de acciones artísticas abiertas a la participación del tejido creativo radicado en el distrito. La expresión artística se concibe desde esta perspectiva como una herramienta de generación de identidad y el programa pretende contribuir a una activación social y cultural de los barrios potenciando el tejido asociativo y vecinal” (<http://madridpaisajeurbano.es/paisaje-urbano/compartiendo-muros/>)

En una primera fase, estas acciones se desarrollaron en seis distritos de Madrid: Carabanchel, Moncloa-Aravaca, Tetuán, Moratalaz, Puente de Vallecas y Villa de Vallecas, con la colaboración de diferentes colectivos de artistas y creadores especialistas en arte urbano muy reconocidos como son Boa Mistura, Escif, Hyuro, Sr. Mu o Sam3, entre otros.

Comentamos, a modo de ejemplo, las intervenciones *Ocarabanchel* en Carabanchel y *Los claros del bosque* en Moncloa-Aravaca.

Ocarabanchel es un “mural y juego de la oca a la vez. Cada casilla representa una viñeta inspirada en las propuestas aportadas por los vecinos durante el taller de recogida de ideas, dirigido por el artista Sr. Mu. El mural es en sí mismo un instrumento de juego, un elemento más del parque, donde además se puede aprender historias del barrio y de sus personajes ilustres. Hay lugares donde las personas pueden integrarse con el diseño, asomándose al muro como en un *photocall* y dando su rostro a alguna de las figuras que aparecen representadas”.



Figura 4. Compartiendo Muros. *Ocarabanchel*, 2017 (Foto de Web site <http://madridpaisajeurbano.es/paisaje-urbano/compartiendo-muros/>) © Ayuntamiento de Madrid 2017. Todos los derechos reservados. 2020)

Los claros del bosque, un dragón con los colores de la vegetación y fauna del parque de Dehesa de la Villa recorre un lugar en el barrio de Valdezarza, una plaza sin identidad y sin nombre en renovación; cuya recuperación llevan mucho tiempo reclamando los vecinos y vecinas. La imagen, que recuerda a la papiroflexia, toma el color rosa de los almendros que florecen en febrero, el verde de la abundante vegetación y los marrones del plumaje de algunas aves como el mochuelo europeo. El cuerpo del dragón hace referencia a un lugar próximo denominado “Parque del Dragón” que forma parte de la memoria del barrio. Con la colaboración de Olor a Pintura, el proyecto quiere rescatar la figura de la escritora María Zambrano al tomar la denominación de su obra *Los claros del bosque* (1977), en la que utiliza la figura del claro del bosque para expresar parte de su pensamiento filosófico en relación con la poesía.



Figura 5, a y b. Compartiendo Muros *Los claros del bosque*, 2017. (Fotos de Web site <http://madridpaisajebano.es/paisaje-urbano/compartiendo-muros/> © Ayuntamiento de Madrid 2017. Todos los derechos reservados. 2020)

Acto III: *Transpassant Murs* (Traspassando Muros)

En primavera de 2018 se inicia el proyecto de pintura mural *Traspassando muros*, organizado por la Fundación Setba –entidad privada sin ánimo de lucro constituida en 2009 y que centra su actividad a construir espacios de inclusión social a través de la cultura– y con el apoyo del Departamento de Justicia de la Generalitat de Catalunya. El proyecto consiste en una acción participativa bajo la dirección del artista Marcel·lí Antúnez con jóvenes en riesgo de exclusión social. En colaboración con los jóvenes internos se pinta el muro interior del Centro de Justicia Juvenil Can Llupià de Barcelona.

En su segunda edición, en marzo de 2019, la voluntad es que el proyecto salga fuera, en forma de exposición bajo el nombre de *Parapupapià. Traspassando muros. Parapupapià* se inspira en las fases de desarrollo de una mariposa, desde que es una crisálida (pupa) hasta que se forma completamente, vuela y puede salir al exterior. El trabajo, de continuidad sobre el segundo muro de Can Llupià, se realiza a lo largo de cuatro semanas y participan unos sesenta jóvenes convertidos en artistas entusiastas y comprometidos con su labor. Insectos y pájaros, pintados de múltiples colores sobre el muro, son el motivo conductor para reflexionar sobre temáticas relacionadas con la familia, la cultura, el mundo de las drogas, etc.



Figura 5. Parapupapià. Traspasando muros, detalle de una parte del mural. (Foto de Carles Rodríguez, cedida por la Fundación Setba)



Figuras 6 (a) y 6(b). Parapupapià. Traspasando muros, detalle del proceso de realización del mural. (Fotos de Sara Sanz, cedidas por la Fundación Setba)

Armand Calderó, secretario de medidas penales, reinserción y atención a la víctima, declara que el “proyecto pretende una transformación a través del arte. Desvelar un interés por el arte es importante, pero darse cuenta que también hacen un trabajo en equipo, que detrás hay valores como la autoestima, la responsabilidad”. Asimismo, Marcel.lí Antúnez comenta que la dificultad de los chicos que pasan por el centro “es muy grande y que la solución tangible o práctica muchas veces es difícil, pero a pesar de ello, la posibilidad de ser una persona creativa e imaginarte tu propio mundo es una salida de las posible”.

En definitiva, los objetivos marcados en el proyecto tales como despertar el interés por el arte, aprender a trabajar en grupo, fomentar el empoderamiento y la autoestima, así como calmar la ansiedad, se han cumplido y estamos convencidos que ayudan a lograr la reinserción social de los chicos y chicas participantes.

A modo de conclusión: Baja el telón

En la introducción formulábamos la pregunta ¿Cuál es la función de la educación en general y especialmente la educación artística, formal y no formal, en la construcción social de los imaginarios urbanos? Para responderla tenemos que puntualizar, en primer lugar, que todos los ejemplos presentados se han realizado en un contexto “educativo” no formal, en el que entendemos la educación artística como una herramienta de transformación social y cultural que puede beneficiar de múltiples maneras a los ciudadanos. La creatividad es una actividad que conlleva, por una parte, un carácter renovador y de aprendizaje y, por otra parte, un carácter ético que promueve aportaciones a la esfera humana. La práctica de una actividad creativa colaborativa propicia el diálogo entre los participantes y favorece el desarrollo del pensamiento crítico.

Las intervenciones urbanas referidas en este artículo son modelos de procesos creativos corales, donde el protagonista plural es un elemento clave de empoderamiento del colectivo. Si estas prácticas artísticas se realizan con la colaboración de grupos sociales vulnerables el beneficio es multiplicador ya que desencadena acciones y actitudes tales como: el empoderamiento y orgullo de embellecer su hábitat, despertar el interés por el arte, aprender a trabajar en grupo, fomentar la autoestima, calmar la ansiedad...

De acuerdo con Sergio García, “el objetivo final de un espacio público —más allá de su función— es ser identificado como tal por sus usuarios, alcanzar carácter propio, conseguir hacerse acreedor de su aceptación ciudadana y parte intrínseca de la Ciudad” (García, 2014, p.314). Y la mejor manera de conseguir la identificación y aceptación ciudadana es dar cabida a su participación en la mejora del espacio habitado a través de actuaciones que suponen pequeños desarrollos culturales que se insertan en la realidad específica de cada contexto urbano: esto es, desde la favela y barrios marginales de Latinoamérica, pasando por determinados barrios de Madrid hasta llegar a un Centro de Justicia Juvenil de Barcelona. Con estos proyectos mejoramos no sólo la calidad de los espacios públicos y de la ciudad en sí misma, sino la de sus habitantes.

