



UNIVERSIDAD DE GRANADA

1RA

UNA RESIDENCIA EN EL ARTE

Investigación en la creación artística: Teorías, Técnicas y Restauración

Doctorando; Noelia Cobo García

Programa de Doctorado: Estudios tercer ciclo doctorado.

Investigación en la Creación Artística: Teoría, Técnicas y Restauración (903.99.2)

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Noelia Cobo García
ISBN: 978-84-9125-757-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43473>

1RA

UNA RESIDENCIA EN EL ARTE

Investigación en la creación artística: Teorías, Técnicas y Restauración

Tesis Doctoral

Doctorando; Noelia Cobo García

Director: José Fernández Freixanes

Departamento de Pintura. Universidad de Granada

Programa de Doctorado: Estudios tercer ciclo doctorado.

Investigación en la Creación Artística: Teoría, Técnicas y Restauración (903.99.2)

Memoria presentada para optar al grado de doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada

Octubre, 2015

Deseaba primeramente dar las gracias a mi familia, por estar incondicionalmente a mi lado.

A José Freixanes por transmitirme su confianza en el proyecto, tus consejos han sido determinantes para construir mis pensamientos, pero especialmente deseo darte las gracias por toda tu paciencia y delicadeza en los momentos vividos. A ti Pablo por tu apoyo constante.

Y como especial dedicatoria, a mi padre, Pedro Cobo Carrillo, se lo mucho que te ilusiona tener este libro en tus manos.

A todos, os quiero

El doctorando Noelia Cobo García y el director de la tesis José Fernández Freixanes, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

16 de octubre en 2015.

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

ÍNDICE

1. Resumen de la propuesta	1
2. Introducción	3
2.1. Motivaciones de la investigación	5
2.2. Objetivos de la investigación	8
2.3. Metodología	10
2.4. Estructura de la tesis	15
3. Consideraciones históricas del papel del artista en la sociedad	19
3.1. Consideraciones históricas hasta el siglo XIX	22
3.1.1. El papel del arte en la sociedad	22
3.1.2. Del anonimato al creador	26
3.1.3. Del taller a la academia	31
3.2. Siglo XIX. La revolución industrial	37
3.3. Siglo XX y siglo XXI	41
3.3.1. El cambio producido a partir de la Primera Guerra Mundial	42
3.3.2. El cambio producido a partir de la Segunda Guerra Mundial	43
3.3.3. El cambio producido a partir de la década de los sesenta	46
3.3.4. El siglo XXI	48

4. Historia sobre el nacimiento de las Residencias de artistas	53
4.1. Referentes inmediatos	53
4.2. Indicios de las Residencias de artistas	54
4.2.1. Academias en Roma	54
4.2.1.1. La academia de Francia en Roma	54
4.2.1.2. Academia de España en Roma	55
4.2.2. Los Nazarenos	55
4.2.3. Los Prerrafaelitas	56
4.2.4. La escuela de Barbizon, la escuela de Pont-Aven y otros intentos	57
4.2.5. Estados Unidos. La escuela del río Hudson	59
4.3. Primeros trazados	61
4.4. Los inicios de las Residencias de artistas. Principios s. XX	65
4.5. Desarrollo de programas de artistas en residencia. La utopía y la interacción social	67
4.6 Popularización de las Residencias de artistas. Globalización y diversidad	71
4.7. Programas de Residencias de arte en la actualidad	75
5. Modelos de Residencias de artistas. Variables indeterminadas	77
5.1. Patrones. Tipologías en las residencias de artistas	80
5.1.1. Arquetipo clásico	80
5.1.2. Colonias de artistas	81
5.1.3. Residencias de artistas en la institución	82
5.1.4. Refugio para artistas	83

5.1.5. Creado por creador	84
5.1.6. Residencias virtuales	84
5.1.7. Asilos del arte	85
5.2. Otros modelos	86
5.2.1. Investigación	86
5.2.2. Producción	86
5.2.3. Temática	87
5.2.4. Interdisciplinar	87
6. Cartografías	89
6.1. Situación actual	96
6.1.1. España en el mapa	99
6.2. Panorama en el arte	102
6.2.1 Instituciones artísticas. Contenedores de memoria y creación	104
6.2.2 Contexto artístico nacional	107
6.3. La educación en el arte	109
6.3.1. Pedagogías artísticas en España	110
6.4. El mercado del arte. Cambios de foco en el mecenazgo	113
6.4.1. Mercado español	116
6.5. Residencias de artistas	118
6.5.1. Programas nacionales de artistas en residencia	119

7. De lo proyectual a lo real. La Residencia	121
7.1. Factores a tener en cuenta	121
7.1.1. Tendencias en gestión	123
7.1.1.1. Autogestión	124
7.1.2. Financiación	124
7.1.2.1. Modelos de financiación	126
A. La financiación autónoma	126
B. La financiación privada	126
C. La financiación pública	128
D. Modelos comerciales	130
E. Modelos híbridos	130
7.1.3. Fiscalidad	131
7.1.4. Plataformas de apoyo	133
7.1.5. Posibles estrategias de comunicación	137
7.1.6. Repercusiones	137
7.2. Una Residencia del Arte; Centro de creación y pensamiento contemporáneo ...	140
7.2.1. Creación de la Residencia a nivel conceptual. Proyecto específico para una posible Residencia de Artistas	140
7.2.1.1. Proyecto	141
7.2.2. Proyectos piloto; Talleres de aprendizaje	147
7.2.2.1. Espacio Auxiliar	147
A). Cuando la materia cae sobre las ideas	148
B). Cortocircuito	154

7.2.2.2. Proyecto de Innovación docente (2011-20139). Programa de Microtalleres: Experiencias de Autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica	158
7.2.2.2.1. Proyecto	158
A) Antecedentes	158
B) Descripción	160
C) Objetivos	161
D) Metodología	162
E) Productos y beneficios del proyecto (resultados)	166
F) Financiación	170
7.2.2.2.2. Actividades realizadas	171
A) Microtaller 1º: <i>Cerámica XXL. Escultura cerámica a gran formato y cocción en foso</i>	171
B) Microtaller 2º: <i>Iniciación a la talla en piedra</i>	175
C) Microtaller 3º: <i>Iniciación a la escultura en resina de polímeros plásticos. Materiales y procedimientos</i>	180
D) Microtaller 4º: <i>Talla de forja</i>	184
E) Microtaller 5º: <i>Taller de construcción y talla en madera</i>	188
F) Microtaller 6º: <i>Perfeccionamiento de la talla en piedra</i>	192
G) Microtaller 7º: <i>Granada transversal</i>	196
7.2.2.2.3. Resultados, productos y beneficios generados por el proyecto <i>Microtalleres; Experiencias de Autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica</i>	200
7.2.2.2.4. Valoración global del proyecto	201

7.2.2.2.5. Proyectos elaborados paralelamente a Microtalleres	204
A. Pensar la Piedra	204
B. Taller libre de escultura en piedra	205
7.2.3. Establecerse en un espacio	207
7.2.3.1. Intentos	207
A) La antigua fábrica azucarera del Señor de la Salud. Santa Fe. Granada	208
B) Centro social El Gallo. Barrio del Albayzin. Granada	210
C) Palacio del Almirante. Granada	212
7.2.3.2. La Residencia	215
A) El Quinqué	215
B) La Leñera	221
8. Conclusiones y aportaciones	225
9. Bibliografía	236

El arte nos abre infinidad de mundos y nos da un sentido a la vida. Nos ayuda a construir un camino personal y único donde las hebras de la belleza, la verdad y el bien, se combinan en un tejido fecundo de objetos, ideas y acciones que enriquecen a todos

Dr. Antonio M. Battro

1. RESUMEN DE LA PROPUESTA

Tesis doctoral

Doctorando: Noelia Cobo Gracia

Tutor: José Fernández Freixanes

Programa de Doctorado: Investigación en la creación artística: Teoría, Técnicas y Restauración

En evidencia de los acontecimientos desarrollados durante los últimos años a nivel nacional y mundial, somos espectadores de la decadencia de los valores culturales y artísticos en la sociedad, inclinada a instaurar los valores económicos como cimiento civilizatorio. Nuevas fórmulas culturales y sociales son necesarias, nuevos modelos efectivos que permitan establecer parámetros de comprensión sobre la eficacia del arte y la cultura en la sociedad, que instauren el valor y la utilidad de los profesionales que trabajan en ella, más allá del sector entretenimiento.

Las residencias de artistas forman parte del engranaje que configura el arte contemporáneo. Permiten conexiones entre ámbitos locales y globales del mundo artístico, establecen puentes culturales que facilitan la accesibilidad a nuevas relaciones, nuevos mercados, favoreciendo una mayor visibilidad del trabajo creativo. Son promotoras de diversidad y diálogo cultural, instaurando nuevas redes de mejora en las carreras del sector cultural, favoreciendo el mantenimiento de los medios de vida en el sector.

La movilidad artística es el denominador común para estas herramientas de creación multicultural. En la actualidad, algunos avances han permitido una mayor comunicación y posibilitan con mayor facilidad el intercambio cultural de ideas, proyectos y experiencias sin la necesidad de establecerse en límites geopolíticos. Estos procesos de intercambio cultural se han establecido de modo esencial en las carreras de artistas y profesionales de la cultura. Las residencias de artistas se ofrecen como una herramienta

de proyección más en esta necesidad de movilidad artística, reconfigurándose en el panorama como una actividad eficaz para el fortalecimiento personal y profesional.

Esta investigación se configura con la intención de proponer mejoras en las condiciones del sector artístico. Un hilo narrativo planteado que permita analizar, sistematizar y redactar la construcción de un relato como conjunto de instrumentos que guíen en la generación de una residencia de artistas o en la estructuración de proyectos parecidos. Poder trazar un mapa útil que posibilite a las personas interesadas experimentar procesos de este tipo, un recurso didáctico para todos aquellos usuarios que se encuentren interesados por la temática de las residencias de artistas y/o quieran llevar a cabo proyectos parecidos.