Referencias

- Abarca, J. (2010, septiembre). “El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano”. En: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 12. Recuperado el 10 de junio de 2020, de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=372>.
- Barreri, D. (2020). *Crossroads. Boa Mistura. Audiovisual from Spain*. Recuperado el 10 de junio de 2020, de: http://www.audiovisualfromspain.com/audiovisual/es/navegacion-principal/mercados/sunny-side-of-the-doc/line-up/VID2019822851_ES_ES.html#VID2019822851_ES_ES
- Bassani, Jorge (2017). “Arte colectivo y política en perspectiva urbana”. En: Arte y Ciudad. VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Encuentros Internacionales. Universidad Complutense de Madrid.
- Boa Mistura. *Crossroads. El Arte como herramienta de cambio*. Recuperado el 10 de junio de 2020, de <http://www.boamistura.com/#/crossroads>
- Boa Mistura (13 junio 2012). “LUZ NAS VIELAS”. Recuperado el 15 de mayo de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=Ll0bjw3RuII>
- Crespo-Martín, Bibiana. (2020). “Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización”. En *Historia y comunicación social* 25(1), 275-286. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69244>
- Delgado, M. y Malet, D. (2007). El espacio público como ideología. *Urbandoc.1*, 57-65. Recuperado el 16 de mayo de 2020 de <http://www.fepsu.es/docs/urbandocs/URBANDOC1.pdf>
- Figueras Ferrer, E. y Pilar Rosado Rodrigo (2019). “Poéticas expandidas. La influencia de las nuevas tecnologías digitales en la experiencia urbana del siglo XXI”. En: *Redes sociales, tecnologías digitales y narrativas interactivas en la sociedad de la información*. Javier Sierra Sánchez y José María Lavín (coords.), Mc Graw Hill, p. 689-701.

- Figueras Ferrer, E. y Pilar Rosado Rodrigo (2015). "Street Art en acción: del grafiti artesanal al soporte digital". En: Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales, II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV2015. Editorial Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1307>
- Font, Marta (10 de abril 2019). *Can Llupià promou l'art entre joves interns per millorar-ne la conducta*. Betevé- Recuperado el 3 de junio de 2020, de <https://www.fundacioetba.org/traspasant-murs-a-beteve/>
- Furegatti, Sylvia (2017), "Aspectos de la relación Arte, Naturaleza y Paisaje en la contemporaneidad". En: Arte y Ciudad. VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Encuentros Internacionales. Universidad Complutense de Madrid.
- García Doménech, Sergio (2014). "Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea". En: Arte, Individuo y Sociedad, 4, 26 (2) 301-316. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41696
- Gil, E. (2012, marzo 16). Luz nas Velas, intervención urbana de Boa Mistura en São Paulo. Experimenta. Recuperado el 10 de febrero de 2020, de <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/boamisturaluz-nas-velas-medium-resolution-3430/>
- Klein, Ricardo (2018) "Ciudades literarias y espacios públicos creativos. Un análisis de poesía callejera en Latinoamérica y Europa". En: Debats, 132 (2) 125-136. <http://dx.doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.12>
- Lara, J. (2017). *Literatura expandida*. Ajuntament de Sant Cugat: Centre d'Art Maristany.
- Lindner, Christoph y Miriam Meissner (2019). *The Routledge Companion to Urban Imaginaries*. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315163956>
- López Moreno, I. y Borja Morgado Aguirre (2017). "Nuevos lugares para una práctica artística colectiva responsable: el Festival Al Sur del Barrio de El Carmen, Murcia". En: Arte y Ciudad. VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Encuentros Internacionales. Universidad Complutense de Madrid.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5696>

Madrid Destino (2017-2020). “Compartiendo Muros. Arte urbano participativo para dar voz al barrio”. Recuperado el 13 de junio de 2020 de <http://madridpaisajeurbano.es/paisaje-urbano/compartiendo-muros/>

Martínez Biot, Bárbara (2017). “Prácticas artísticas colaborativas en la ciudad de Valencia”. En: Congresos de la Universitat Politècnica de València, III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2017. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5847>

Vallazza, E. (2013). “Nuevas tecnologías, arte y activismo político”. En: Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 45, 39-52.

Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz (vídeo-performance)

Peace Process: multilateral negotiations for a sustainable peace process (video-performance)

Jesús Algovi González Villegas

Universidad de Sevilla (España)

jesusalgovi@gmail.com

Recibido 03/09/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

“Proceso de Paz” es una vídeo-performance, de la que soy autor, realizada en 2009, cuyo elemento fundamental es el propio cuerpo. Pero es un “body art” uniformado con un pasamontañas y las desnudas palomas del parque de María Luisa. Una pieza muy sencilla, pero a su vez efectiva, como metáfora (no exenta de sarcasmo), sobre la situación contemporánea de la política internacional. La paradoja de un símbolo militar o de poder (el uniforme militar y el anonimato del pasamontañas) que ejerce una sensación de miedo, ya sea por la utilización desde el terror o el ámbito de la autoridad militar o policial. Esta figura cuya imagen condensa una amenaza o violencia, alimentando y atrayendo paulatinamente a las palomas, símbolo tradicional e icono de la paz. Metáfora sobre la violencia ejercida por los estados con grandes eventos eufemísticos de paz, conceptos de guerra preventiva o una impostada libertad.

Sugerencias para citar este artículo,

Algovi González Villegas, Jesús (2020). Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz (vídeo-performance). Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 129-135, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5725>

ALGOVI GONZÁLEZ VILLEGAS, JESÚS (2020) Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz (vídeo-performance). Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 129-135, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5725>

Abstract:

"Process of Peace" is a video-performance, of which I am the author, made in 2009, whose fundamental element is the body art. But it is a "body art" uniformed with a balaclava and the naked doves of María Luisa's park. A very simple piece, but at the same time effective, as a metaphor (not without sarcasm), about the contemporary situation of international politics. The paradox of a military or power symbol (the military uniform and the anonymity of the balaclava) that exerts a feeling of fear, either due to the use of terror or the sphere of military or police authority. This figure whose image condenses a threat or violence, gradually feeding and attracting doves, a traditional symbol and icon of peace. Metaphor about the violence exerted by states with great euphemistic events of peace, concepts of preventive war or an imposed freedom.

Palabras Clave: Vídeo-performance, arte contemporáneo, body art, arte de acción, arte y política

Key words: Video-performance, current art, body art, action art, art and politic

Sugerencias para citar este artículo,

Algovi González Villegas, Jesús (2020). Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz (vídeo-performance). Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 129-135, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5725>

ALGOVI GONZÁLEZ VILLEGAS, JESÚS (2020) Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz (vídeo-performance). Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 129-135, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5725>

El proyecto

Es muy curioso que el inicio de esta obra sea el producto de un rechazo. Una lección de cómo no se debe de renunciar a una idea por el mero desprecio de un supuesto experto o juez en la materia. Detrás de esta breve performance pensada para vídeo (de 5 minutos de duración) hay una experiencia vital interesante que voy a desarrollar en este artículo. Artículo que es fruto, a su vez, del I Congreso Internacional Virtual de Artes CIVARTES 2020, Diálogos entre las artes plásticas y visuales y otros medios artísticos en tiempos de hibridación. Este congreso ha tenido la excepcionalidad (nada usual en el ámbito puramente académico) de permitir la participación en el mismo con una pura pieza de arte contemporáneo. Esto no es asunto baladí, ya que por desgracia llevamos demasiados años luchando para que en el ámbito académico universitario se entienda que los artistas plásticos trabajamos en la búsqueda de nuevas formas en el arte contemporáneo, dentro de la mal entendida y denostada “vanguardia artística”, estamos **investigando**. Es decir, nuestras obras son fruto de la investigación más pura. Aquellos que a su vez estamos en el ámbito de la docencia universitaria, nos resistimos a que dentro de la misma se desprecie de la manera más fútil nuestro trabajo de investigación y se nos remita a la pura redacción de artículos como éste. Por supuesto que es interesante y de gran valor para la investigación académica estos artículos y su posterior publicación en una revista indexada. Ineludible si queremos progresar en este mundo de méritos académicos y aportación de certificaciones que lo acrediten. Pero en el ámbito de las Bellas Artes y del arte contemporáneo, debemos contemplar el doble esfuerzo que debemos realizar tanto como artistas, investigadores y docentes. Es por tanto de agradecer que se generen fisuras y nuevos espolones académicos como está haciendo de manera ejemplar la Universidad de Jaén con estos claros ejemplos que nos permiten poner en valor la creación como investigación.

El sistema universitario debe entender que una pintura, una instalación, una performance o cualquier otra disciplina o soporte físico de la expresión plástica, al igual que una fórmula para un matemático, se debería equiparar, como paradigma de investigación al igual que un artículo de texto escrito convencional como es este caso que estáis leyendo en este momento. El arte es un lenguaje propio y como las matemáticas hay que tener el conocimiento suficiente para descifrar su grandeza o nimiedad. Para un físico $e=mc^2$ es algo grandioso, genial e incomparable. Esto que parece de perogrullo, resulta un handicap inalcanzable e incomprensible (al parecer) para muchas instituciones, con respecto a la creación visual. Esperemos que esto cambie.

Pues de vuelta al inicio y a la historia que rodea entre bambalinas esta vídeo-performance. Una joven artista e incipiente comisaria, de nombre es Rinat Izhak es el accidentado germen de esta pieza. Una artista de origen israelí que vive y trabaja en España desde 1999. Centrada en la creación artística en Sevilla en los últimos años, siendo la raíz en su proyecto La Plaza de las Palomas (desarrollado entre finales 2007-2010, incluido).

“Este trabajo se ha encargado de resumir la historia de las últimas ocho décadas de la ciudad, a través de los fragmentos fotográficos que han quedado vinculados al emblemático espacio de la Plaza de América, ubicada en el Parque María Luisa. En él se lee la ciudad y su historia a través de los recuerdos personales locales atados a este lugar, indisoluble a la identidad sevillana, que une a tanta gente como referente común.”

El proyecto basaba (supuestamente) una de sus líneas estratégicas en la participación, incitando al impacto social y al pensamiento colectivo. Extrayendo del imaginario común la fuerte esencia de esta plaza, las personas comparten libremente sus recuerdos personales, principalmente familiares, mandando sus fotografías a la página web del proyecto. Estos sirven como la materia prima para mi creación: pintura, instalación, vídeo, teatro, fotografía, contando también con la colaboración de cuarenta artistas sevillanos.

El resultado fue una creación común con la que los participantes y visitantes se *“sintieron fuertemente vinculados emocional y vitalmente”*. Tuvo lugar en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, del 14 de mayo al 5 de septiembre de 2010 y una intervención artística en dicha plaza, del 13 de mayo al 10 de junio de 2010.

Sus objetivos eran recuperar el valor del espacio público y promover la participación social a través del hecho artístico. Mostrar que eres una parte del universo que te rodea y no sólo quien lo contempla. Crear una página web con documentación y archivos de imágenes de la historia de esta plaza y sus visitantes.

En principio, y a pesar de ser esta nueva comisaria una auténtica desconocida, acepté la invitación que me hizo a través de conocidos artistas en los que tengo la suficiente confianza. Fue en 2009 cuando comunicó su intención y su invitación a que participase en su proyecto.

Yo me inicié en el año 1985 en esto del arte contemporáneo. Como comprenderéis, y a tenor del año de su invitación, yo ya tenía una sólida carrera profesional internacional. Pero eso no me supuso (como de costumbre) un obstáculo para aceptar su propuesta de manera totalmente altruista, o sea, por puro amor al arte. Sin ningún tipo de presupuesto de producción, gastos de transporte, derechos de exhibición ni nada parecido a un serio comisariado respaldado institucionalmente. Pero como yo mismo he elaborado proyectos de este tipo, acepté su propuesta. Pensé participar con una breve propuesta de performance para vídeo. Conté con la colaboración de Ed Weber (Director de la Galería Weber-Lutgen de Sevilla) para la producción y realización del vídeo de la acción. Pero, es cierto, que (como es habitual en mi creación) no me conformé con la idea de la comisaria, de bucólica melancolía como lírica inocente de la memoria colectiva de mi ciudad, con cierto color folclórico y onírico que no me interesaba en absoluto. Como de costumbre, metí el dedo en la llaga de la ambigüedad política y en la militancia del creador con compromiso social. Realicé, en la Plaza de las Palomas (o de América) la performance, con un inequívoco y sarcástico sentido político. Esto, debió de molestar a esta joven comisaria judía-israelí y me censuró la pieza rechazándola.

Mi primera reacción fue la estupefacción. La segunda el enfado. La tercera fue fumarme un cigarro y dormir. No iba a darle la importancia que a ella le gustaría, a un proyecto insulso, con una publicidad gratuita. Si hacía pública mi protesta por dicha pura censura era darle por mi parte una importancia que no estaba dispuesto a regalarle. Opté por el silencio hasta este momento, más de una década y en este artículo.

La acción se desarrollaba en un lateral de la Plaza de América (más conocida como “De las Palomas”) dentro del Parque de maría Luisa de Sevilla, en junio de 2009. Frente a un seto de ciprés, a modo de verde pared, aparecía (transición transparente) vestido de traje militar negro con pasamontañas negro. Armado de unos paquetes de cañamones (comida para las palomas que venden en el puesto ambulante en la misma plaza). Poco a poco iba dando estas semillas a las palomas, que se van paulatinamente acercando a mí hasta rodearme, posarse sobre mí y comer de mi mano. Tras un rato de “control” sobre ellas, en base al racionamiento y dominio de su alimento, desaparezo como llegué...con una transición hacia el vacío y el silencio absoluto.

Su título “Proceso de Paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz”, es bastante evidente. Sarcasmo absoluto sobre los ridículos y eufemísticos “procesos de paz”, controlados por las naciones poderosas y por los intereses particulares de las grandes instituciones financieras, multinacionales y lobbys económicos. Como en el caso de la propia Israel y Palestina. O cualquier otro conflicto internacional. Es el interés económico (el “alpiste”) el que finalmente se suele imponer frente a la razón o la justicia más elementales.

Esta pieza formó parte de la exposición "HIGH DENSITY" en la Galería Weber-Lutgen, en el mes de abril de 2010 en Sevilla, junto a otros tres artistas que participaron: María AA. Iván Tovar y Fernando Millán. En octubre de este mismo año, los comisarios del Festival Internacional de Arte Contemporáneo EC3. Encuentros'10, seleccionaron esta vídeo-performance ("Proceso de Paz") en Algeciras (Cádiz) en el mes de Octubre. Se editó un catálogo. Asumieron el coste de producción y me pagaron desplazamiento y alojamiento en un buen hotel de la ciudad para asistir a su inauguración. Nada que ver con la primera invitación fallida de Rinat.

Como remate a modo de guinda del “pastel”, dos años después me invita un comisario internacional de arte contemporáneo Alexis Mendoza a participar en la III BIENAL DE ARTE LATINOAMERICANO. "Illusory Correlation" a participar con esta vídeo-performance en el Bronx Museum de New York. (USA). Esto demostró que una obra de arte, si tiene calidad, llega al sitio que se merece, aunque el inicio sea una negativa o una censura para su muestra.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5725>



Fotogramas de la vídeo-performance “Proceso de paz: negociaciones multilaterales para un proceso sostenible de paz”. Autor: Jesús Algovi González Villegas. Fotografías del autor.