En esta memoria, se pretende ofrecer al artista una serie de conocimientos y experiencias prácticas que mejoren su capacitación y situación profesional, complementar la docencia artística con procesos y tecnologías usados en el arte contemporáneo que no aparecen recogidas en las instalaciones y en los planes de estudio de las enseñanzas artísticas, con la consecución de propiciar la investigación y la resolución de estas problemáticas a través de la experiencia artística.

Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogo entre el arte y la sociedad, consolidando la colaboración, el sostenimiento y la mejora cualitativa de los profesionales que trabajan en la cultura y el arte. Una plataforma de pensamiento crítico frente al mundo que funcione como complemento didáctico de un modo más libre que en las instituciones establecidas.

2. INTRODUCCIÓN

Ante la dificultad de establecer una definición hermética sobre la residencia de artistas, podemos aventurarnos a describirla como un espacio de convivencia temporal entre personas de cualquier ámbito artístico, consistente en la inserción eventual de uno o varios artistas ante un contexto nuevo, y el ofrecimiento de una serie de recursos que facilitan la investigación y la producción de proyectos creativos.

Existe una gran diversidad de fórmulas, estructuras y modelos de actuación; la gestión y la financiación suelen ser las características que dictan el carácter y los objetivos de la institución, y pueden formar parte de combinaciones y ubicarse en espacios variables. Distinciones que determinan la peculiaridad de cada programa de residencia y la oportunidad que ofrecen.

La movilidad artística es el denominador común para estas herramientas de creación multicultural. En la actualidad, algunos avances han permitido una mayor comunicación y posibilitan con mayor facilidad el intercambio cultural de ideas, proyectos y experiencias sin la necesidad de establecerse en límites geopolíticos. Estos procesos de intercambio cultural se han establecido de modo esencial en las carreras de artistas y profesionales de la cultura. Las residencias de artistas se ofrecen como una herramienta de proyección más en esta necesidad de movilidad artística, reconfigurándose en el panorama como una actividad eficaz para el fortalecimiento personal y profesional.

A través de la convivencia y participación en los programas de artistas en residencias, se produce un contacto entre las comunidades en donde se ubica la institución y los profesionales culturales que participan en ella, accediendo a nuevas relaciones, nuevos mercados y favoreciendo una mayor visibilidad del trabajo creativo. Por otro lado, se promueve la diversidad y el diálogo cultural, instaurando nuevas redes de mejora en las carreras del sector cultural, favoreciendo el mantenimiento de los medios de vida en el sector.

Las residencias de artistas forman parte del engranaje que configura el arte contemporáneo, permiten conexiones entre ámbitos locales y globales del mundo

artístico, y establecen puentes culturales que facilitan a los artistas la inmersión en otras realidades sociales, enriqueciendo la visión como artista y creando diversas oportunidades profesionales que puedan producirse durante la estancia mediante la conexión con la comunidad cultural del lugar, la propia residencia o la relación entre los artistas.

A lo largo de su historia, estos organismos han ido evolucionando y mutándose inmersos en el contexto que habitaban.

La cultura forma parte de los cimientos de una civilización; en la actualidad, es reflejo de bienestar en la sociedad. En evidencia de los acontecimientos desarrollados durante los últimos años a nivel nacional y mundial, ha habido cierta parálisis en el desarrollo cultural, aumentando las medidas que pueden complicar el sostenimiento y la evolución del sector de la cultura y el arte. Siendo espectadores de la decadencia de los valores culturales y artísticos en la sociedad, inclinada a instaurar los valores económicos como nuevo cimiento civilizatorio, nuevas fórmulas culturales y sociales son necesarias. Modelos efectivos que permitan establecer de nuevo parámetros de comprensión sobre la eficacia del arte y la cultura en la sociedad, y por tanto, instauren el valor y la utilidad de los profesionales que trabajan en ella, más allá del sector entretenimiento. Así pues, las instituciones que promuevan estas confluencias e interrelaciones entre la sociedad y el arte son vitales para el sostenimiento del sistema artístico.

Las residencias de arte son instituciones dinamizadoras de cultura, claves para potenciar el papel de los profesionales culturales, sistematizando herramientas y procesos que generan mejoras en el sector. Se ofertan como plataformas de apoyo en la investigación y producción de proyectos a través de sus propias instalaciones y colaboraciones con otros espacios e identidades culturales. Potencian la creación de recursos que fomenten el conocimiento y faciliten la evolución de los artistas, favoreciendo las condiciones de mejora en la actividad creativa y en el progreso formativo de sus agentes, impulsando a la vez conocimientos culturales en conexión con la sociedad.

2.1. MOTIVACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Año tras año, las instituciones centradas en educación artística ofrecen nuevos profesionales del sector a la sociedad. Profesionales con necesidades laborales, estructurales y de comunicación que no se reflejan como demanda en la sociedad, ni se encuentran interiorizadas de la manera adecuada por los propios artistas.

Por otro lado, la actividad creativa se encuentra en dos ámbitos fundamentales; por un lado, centrada en la necesidad de compartir conocimientos y experiencias con otros, vinculable a la convivencia artística; y por otro, uno individualista, fomentado históricamente como la normalización de la práctica artística y reflejado en la mayoría de procesos educativos artísticos o de investigación creativa. La práctica artística debe ser esta complementación entre lo social y lo individual. Los dos ámbitos deben confluir para el enriquecimiento personal y el fortalecimiento profesional de un ente creativo.

A esto debemos sumar las condiciones económicas de la mayoría de creativos que frecuentemente se encuentran con esta inestabilidad presupuestaria, en la que el arte es una fuente de ingresos complementaria a otros trabajos que deben hacerse para completar los gastos cotidianos. Situación que delimita la creación de proyectos y la adecuación de los espacios creativos necesarios para su práctica artística.

La ausencia de una red que sustente al sector creativo, las condiciones de los profesionales en el sector artístico y la falta de conexión y colaboración entre artistas son los principales motivos iniciales de esta investigación.

Desde mi licenciatura en 2005, realizo mi práctica artística en talleres, combinando temporalmente espacios comunes de trabajo con estudios individuales. El encierro en el taller para poder desarrollar un proyecto ha sido una constante en mi actividad; complementar estos procesos con otros más sociales, ya sea a través de proyectos o la simple convivencia espacial, enriquece y amplía las visiones personales y profesionales de un artista.

En la conceptualización de un espacio que participe en la creación del tejido artístico necesario para la mejora de condiciones de artistas, nace la iniciativa de realizar una residencia de artistas. A través de la cooperación de modo activo en lo social y que me permita y enriquezca mi actividad creativa.

La búsqueda consecuente sobre el cómo realizar un proyecto de esta índole es el hilo narrativo de este trabajo: comprender, investigar y estudiar estas instituciones para obtener un concepto especializado en esta temática que pueda orientarme en la organización y la gestión de experimentos prácticos que me ofrezcan la experiencia necesaria para llevar a cabo un proyecto de este tipo con total maduración.

La incorporación de nuevo en los estudios universitarios en 2009, en la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada, una institución diferente a la de mi licenciatura, vuelve a traerme a la experiencia didáctica. Llevé a cabo mi actividad creativa e investigadora en el centro, y pude comprobar aquellas carencias que me afectaban como usuaria, que en la mayoría de ocasiones, según los profesionales que trabajan en el centro, era debido a falta de presupuesto. En este periodo se instituye la reforma educativa del Plan Bolonia, una reestructuración de espacios y conceptos en la universidad que parecen establecer mejoras notables en la didáctica y la eficiencia pedagógica y profesional de la comunidad universitaria, pero de nuevo parece ser que la falta de presupuesto volvía a establecerse como barrera para llevar a cabo las renovaciones necesarias para su completa aplicación.

Todas estas experiencias, pensamientos y motivaciones confluyen en el proyecto de realizar una residencia de artistas.

La manera de llevar a cabo estos objetivos culturales y sociales son los propios de un programa de residencia; nacen a través de la convivencia entre entes creativos con inquietudes artísticas, se describe en la coexistencia durante un determinado tiempo, entre personas con diferentes procedencias y tipologías, que mediante los espacios de conexión, sus actividades y exposiciones generan estas actitudes y una evolución en el campo artístico, funcionando como entidades autoeducativas enriquecidas por estas convivencias temporales.

La lógica búsqueda de la relación entre el arte, la cultura y el territorio, junto con los dispositivos que permiten conciliar el apoyo a un proyecto artístico, ocupan un puesto destacado en las residencias de artistas. Sin embargo, esta denominación incluye varias definiciones y formas de desarrollo en su aplicación sobre el terreno extremadamente diferentes.

El desarrollo de esta investigación se circunscribe en un periodo temporal que abarca cinco años (2010-2015); como decíamos con anterioridad, el itinerario es el estudio que orienta a la consecuente experiencia. El filamento conductor de la narración se encuentra en establecer en primer lugar una buena definición a través de su conocimiento histórico y conceptual, situarnos en el tiempo y obtener una posición intelectual frente al momento vivido, y constituir experimentos que doten de experiencia el nivel conceptual adquirido.

Durante este tiempo, han ido conviviendo investigaciones teóricas con experimentaciones prácticas e intentos de llevar a cabo el proyecto. Toda esta consecución es la preparación para que la conclusión final fuera la creación de una residencia de artistas que pudiera argumentar a modo real la finalidad del proyecto.

La conciencia sobre los programas de residencias de artistas es relativamente reciente y no tiene un grado de popularización relevante en España. En cambio, como puede verse en los países en los que se encuentran establecidos, son espacios en donde la interdisciplinariedad y la confluencia de mentes creativas generan arte vivo y en movimiento. Funcionan como talleres libres, en donde el artista utiliza las instalaciones para cubrir sus necesidades a nivel personal y profesional.