Enlaces

<https://www.jesusalgovi.es/copia-de-the-river-of-memories>

<https://www.jesusalgovi.es/CV>

<https://vimeo.com/17806005>

El libro de Artista como recurso didáctico innovador y su potencial terapéutico

The Artist's book as an innovative teaching resource and its therapeutic potential

Alejandra Escribano

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)
argaodila@gmail.com

Recibido 11/08/2020 Revisado 10/11/2020

Aceptado 17/11/2020 Publicado 30/11/2020

Resumen:

El libro de artista es un medio de expresión con parámetros totalmente distintos a los que conocemos tradicionalmente, como la pintura, la escultura o las obras literarias tradicionales. De esta diferenciación nace necesariamente un género artístico nuevo e independiente, que es fundamentalmente interdisciplinario y que posibilita cruces entre distintos campos del arte, el diseño y la artesanía se unen para desarrollar una idea. Se toma conciencia del libro como una entidad artística propia e independiente dentro del arte contemporáneo.

Este trabajo surge como una necesidad de aclarar conceptos sobre las fronteras que definen este género y de compartir las observaciones, impresiones y proyecciones basadas en la experiencia realizada a través de talleres dictados sobre el tema. Pretende atender a su posibilidad multidisciplinar en la construcción del lenguaje y la expresión y rescatar sus cualidades como un óptimo recurso didáctico innovador para el área educativa así como también un excelente medio para expresar cuestiones inconscientes o elaborar problemas emocionales.

Al no estar estratificado dentro de las normas, regulaciones y desregulaciones que sufren otras disciplinas, este género goza de cierta liviandad, la prioridad está en la expresión, y las posibilidades de ejecución para materializarla son múltiples. Existen libros sonoros, otros que representan escenarios teatrales, formas lúdicas que necesitan precisión matemática o geométrica para su ejecución, etc. Esta apertura a la diversidad posibilita el trabajo multidisciplinar integrando diferentes áreas del conocimiento: música, teatro, literatura, plástica, informática, matemáticas y otras.

En el trabajo con niños, de 8 a 12 años, estos incluyeron y aprovecharon de forma natural los recursos plásticos y literarios, narrando historias que expresaban sus fantasías, miedos y deseos. Los adolescentes pudieron plasmar con libertad y sin inhibiciones sus ideas, emociones y sentimientos, en creaciones personales y colectivas. En los talleres para adultos se observó la tendencia a crear libros de confesiones íntimas o "ritualizar" experiencias pasadas a través de la creación. En todos los grupos se destacó la camaradería y la valoración positiva de la obra propia y ajena.

Sugerencias para citar este artículo,

Escribano, Alejandra (2020). El libro de Artista como recurso didáctico innovador y su potencial terapéutico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 137-166, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5705>

ESCRIBANO, ALEJANDRA (2020) El libro de Artista como recurso didáctico innovador y su potencial terapéutico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 137-166, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5705>

Abstract:

The artist's book is a means of expression with parameters totally different from those we traditionally know, such as painting, sculpture or traditional literary works. From this differentiation, a new and independent artistic genre is born necessarily, which is fundamentally interdisciplinary and which allows crossings between different fields of art, design and crafts come together to develop an idea. The book is made aware of as its own independent artistic entity within contemporary art.

This work arises as a need to clarify concepts about the borders that define this genre and to share observations, impressions and projections based on the experience carried out through workshops on the subject. It aims to attend to its multidisciplinary possibility in the construction of language and expression and rescue its qualities as an optimal innovative didactic resource for the educational area as well as an excellent means to express unconscious questions or elaborate emotional problems.

As it is not stratified within the norms, regulations and deregulations that other disciplines suffer, this genre enjoys a certain lightness, the priority is in the expression, and the possibilities of execution to materialize it are multiple. There are sound books, others that represent theatrical scenarios, playful forms that need mathematical or geometric precision for their execution, etc. This openness to diversity enables multidisciplinary work integrating different areas of knowledge: music, theater, literature, art, computing, mathematics and others.

In working with children, ages 8 to 12, they included and made the most of plastic and literary resources in a natural way, telling stories that expressed their fantasies, fears and desires. The adolescents were able to express their ideas, emotions and feelings freely and without inhibitions in personal and collective creations. In workshops for adults, a tendency was observed to create books of intimate confessions or to "ritualize" past experiences through creation. In all the groups, the camaraderie and the positive evaluation of their own work and that of others stood out.

Palabras Clave: Libro de Artista, multidisciplina, recurso didáctico, arteterapia

Key words: Artist's book, multidiscipline, didactic resource, art-therapy

Sugerencias para citar este artículo,

Escribano, Alejandra (2020). El libro de Artista como recurso didáctico innovador y su potencial terapéutico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), págs. 137-166, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5705>

ESCRIBANO, ALEJANDRA (2020) El libro de Artista como recurso didáctico innovador y su potencial terapéutico. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario III), noviembre 2020, pp. 137-166, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra3.5705>

Introducción

El Libro de Artista es una manera de “hacer obra”, relativamente nueva si tomamos como referencia a las disciplinas tradicionales; aún hoy existe la discusión sobre si es un género en sí mismo o si puede ser incluido dentro de otros. Este tipo de subordinación es propio de la dificultad de aceptar lo nuevo, que nace pero todavía no hay certeza, confianza, ni conocimiento que nos dé la seguridad suficiente para dejarlo independizarse. También deviene de su estrecha relación con el arte gráfico y la desvalorización histórica que este ha sufrido.

Origen

Si buscamos la definición de la palabra libro en el diccionario veremos que dice: reunión de muchas hojas de papel, que se han cocido o encuadernado juntas con cubierta de papel, cartón pergamino u otra piel y que forman un volumen. Pero también el libro es un continente de textos, desde un punto de vista formal y textual. El libro tradicional, dada su unidad literaria y su monotonía visual nos propone unos valores tranquilizadores y unitarios, desatiende el equilibrio, la armonía, las proporciones, la perspectiva y presta solamente atención a las leyes secuenciales del lenguaje, utilizando el alfabeto sin buscar nuevas relaciones con él.

Los libros de textos son unívocos, no intervienen más elementos que los puramente basados y fundamentados en la linealidad del clásico discurso. Estos libros y la información verbal que nos transmiten nos llevan a través del conocimiento a cambios de opinión y nuevas actitudes en el desarrollo de nuestro acontecer diario, el libro nos transforma, nos aconseja, nos enseña, nos abre a nuevas visiones, se convierte en nuestro cómplice y transforma nuestra vida.

Al margen de los contenidos, un libro es un objeto con un peso y unas medidas que nos dan un volumen en el espacio, con su propia realidad exterior y en su parte matérica y objetual también nos comunica una serie de sensaciones perceptuales, cuyo mensaje es “leído” desde los sentidos y no desde la racionalidad de la palabra escrita.

Desde la Prehistoria hasta nuestros días, encontramos infinidad de obras, de todas las épocas y culturas que, aunque creadas con muy diferentes fines son precursoras del concepto actual de los libros de artista desde los huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos hasta los libros de la cultura cristiana. En casi todas las culturas encontramos relatos en forma de imágenes debido a la carencia de alfabetización, pero con el uso de la palabra escrita este modo de transmisión de conocimiento pasó a tener un papel secundario y a veces nulo en cuanto a narración de una historia y solo se conservó en los libros infantiles destinados a público-lector no alfabetizado.

Los artistas plásticos han elaborado libros desde hace dos mil años, esta tradición que incluye a Leonardo Da Vinci, Alberto Durero y William Blake entre otros.