Se debe puntualizar el poco material que se ha encontrado en las diferentes etapas de la investigación. En el comienzo de la andadura, establecido en 2010, no existía ninguna investigación sobre la temática, ni recursos bibliográficos en español, pudiendo encontrar escasamente algunos en inglés; los artículos referentes a residencias de artistas eran mínimos. Con el tiempo, han podido verse algunas mejoras, instauradas por el creciente número de residencias en los últimos años en el estado español, como es el ejemplo de la creación de la plataforma establecida en Barcelona, *Art Motile*¹, que investiga sobre los programas españoles de residencias para artistas y otras cuestiones relacionadas con la movilidad artística. Plataformas, artículos e intentos de conectarse con Europa y otras plataformas establecidas en torno a las residencias de artistas que,

¹ ART MOTILE. *Organización que investiga y facilita información sobre los programas de residencias existentes en España y los programas de movilidad dirigidos a artistas españoles y vinculados a la realización de una residencia* [en línea]. [consulta: 14.03.2015].<http://www.artmotile.org/index.php#sthash.CnHHh0Dl.dpuf>

aunque escasos todavía en la actualidad, pueden afirmarnos la necesidad de investigaciones en torno a estas instituciones. Esta sequía informativa sufrida durante el proceso de conceptualización y estudio de la tesis ha dificultado la labor investigativa, pero evidencia la importancia de este trabajo.

El estudio ha ido adquiriendo sentido a través de su cronología; llegado a este punto, puede establecerse como investigación cerrada en la que se reflejan ciertas conclusiones y en donde se cumplen los objetivos propuestos durante el estudio. No obstante, la apertura y la aplicación hacia nuevos proyectos involucrados en esta temática es una constante que sigo llevándola a cabo, un reflejo natural y un interés personal que se ha despertado a través de esta búsqueda.

2.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El proyecto surge de la necesidad de definir y documentar una serie de estudios y prácticas que aporten soluciones a una serie de problemáticas establecidas en el marco de la creación del arte contemporánea. Prácticas artísticas instauradas en el organismo de la residencia de artistas.

Se estudian las prácticas de gestión y mediación cultural que abordan la construcción de residencias de artistas, que conllevan un análisis crítico del papel del artista en la sociedad, favoreciendo su implicación como agente activo, y elaborando una serie de pautas que la faciliten y generen.

La importancia real de la tesis es su concepción como manual, como un recurso didáctico para todos aquellos usuarios que se encuentren interesados por la temática de las residencias de artistas y/o quieran llevar a cabo proyectos de este tipo.

La investigación nace desde la iniciativa de originar propuestas que desarrollen el arte en la sociedad con la intención de generar el proyecto para la realización de una residencia de artistas. Para poder llevar a cabo tal propósito, existe un estudio teórico en el marco histórico que contextualice y redefina los conceptos que se abarcan en el objetivo principal.

Con la intención de mejorar las condiciones del sector artístico y su inmersión en lo social, a través de los programas en residencia, se adquiere una postura colaborativa y

participativa en la generación de contenidos teóricos y experiencias conceptuales que giren en torno al interés propuesto. Un hilo narrativo planteado que permita analizar, sistematizar y redactar la construcción de un relato como conjunto de instrumentos que guíen en la creación de una residencia de artistas o en la estructuración de proyectos parecidos. Es decir, poder trazar un mapa útil que posibilite a las personas interesadas experimentar procesos de este tipo.

Así pues, se investigan las prácticas culturales que abordan la producción de residencias de artistas como medida de mejora del sector y activador del uso de espacios creativos en el trabajo artístico. Con la intención de elaborar un mapa de rastros que generen espacios de investigación en torno a las residencias de artistas como áreas de creación artística y lugares de implicación en el arte y la cultura como elemento de acción.

Esta investigación se ofrece, en cierta manera, como manual de pautas para la realización de proyectos derivados de esta temática, y el acceso a una base de datos sobre las residencias de artistas existentes que ayude a experimentar, conceptualizar y entablar conexión a través de estas instituciones.

Debo puntualizar que la experiencia aportada y los proyectos que se han realizado derivados de este estudio, han incidido en mi perfil personal y carrera profesional.

Con la realización de la residencia de artistas, se pretende ofrecer al artista una serie de conocimientos y experiencias prácticas que mejoren su capacitación y situación profesional, y complementar la docencia artística con procesos y tecnologías usados en el arte contemporáneo que no aparecen recogidas en las instalaciones ni en los planes de estudio de las enseñanzas artísticas, con la consecución de propiciar la investigación y la resolución de estas problemáticas a través de la experiencia artística.

Este organismo planteado debe generar herramientas que funcionen a modo complementario con otras instituciones artísticas, tanto las educativas como divulgativas, a través de una red de confluencias entre los distintos ámbitos educacionales, profesionales y sociales, convergiendo activamente con organizaciones artísticas para impulsar su desarrollo y establecer la búsqueda de sinergias. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogo entre el arte y la sociedad, entre lo local y lo global, consolidando la colaboración entre las entidades

artísticas con la finalidad de formar un tejido que pueda sostener y mejorar la calidad de los profesionales que trabajan en la cultura y el arte.

Con la intención de desarrollar métodos correctos en la elaboración de la propuesta narrada en este texto, se encuentra la combinación entre el análisis crítico y el estudio de textos encontrados que suponen conocimiento tanto a nivel directo como indirecto y el trabajo de campo como medio igualmente válido en la obtención de conocimientos. Una búsqueda constante propia del medio científico en la que el plano teórico y los casos prácticos se complementan para dar forma al conocimiento y las pautas generadas de este estudio. Un modelo de trabajo horizontal en el que teoría y práctica configuran de modo coetáneo los conceptos que construyen los resultados de esta investigación.

2.3. METODOLOGÍA

La metodología especulativa ha sido en cierto modo importante en el emprendimiento de este trabajo.

El marco teórico del proyecto, y ante los objetivos que se han especificado, permite generar conocimiento práctico, añadiendo una vertiente metodológica, bibliográfica y documental, en el establecimiento de una serie de pautas que faciliten la puesta en práctica de este tipo de proyectos.

La argumentación se ordena en torno a la revisión de las ideas precedentes; su rectificación parcial o total, en función de las investigaciones realizadas.

Un tema de viva actualidad, como enunciábamos anteriormente, debido a la escasez documental, que pretende aunar su información en un proyecto único. Un libro en donde puedan verse reflejadas las residencias de artistas a través de su vertiente conceptual e histórica, la posición en los contextos actuales y sus modelos existentes, así como herramientas a tener en cuenta para su gestación, como son el campo de la gestión y la financiación entre otras. Complementando esta información con casos prácticos que puedan aproximarse al proyecto en concreto o a propuestas parecidas, aportando experiencia para su creación.

Los programas de residencia de artistas son una herramienta más dentro del panorama de creación y pueden establecer mejoras en las carreras profesionales del propio artista, un argumentario que proclama la necesidad de conocimiento de estas instituciones a la comunidad artística. Podría además resultar importante en la concepción de soluciones para establecer la figura del artista de un modo estable en la sociedad e instaurar su profesionalización en esta o, por lo menos, dotarse como lugar de reflexión sobre el estado actual del artista frente a la sociedad.

La residencia de artistas debe actuar como plataforma de pensamiento crítico frente al mundo y funcionar como complemento didáctico de un modo más libre que en las instituciones establecidas.

Respecto a la adecuación de los objetivos, la naturaleza de los casos de estudio y sus metodologías a emplear, el proyecto se argumenta a través de varias fuentes. Las herramientas establecidas para la obtención de conocimiento se llevan a cabo a través de tres principales ámbitos. La investigación sobre los conceptos que nos conciernen, la comprensión de su historia y el espacio que ocupan en los contextos actuales a través de textos, artículos y material encontrado referente a las residencias de artistas, el papel del artista en la sociedad y los sectores que interfieren en esta visión, como son la educación, la visión del arte o el mecenazgo entre otros. En segundo lugar, se encuentra el estudio llevado a través del trabajo de campo, mediante conversaciones y entrevistas con personalidades públicas del entorno universitario, político o cultural, el estudio de residencias de artistas y la indagación a través de la experimentación práctica, estableciendo proyectos que pudieran ir formando una experiencia entorno a la capacitación que se debe adquirir para la creación de una residencia de artistas y en último lugar, el conocimiento adquirido a través de las vivencias establecidas en los intentos de consolidar este proyecto en espacios diversos.



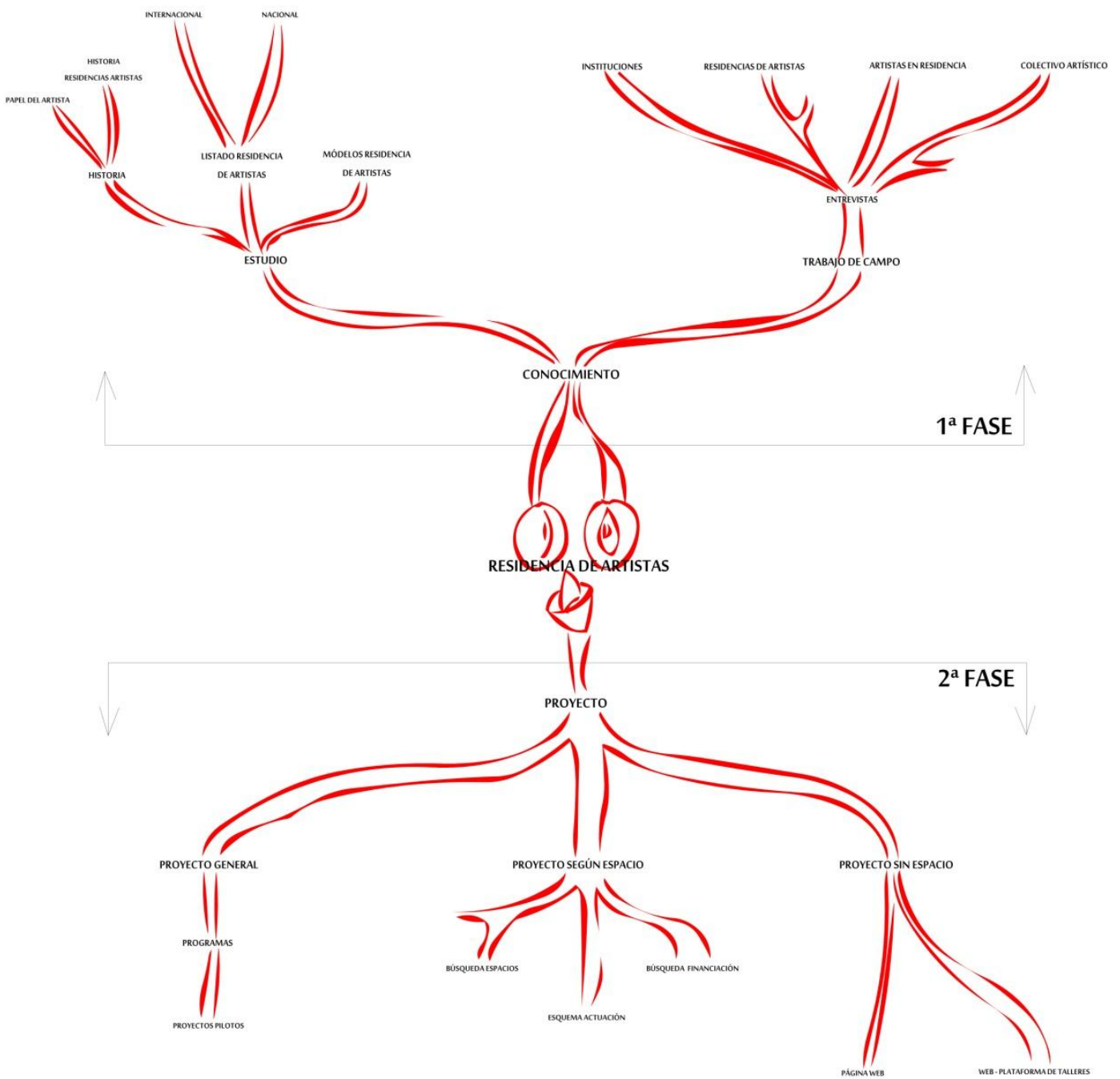
1. Gráfico estructural con guías genéricas a seguir en el inicio del proyecto