Entre los precursores inmediatos de estos libros se encuentran: Los poetas Mallarmé y Apollinaire, los futuristas italianos, los dadaístas y los constructivistas rusos, todos ellos vinculados a la ruptura del texto y de la página tradicional con un mayor interés por el valor visual y espacial de la página. También Marcel Duchamp, asociado al movimiento Dada y por su obra “La caja verde”. El op-art, el happenig, el arte cinético, el arte póvera, el arte conceptual y el grupo Fluxus, son antecedentes del género.

Evolución y desarrollo

El Libro de Artista se desarrolla conceptualmente dentro de los movimientos de vanguardia de los años ´60 y principalmente desde dos corrientes: la Neodadaísta, cuando en 1961- Dieter Rot, arma un libro con comics y periódicos y surge el libro como proliferación multiforme y la Conceptual, con Edward Ruscha y sus 26 fotografías en blanco y negro, de 26 estaciones de gasolina sin edición, ni firmado, ni limitado. Defiendiendo el principio minimal del libro como secuencia de imágenes y sin pretensión estética.

En los ´80 proliferan los múltiples como reacción a un arte elitista sin perder el concepto de obra original. El artista se dirige a un público más numeroso valiéndose de los medios de la tecnología actual. El valor no está en la naturaleza del material o de la técnica sino en la “originalidad del proyecto” que lo anima. Hay una desvalorización de lo bello en beneficio del contenido de significación.

El libro aborda una escritura que ya no es solo literaria, es plástica. Nuevos soportes, formatos y materiales y un interés diferente por el soporte libro. Se comienza a utilizar este medio, tradicional vehículo de textos literarios o teóricos, para otro uso: el de la experimentación plástica, iniciándose la era del libro de artista, como medio autónomo de expresión, al margen de la tradición libresca o del arte convencional.

Se toma conciencia del libro como una entidad artística propia, creándose un nuevo género independiente, un género del arte contemporáneo.

Los libros de artista conjugan, el libro común, soporte tradicional de la expresión literaria, y las obras plásticas convencionales (grabado, pintura, escultura). La aproximación a un lado o al otro de este espectro nos acercará a las distintas tipologías del libro de artista; a veces cercanas a lo textual o literario y otras totalmente pictóricas, o escultóricas. Algunas obras son juegos visuales o táctiles, otras son soportes para transmisión de ideas y manifiestos. Los artistas contemporáneos, cada vez más ceden al rigor intelectual y el ascetismo estético propios de los '60 y se dejan seducir por un registro plástico, lúdico y táctil. Esta emancipación se traduce en un número creciente de libros imágenes, con formatos novedosos y encuadernaciones elaboradas, alejándose así del libro para hojear.

Es indudable que un pensamiento solamente puede manifestarse a través de un lenguaje el cual puede ser verbal o de signos. El lenguaje verbal es un discurso organizado sobre la base de signos unívocos con significación preestablecida, es un lenguaje concreto como sus conceptos - El lenguaje de signos y símbolos, en cambio, es un discurso ambiguo, de significado vago y cambiante, es abstracto y su intencionalidad es la de sugerir, navegando sobre el curso de la sensibilidad, resumiendo y catalogando una serie de percepciones y sensaciones visuales.

El artista visual no rechaza el lenguaje verbal, sino que hace de él un material más para utilizar en su trabajo y lo emplea dándole nuevas significaciones, aludiendo a unas cosas por medio de otras. Trucos, juegos, rodeos del lenguaje son utilizados como alegorías y metáforas, transmutando la información puramente semántica del lenguaje en una información estética.

Relación artista-libro/público-lector

Más que un arsenal de ideas los libros de artista son una experiencia consumada donde los artistas aplican todas sus cualidades para incitar al lector a forjar activamente la experiencia de la “lectura”. Debe “capturar” al lector, a quien le corresponde estar abierto a nuevas posibilidades, prepararse para disfrutar, entender y consumir este tipo de obra.

El libro de artista es algo misterioso, personal y siempre táctil. Del mismo modo que la intimidad del libro seduce al artista para crear, el espectador entra en interacción con esa intimidad, que así se le vuelve accesible. El espectador aumenta el mensaje del objeto al aportar nuevas identidades a las viejas ideas, no sólo en su papel de consumidor de los conceptos plasmados por el artista en el libro, sino también enriqueciéndolos con su propia experiencia. Es una relación interactiva donde el espectador termina la obra al recrear y modificar las reacciones emocionales del artista, hay ocasiones en que el lector es a su vez un nuevo creador de la obra. Así llega a ser una forma de arte más asequible porque nos presenta una comunicación emocional potente, vívida y genuina.

Existen sensaciones que al intentar expresarlas nunca quedamos satisfechos con los resultados. Estas son las situaciones que el nuevo lenguaje ayuda a resolver. Los libros que este lenguaje plantea son realidades autónomas, autosuficientes y más internacionales que el tradicional libro escrito y muchos de estos no necesitan ser traducidos.

Un libro de texto, hace que nos involucremos de forma activa por medio de la mente, el libro de artista aporta otros modos perceptuales. Con su capacidad para expresar emociones fuertes, las artes gráficas han sido una herramienta útil para muchos artistas, sobre todo mujeres; que con el surgimiento y activismo de los primeros movimientos feministas se expresaban en la vía pública con fragmentos de recuerdos, frases o fotos. Este modo de expresión evolucionó en dirección hacia la intimidad como forma de arte y al sentimiento del “yo”, generando una estrecha relación entre lo privado y lo público. Al saber que el libro solo requiere de un “lector” a la vez, el artista se siente menos abrumado por el proceso de convertir algo tan propio en un evento colectivo. El artista solo percibe un diálogo entre el creador y el espectador y usa como instrumentos el silencio y la intimidad. En la elección natural por temáticas profundamente personales y al utilizar símbolos y arquetipos pertenecientes al inconsciente colectivo, genera en el lector, estados de identificación y empatía. Se habla de un corazón roto, de la abuela, de los hijos que se fueron, de la infancia...de sentimientos o imágenes que todos hemos tenido de una u otra manera.

El libro de artista, se torna así en un círculo de recuerdos, siempre sacados de la experiencia y de tipo autobiográfico.

Muchos artistas sienten que el libro es una galería que se toma en la mano, algo personal que constituye una experiencia única, “en ellos siempre hay imágenes de cosas sobre las cuales no teníamos imágenes”. Con múltiples capas y estratos de ideas, un buen libro artístico siempre justifica nuestra atención e induce al lector a interactuar con la obra, ya sea en forma imaginativa o física. Los recursos que el libro de artista ofrece abarcan también, posibilidades educativas favoreciendo la interrelación entre las distintas áreas, presentándose como un recurso didáctico innovador para las escuela

Ámbitos de circulación

Desde 1970 los libros artísticos han llegado a ser estructuras y contextos para experimentos derivados del discurso de las artes visuales, en rápida evolución y gracias a ellos la gente puede poseer una obra de arte que es a la vez dinámica, experimental y de precio accesible. Al final de este milenio han vuelto a surgir tanto el fervor de la experimentación y el descubrimiento, como el fulgor de la reciprocidad artística y social entre los creadores de estos libros.

En los ´60 los artistas querían salir de los circuitos elitistas de las galerías. Su actividad se inscribía deliberadamente en los circuitos paralelos que les aseguran medios de producción y difusión autónomos. Esta red a la vez restringida e internacional asocia estrechamente a los artistas - editores (que a veces son los mismos), coleccionistas, críticos, centros de distribución y de documentación alrededor de una preocupación común.

Han sido los propios creadores quienes, a base de presentaciones y muestras han formado un público incondicional y cada día más numeroso.