Existe una serie de fases metodológicas que reordenan esta pretensión. Una primera etapa que se ocupa en el estudio del contexto histórico, social y cultural en la crónica occidental, por un lado hablándonos de las consideraciones del artista y la utilidad del arte en la sociedad, y por otro, un análisis histórico sobre las residencias de artistas desde su creación a la actualidad.

En esta misma fase de investigación de contextos, se encuentra la investigación cartográfica sobre el momento actual que vive la sociedad, la posición del arte ante ella, la condición de los ámbitos que conciernen al artista, y cómo se ubican las residencias de artistas en este contexto. Esta fase inicial del trabajo, en su fase investigadora, evidencia la importancia de creación de proyectos e instituciones que promuevan un cambio de mejora en el arte y en lo cultural.

Se inicia una segunda fase que se centra en el estudio del organismo de la residencia de artistas. A partir del análisis de los casos existentes en la actualidad, se han realizado dos investigaciones que ayudan a conformar una serie de pautas útiles en el entendimiento y la creación de este tipo de entidades. Se ha realizado una sistematización de patrones que reflejan los diversos modelos de residencias que se encuentran en la actualidad, y se han establecido posibles consideraciones a tener en cuenta en la producción de este organismo o proyectos de parecida naturaleza.

En tercer lugar y último, se encuentra la fase de experimentación; a partir de la investigación teórica, se ponen en marcha intentos de realizar una residencia de artistas y una serie de experimentos con la iniciativa de favorecer mi capacitación en la gestión, organización y producción de actividades y proyectos que incidan en la creación de la residencia y/o puedan realizarse en la institución.



2. Mapa conceptual que recoge los campos de investigación propios del proyecto en sus inicios

2.4. ESTRUCTURA DE LA TESIS

A partir de las inquietudes planteadas, las pretensiones a alcanzar, el modo de llevar a cabo la investigación y la visualización de unas fases metodológicas que guíen el trabajo hacia el cumplimiento de los objetivos propuestos, el trabajo se estructura mediante capítulos. Demarcaciones temáticas que pueden leerse independientemente al conjunto que conforma la tesis, ya que su organización y conformación se ha llevado a cabo de modo autónomo; no obstante, el conjunto de capítulos conforma un bloque en el que se complementan unos con otros.

La estructuración general de este trabajo se ha llevado a cabo a través de dos bloques generales. Uno conforma la investigación y el otro la experimentación.

La memoria se configura a través de nueve capítulos, que se reflejan en estas dos grandes etapas y han ido construyendo el corpus de esta memoria. Un trabajo realizado a través de experiencias, conversaciones, entrevistas e investigaciones que se concluyen en estos apartados como proyecto para una residencia de artistas.

La información básica que aporta cada capítulo es el siguiente:

En el primer capítulo, se encuentra la introducción, en donde se habla de las generalidades del proyecto, una presentación hacia la temática elegida y su justificación, con la muestra de las pretensiones y finalidades que tiene el proyecto, así como el modo en el que ha sido emprendido. Se narra también la estructuración de la investigación y los apartados que la configuran.

El cuerpo teórico se encuentra presente en varios capítulos consecutivos en el trabajo. El apartado segundo, tercero, cuarto y quinto conforman la investigación sobre residencias de artistas.

El capítulo segundo y tercero basan su fundamento en la idea de dar un conocimiento previo sobre las residencias de artistas. Se ha considerado oportuno realizar una serie de capítulos de referencias históricas que nos preparen para el entendimiento de las condiciones históricas, sociales y culturales que han incidido en la aparición y evolución de este tipo de proyectos. Para indicar esta idea, se ha realizado el estudio en dos campos.