Actualmente existen algunas galerías y editores que se especializan en libros de artista, salones, bienales y trienales de arte gráfico han ido paulatinamente incorporando al género en sus convocatorias. La camaradería existente entre los autores de libros de artista, se ve reforzada cada vez más a través de la comunicación establecida mediante el uso de redes sociales.

Clasificación

Las posibilidades tipológicas, formales, conceptuales y técnicas de los libros de artista son muy variadas; sus infinitas formas creativas hacen necesario aventurarse a un intento de clasificación, teniendo en cuenta que cualquier propuesta quedará siempre superada por su variedad y complejidad y que muchos libros podrán situarse en varios apartados simultáneamente.

Según algunos estudios sobre este género, la clasificación más primaria estaría dada por el número de ejemplares realizados de cada libro, tendríamos, : El libro de artista de ejemplar único y el libro de artista seriado.

I) Libro de ejemplar único: un solo ejemplar firmado por el autor

Esta categoría puede subdividirse en: Libro de artista original, Libro-montaje, Libro Objeto y Libro Intervenido.

II) El Libro de artista seriado

El libro de artista seriado (con un número de ejemplares que suele ir de cinco a mil ejemplares), está realizado en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico utilizando las más diversas técnicas de reproducción, desde la repetición manual a las técnicas tradicionales de grabado, el offset, la electrografía, impresos en computadoras y otros...pero siempre controladas por el propio artista.

Otra posibilidad es la edición del libro por una editorial especializada en libros de artista; para poder denominarlos así, la edición tendría que estar pensada, diseñada, realizadas sus planchas o prototipos por el artista, quedando la editorial encargada de poner los medios para su reproducción exacta, bajo la supervisión del propio artista. La tirada tendría que estar limitada y los ejemplares deberían estar firmados y numerados por el artista, lo mismo que una obra gráfica.

La confusión entre el Libro de artista y el libro de Bibliofilia se aclararía si el libro de artista se realizara según lo anteriormente dicho, quedando la edición de Bibliofilia totalmente a cargo del editor en cuanto a la decisión temática, formato, materiales y número de ejemplares.

III) Libro de artista original

Manteniendo una estructura formal semejante a algunos de los soportes tradicionales literarios, el artista realiza una obra plástica única por cualquier procedimiento.

IV) Libro-montaje

Las obras que situadas en un espacio, actúan sobre ese espacio o que sus dimensiones tridimensionales sobrepasan el formato tradicional del libro, condicionando al espectador en su relación con el entorno.

V) El Libro Objeto

El libro objeto, fué bautizado así por el editor Georges Hugnet en 1930, tiene su origen en los libros ilustrados. En la actualidad se utilizan diversos materiales: aluminio, plásticos, cajas esculturas, maderas, etc. Luego se inspiran en las técnicas de collage del Pop Art, acumulaciones del nuevo realismo y materiales de recuperación del arte Póvera.

La obra se realiza con disposición tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma.

Los editores del sector libro dejan fuera de sus proyectos este tipo de publicaciones por ser de difícil ejecución, caros y minoritarios y salvo alguna pequeña editorial marginal, la mayoría son autoediciones, de corta tirada y técnicas artesanales.

VI) El Libro Intervenido

Partiendo de un libro de edición normalizada, el artista manipula este libro hasta convertirlo en una obra propia.

La modificación de libros “encontrados” hace aún más seductor el libro único. El artista altera libros impresos para crear con ellos retablos (pintando, perforando, remachando) y recipientes suprimiendo, solapando textos, pegando sobre las páginas, superponiendo tintas al texto original o cualquier otros posibles recursos. Produce una nueva obra a partir de otra que ya existía, la exploración de lo pasado en el presente crea un lienzo interesante para el artista.

El artista infunde a los materiales su sentido íntimo, deja su marca deliberadamente, liga el libro tradicional a las distintas partes que serán los recipientes de lo trascendental actualizándolo y tendiendo así un canal entre lo viejo y lo nuevo.

Otras posibles clasificaciones de los Libros de Artista estarían dadas por su contenido, por el movimiento al que pertenecen, por el destino para el que están realizados, por su formato, por su temática, por su soporte, por sus técnicas o de otras múltiples maneras.

Así aparecen los llamados: Libros de viaje, conceptuales, minimalistas, móviles, combinatorios, xilográficos, constructivistas y otros.

VII) Minimalistas

Introducen la serie en el desarrollo temporal de la paginación, desarrollando estructuras elementales a lo largo del libro. Las posibilidades de utilización de líneas, figuras geométricas y colores.

VIII) Conceptuales

El concepto desplaza al objeto y se reduce a lo esencial: enunciados, propuestas, proyectos que se concretan en textos, listados, fotografías u otros. El libro de artista será su soporte ideal. En lugar de exposiciones, se realizan publicaciones.

IX) Libros de escritura

Algunos son facsímiles, otros experimentan con la escritura o la caligrafía al límite de lo legible, por lo que están cerca de la poesía concreta.

X) De acumulación, colección o inventario

Recopilación de imágenes, objetos o datos con algún nexo en común pero mostrados sin un orden concreto.

XI) Libros de imágenes

Tratan de contar una historia secuencialmente con sus imágenes manteniendo un hilo conductor narrativo.

XII) Libro sobre el libro: el libro común como objeto de reflexión.

El propio libro como protagonista en primera persona.

XIII) Libros táctiles

No se parte de un libro ya editado sino que se crea. Diversos materiales proporcionan más posibilidades táctiles realzando lo matérico.

XIV) Libros manuscritos / libros de viaje

A modo de diarios o libros de viaje, suelen tener como soporte básico el papel.

XV) Libros de soporte o pintados

La narración plástica se realiza en las páginas consecutivas de estos libros.

¿Qué es un Libro de Artista?

La definición del diccionario Larousse de 1998, dice sobre el Libro de Artista: "Obra en forma de libro, enteramente concebido por el artista que no se limita a un trabajo de ilustración. (Bajo su forma más libre, el Libro de Artista se vuelve Libro-objeto)"

Las fronteras para definir qué es libro de artista y qué no lo es, parecen nebulosas y dan lugar a opiniones diversas, sin embargo existen datos y precisiones suficientes para poder discernir estas cuestiones.

Muchas veces se confunden obras de arte conceptual con libros de artista solo porque poseen un texto impreso sobre un volumen o catálogos tipográficos hechos por diseñadores, debido a la presentación, troquelado o uso del diseño tipográfico. Para poder discernir si una obra es o no un libro de artista se debe tener en cuenta si hay un relato, este no necesariamente debe ser textual, puede tratarse de un recorrido visual o táctil. Pero siempre es una narración que se vale de la representación y es posible percibir si la obra fue o no creada desde el *concepto* de libro.

No son libros de artista: Los libros ilustrados, o los libros en donde se presentan fotografías de obras de algún artista. Las obras expuestas como catálogos o ficheros en cajas, pero que no evocan nada más allá de lo expuesto.

Si bien el libro de artista tiene antecedentes en la poesía visual, esta particularidad no es suficiente, pues parte de la idea de hacer poesía y carecería de las características antes mencionadas. Sin embargo hay poesía visual que posee un carácter lúdico narrativo, donde el espectador activamente pliega o rearma otra poesía y ha sido concebido como de libro de artista. Otra posibilidad cercana al género son las cajas colectivas, contenedores o Revistas ensambladas. Como tal obra colectiva, aunque tenga un argumento concreto, no se consideraría un libro de artista puro, si los artistas no forman un equipo o grupo consolidado. Al mismo tiempo existen publicaciones marginales, boletines de mail art y todo tipo de publicaciones de artistas plásticos que estarían en la órbita de los libros de artista, creando un mundo complejo pero de extraordinaria riqueza.

Exposición

Los libros de artista deben ser leídos en un contexto adecuado, este tipo de obra no puede ser expuesta de manera tradicional como en una exposición de pinturas por ejemplo; para ellos, es necesaria la creación de un espacio adecuado, un contexto a modo de instalación donde el lector pueda sentirse cómodo dentro de un marco que propicie la intimidad y permita una adecuada manipulación de la obra. El factor temporal que hace a una historia o a la narración de un libro, se traslada a la realidad de necesitar “tiempo” para poder disfrutarlo.

Aquí se plantea un nuevo problema a resolver: el espacio y dentro de este el Montaje.

En el caso de los mencionados talleres, se optó por unificar las diversas temáticas cubriendo con tela blanca cada uno de los rincones que habrían de contener la obra propiciando un espacio íntimo para que el lector-expectador, pueda disfrutar y manipular el libro tranquilamente. El público se acomodaba en una cama a leer los libros de sueños o ensueños; se sentaba en un sillón con escritorio antiguo para mirar los libros sobre historia Argentina e identidad, o se situaba entre mantas y maíces para apreciar relatos sobre culturas aborígenes.

Normalmente se ofrecen junto a los libros un par de guantes blancos para uso del público, evitando de esta manera el deterioro del libro por la reiterada manipulación de los espectadores-lectores.

Potencial terapéutico

La condición de intimidad que el libro implica, provoca que el autor se sienta confiado al expresar sus ideas y emociones, abriendo así un portal de oportunidad para confesarse ante otro, tanto cuestiones reales como imaginarias o en ocasiones crear una trama mixta de biografía y fantasía. De este modo, la mascota real de un niño puede tornarse alada y transportarlo a otro mundo o ser su aliada para vencer una batalla fantástica en dónde el protagonista (representación idealizada de sí mismo) es un super-héroe dispuesto a mejorar el mundo.

Al presentar la posibilidad de trabajar con collage, fotocopias o textos, el artista no se ve inhibido por su falta de destreza para realizar una imagen, razón por la que tampoco es necesario un conocimiento previo, es suficiente tener claro el concepto de la obra y la necesidad o deseo de transmitir esa idea fielmente. Esto explica por qué, es un género del arte contemporáneo, pues su virtud no se funda en la habilidad representativa sino en la idea que anima al proyecto y la capacidad de llevarlo a cabo. Esta circunstancia habilita a todo ser humano la posibilidad de crear.

Los jóvenes, suelen trabajar el collage, pegando trozos de papeles que ha ido guardando debido a la impronta emocional que dejó en ellos un suceso, trazos de significancia que ordenan un período emocional anterior, propiciando un cierre a modo de recapitulación creativa de su pasado, así una adolescente puede plasmar sus ilusiones amorosas cambiando los personajes, protegiendo su identidad en esta suerte de anonimato. En los dichos talleres los estudiantes construyeron libros objetos con formatos de cajas de juego, las cuales poseían una significación oculta, otros libros que narraban los mensajes recibidos durante el sueño o libros perfumados para exorcizar o atestiguar historias de amor. Las diversas situaciones que combinan relatos individuales verdaderos y autoprotección identitaria se amparan en la ambigüedad de las que podríamos llamar “confesiones inventadas”, ya que es imposible determinar donde comienza o finaliza el relato de la historia personal y dónde el de la fantasía; muchas veces relatos reales y fantasías se entretajan, haciendo valer en la imaginación y materialidad de la obra, lo que se desea en la realidad; como un acto de psico magia y también de esperanza.

La ventajosa opción que implica poder unir lenguajes, textos e imágenes en la narración, pone en función los dos hemisferios cerebrales aumentando el caudal creativo para la ejecución de las obras permitiendo crear mediante la acción, encontrar recursos materiales que expresan y a la vez proponen nuevos sentidos.

Las características dadas en el plano conceptual se vuelven también de orden práctico y lo que ocurre a nivel individual se expresa en el grupo que habitualmente interactúa y colabora dando sugerencias para apoyar el trabajo de los otros, cabe destacar que dichos aportes siempre

fueron bien recibidos. Alguien trae un objeto, dibujo u otro material encontrado para el libro de algún compañero. Aparecen los elementos justos y, parafraseando a los alumnos: “como por arte de magia”. Este tipo de “casualidades” siempre se presentaron siguiendo el flujo de la energía, que causaba encuentros asombrosos (fotos, un pequeño baúl, un texto). Es un trabajo integrador en dónde la confianza se torna el eje fundamental de la experiencia. Tal como se ha mencionado lo privado se hace público, el trabajo individual toma matices colectivos en cuanto a la actitud colaborativa, el intercambio conceptual y el propósito creativo. Los participantes se comunicaron con respeto mostrando apertura de sentimientos e ideas, libres y faltos de prejuicios. En un clima de relatos y confesiones se sintieron potenciados y manifestaron alegría y alivio al finalizar los talleres.

Al ser un género relativamente nuevo y no estar estratificado dentro de las normas, convenciones, regulaciones y desregulaciones que sufren otras disciplinas el libro de artista goza de cierta liviandad, la prioridad está en la expresión (que muchas veces abarca más allá de lo esperado) y también hay que contemplar que las posibilidades para la materialización de una idea son múltiples. Parecería que lo personal se diera al anonimato para dejar espacio a algo más esencial y profundamente humano, esta situación genera así una fuerte camaradería, complicidad y empatía dentro del grupo de autores donde se respira un clima marcadamente emocional.

Es importante mencionar que no hubo ningún participante que se avergonzara de su trabajo, por el contrario, se destacó la valoración positiva de la obra propia y ajena.

Los integrantes de los cursos y talleres manifestaron haber sentido algo terapéutico, liberador o ritual en la creación de su primer Libro de Artista.

Un gran recurso didáctico

Los recursos que el libro de artista ofrece abarcan también posibilidades educativas favoreciendo la interrelación entre las distintas áreas, presentándose como un recurso didáctico innovador, como diario o bitácora que pueda albergar libremente las ideas del diseñador o como formato en la presentación de Trabajos Finales.

Durante un encuentro Universidad-Escuela media, los alumnos trabajaron en un libro de gran formato (1m x 70 cm) divididos en grupos de 3 o 4 participantes por página, plasmando sus expectativas respecto a la educación superior, la sinceridad de lo expresado tanto en texto como en imágenes permitió un recurso extraordinario a los fines del proyecto. Los alumnos trabajaron en perfecta armonía, apoyándose y compartiendo ideas. También se establecieron comparaciones con el diseño empleado en la gráfica actual para presentar CD musicales, especialmente de bandas de rock y la opción de incluir el lenguaje del comic. Estos recursos

favorecieron la identificación generacional y el entusiasmo de trabajar con un lenguaje afín, método del collage y la relación que el libro de artista establece con el comic, anima a los adolescentes a expresarse más libremente.

En cuanto a lo referente al trabajo en la escuela primaria y media, el Libro de artista ofrece múltiples alternativas para realizar trabajos que integren las distintas áreas de conocimiento: matemática, geografía, literatura, plástica, informática, música, historia y una amplia variedad de conocimientos pueden ser desarrollados y contenidos dentro del género.

Los adultos realizaron libros narrando la historia de la República Argentina con el formato de un documento de identidad de 50 x 70 cm o interviniendo libros de estudio sobre la historia del país. Otros, aprovechando la posibilidad táctil que el género ofrece, crearon libros para no videntes utilizando los códigos del sistema Morse generados a través de puntos de textura sobre papel. Entre los grupos de adultos se trabajaron temáticas diversas, tales como los culturas aborígenes, resignificaciones históricas a partir de libros de historia intervenidos, reconstrucciones autobiográficas, críticas sobre temáticas ecológicas, identitarias, sociales y políticas; relatos familiares sobre los hijos que partieron o historias de amor, narraciones de ficción y otras variantes entre la crítica y el deseo...los participantes más tímidos reconstruyeron biografías originales sobre algún escritor o artista al que admiraban profundamente.

En el marco de cátedras abiertas, en la Universidad Provincial de Córdoba he dictaron talleres en la Facultad de Educación y Salud y en la Facultad de Ate y Diseño, de estas experiencias resultaron libros educativos con temas como diversidad y cuestiones de género, además de libros de artista y libros objetos con objetivos pedagógicos, realizados por los estudiantes de la FES.

Realizamos un libro colectivo de 70 x 50 cm, donde los alumnos construían las páginas grupalmente, este libro, luego de realizado, fue itinerante por las otras bibliotecas de la UPC, a fin de ser leído por los otros miembros de la comunidad educativa. El tema era “paz y convivencia en la diversidad”, de allí surgieron interesantes reflexiones que quedaron plasmadas, además de vivir esta experiencia que según manifestaron fue enriquecedora y auténtica pues al trabajar más de uno por página necesariamente estamos conviviendo en paz, en la diversidad.

Siempre he pensado que el libro de artista es un recurso didáctico excepcional y espero a la vez que intento su práctica y difusión como tal, respecto a la FAD, una estudiante llevó la idea de trabajar un libro de artista colectivo a una biblioteca popular dónde es voluntaria junto con dos compañeras (una filósofa y psicóloga) para ser realizada por niños carenciados que acuden allí como refugio; los resultados fueron excelentes, los niños se expresaron, participaron y algo sanador ocurrió para bien, según me manifestó esta alumna.

Los estudiantes de la FAD (Facultad de Arte y Diseño) UPC, también realizaron libros individuales y colectivos que reflejaban sus reflexiones sobre diversos temas, tanto personales como sociales; aquí aparecieron cuestiones de género, violencia y etiquetas sociales que fueron bien resueltos dentro de las distintas categorías que el género contempla.

Es importante destacar que los libros de artistas colectivos permiten la reflexión grupal contemplando la diversidad de miradas, esto es muy interesante a nivel tanto humano como pedagógico, ya que, durante la producción de la obra-libro las personas se enriquecen y aprenden a ligar ideas y sentimientos ajenos con el propio, se logra así una comunicación altamente positiva que enaltece las ventajas propias de la interacción.

También, al ser un libro colectivo los participantes se animan a exponerse pues se sienten contenidos en el semi-anonimato que ofrece la creación grupal, dónde todos somos uno y los estados anímicos se comparten pudiendo tomar más distancia de lo propio que toma otra dimensión en el conjunto.

La interacción colaborativa, la escucha y las devoluciones por parte del grupo completan el aprendizaje.

Como recurso didáctico, el libro de artista permite una expresión que se completa con el texto, reflexionar en la acción, esto es importante porque al trabajar con el collage, o utilizar como soporte un libro convencional transformándolo, aparece el azar en diálogo proponiendo lo impensado o previsto. Al ser una narración exige el desarrollo de la idea, por su versatilidad temática y constructiva como forma de arte en todas sus versiones (libro objeto, libro intervenido, libro digital, instalación y otros) posibilita el trabajo entre diferentes materias educativas y, (si hablamos de un libro colectivo) la elaboración de estas ideas grupalmente.

Actualmente las universidades de diseño no incluyen al libro de artista por considerarlo de carácter artístico, sin embargo, estos libros mantienen cuestiones editoriales como el tiraje, la materialización de conceptos en tipografías e imágenes, así como formatos, soportes y tipos de impresión. Es importante que los libros de artista contemplen el diseño editorial ya que tienen sus antecedentes en el libro tradicional, su forma de leerse es similar, por lo que aplican numerosas reglas del diseño editorial basadas en el comportamiento del lector.

Es una realidad que en las expresiones de arte contemporáneo las disciplinas se cruzan y las fronteras se vuelven difusas, los diseñadores sienten que su trabajo tiene que ver con el arte y así es, el libro de artista resulta la perfecta convergencia entre ambas disciplinas ya que manejan las mismas herramientas visuales para la comunicación de mensajes específicos.

Los libros de artista contienen textos, dibujos, gráficos, fotografías y en todos los casos, obedecen a un diseño.

Redes sociales

El hiperlibro-arte es un libro-arte producido exclusivamente mediante estructuras tecnológicas digitales interactivas.

La versión digital del libro de artista es necesaria para una difusión adecuada a la migración digital que vivimos en este momento, de tal modo que se vuelve multimedia al incorporar animación basada en fotografías y una visualización completa similar a la de hojear un libro.

“El e-libro-arte es un libro-arte servido en un soporte electrónico que precisa para su visualización de una pantalla textual, una pantalla gráfica, y/o unos dispositivos de emisión de audio, video, etc.

El libro-arte en el contexto digital presenta dos clasificaciones: el e-libro-arte (libro-arte electrónico) y el hiperlibro-arte

Se pueden distinguir e-libros-arte originalmente impresos que han sido digitalizados y ocasionalmente pueden imprimirse nuevamente y e-libros-arte digitales creados para poder ser impresos.

Los elementos específicos de la esencia del libro-arte son las particularidades y posibilidades de manipular la secuencia, el texto y la forma.”

Hipertexto y escritura visual del hiperlibro-arte, Bibiana Crespo-Martín

En relación a Libros colectivos y Redes virtuales, debido al aislamiento preventivo obligatorio que algunos países hemos vivido por causa del covid19, el libro de artista proporcionó los recursos necesarios para una construcción colectiva, lanzando 2 convocatorias, desde en la Universidad Provincial de Córdoba: LOSOTRO y otra desde la Universidad nacional de Córdoba dentro del programa VENTANAS propuesto por la secretaría de extensión universitaria. Estas convocatorias aún permanecen abiertas, si bien ya podemos apreciar como parte de la experiencia algunos resultados en el valor de los trabajos enviados hasta el momento y el interés del público por participar.

La esencia de un libro de artista es ser objeto y concepto, la realización de un libro supone un marco de cooperación que desemboca en una creación determinada en relación a su contenido.

Referencias.

- Baudrillard, Jean: El Sistema de los Objetos, Siglo Veintiuno Editores, México, 1997.
- Bozal, Valeriano. Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Vol. I y II La balsa de la Medusa. Madrid 1996.
- Chipp, H. Teorías del Arte Contemporáneo. Akal. 1995.
- Daghero, Guillermo, “Tres Puntos Suspensivos sobre el Libro Objeto”, publicado en Beta - Test (revista electrónica), Córdoba, Mayo 2003.
- Danto, Arthur. Después del Fin del Arte. Paidós. Madrid 1999.
- Deleroix Moeglin “El Libro de Artista – El libro objeto – Edición Centro Pompidou 1990.
- Deleuze Gilles y Félix Guattari: Rizoma, Pretextos, Valencia, 1980.
- Ono Yoko: Pomelo, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1970.
- Pompidou, Georges /Esto no es un libro (tr.) Livres D’Artistes - Collection Semaphore, Centre BPI et Editions Herscher, París, 1985.
- Reese Hourvitz Suzanne y Anne Stengel Raman, “Único en su género” Libros de Artistas Plásticos. Foundation For Today’s Art/Nexus. Filadelfia 1995.
- Vila Matas Enrique: Historia Abreviada de la literatura Portátil, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Walter Benjamín: Escritos, La literatura infantil, los niños y los jóvenes, De. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096
www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>
terciocreciente@gmail.com

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición se realiza en el servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, y es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.