El segundo apartado se encuentra compuesto por el repaso de los diversos periodos históricos de la civilización occidental, centrado en la evolución de la educación artística y el papel del artista en la sociedad, en donde se pierde importancia sobre los movimientos artísticos y acontecimientos históricos para ofrecer el protagonismo hacia las diversas metodologías y las visiones referidas del arte en la sociedad como promotores de la producción creativa. En donde la comprensión del momento que vive el artista y su educación construyen su realidad consecuente con el momento actual, que nos ayuda a comprender la situación del artista y las entidades que lo rodean.

El tercer capítulo, también en esta vertiente histórica, se centra en el conocimiento de las residencias de artistas. El origen de estas instituciones y sus mutaciones en el tiempo según su contexto vivido hasta la concepción actual.

A través del estudio sobre su historia y de las residencias de artistas que se encuentran en la actualidad, presente en el *ANEXO2*², se ha establecido el capítulo cuarto, modelos de residencias de artistas, patrones en su tipología estructural que nos ha permitido establecer diversos arquetipos para su comprensión y orientación de estas entidades.

En el estudio sobre las diversas estructuras y composiciones de residencias de artistas con la intención de elaborar patrones de conducta para su clasificación. En este proceso, ha existido cierta complejidad; encontramos que no existe una estructura definida sobre lo que debe ser una institución de este tipo, cada una tiene su propia atmósfera, y aunque pueden existir algunos puntos en común, aprovechados para establecer estos nexos, existen muchas diferencias que las caracterizan, recursos de financiación, procedimientos de solicitud y de selección, periodos de tiempo ofertados, las viviendas, los estudios, las actividades que se llevan a cabo o sobre las posibilidades del artista una vez realizado el periodo de creación. Se descubre todo un mundo de opciones, un campo abierto para la creación de estas instituciones. Un fenómeno con falta de concreción y consenso que afecta a artistas y operadores de estos organismos, y que nos corrobora un síntoma más de la necesidad de aunar esta investigación en una memoria narrativa.

Como último apartado dentro de este corpus teórico, se encuentra el capítulo cinco, basado en un análisis sobre el momento actual que vive la sociedad y el panorama

² *ANEXO2. Residencias de Artistas por el Mundo*

artístico, los ámbitos que conviven con el mundo del arte, como son la figura del propio artista, su educación, la red económica que lo sustenta, instituciones y las propias residencias de artistas. Esta reflexión supone, como venimos nombrando a lo largo de esta introducción, un apoyo ante la necesidad de creaciones de proyectos que puedan suponer mejoras y reestructuraciones en el ámbito artístico, para lo cual está concebida la propia residencia de artistas.

El capítulo seis articula los aspectos que debemos tener en cuenta en la realización de una residencia de artistas, el establecimiento de un proyecto general que constituye mi propuesta como residencia de artistas, los experimentos prácticos que suponen la mejora en capacitaciones para llevar a cabo este fin, y los intentos y resoluciones en la creación de esta institución.

En el capítulo séptimo se exponen una serie de conclusiones obtenidas en todo el proceso de investigación y realización de una residencia de artistas.

El octavo apartado muestra la investigación realizada en la memoria a través de las fuentes bibliográficas consultadas y estudiadas; su estructuración es por el orden alfabético de autor de la fuente, diferenciando las referencias bibliográficas, conferencias y seminarios, artículos y páginas web que han servido de algún modo de referencia para la composición de este trabajo.

Por último, los anexos se muestran en el reflejo de otras fuentes de investigación llevadas a cabo a través del trabajo de campo, entrevistas y conversaciones sobre contextos actuales, instituciones educativas y culturales, proyectos creativos o en referencia a las propias residencias de artistas que han servido para la obtención de conocimiento en la elaboración de este estudio. Así como un manual de consulta sobre las residencias de artistas que existen y se encuentran activas en la actualidad, presentes también como una vía en el entendimiento de estas instituciones.

La temática del trabajo se presenta por una inquietud constante sobre estos tipos de proyectos, sobre la conciencia de cómo pueden incidir sobre la sociedad y el lugar que los acoge, popularizando y acercando el arte hacia la humanidad. Permitiendo el nacimiento y el movimiento de la actividad creativa, difundiendo la creatividad artística, y generando pensamiento crítico.

Esencialmente, podríamos definir las residencias de artistas como un espacio de investigación y creación que permite a los artistas permanecer y trabajar durante un tiempo determinado, ofreciendo las condiciones propicias para la creatividad y realización de obras en sus instalaciones, listas para ser utilizadas por los artistas.

3. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS DEL PAPEL DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

«Desde que existen las artes, los artistas, los intérpretes y los miembros del público han sido educados para desempeñar sus papeles respectivos. Cada cultura ha diseñado una serie de formas de seleccionar y preparar los individuos para desempeñar estos papeles».

Arthur D. Efland³

La educación forma parte de la estructura que origina la conciencia en el ser humano. Su importancia es innegable, prepara al individuo para desempeñar una función determinada en nuestro mundo. De igual modo, se ha ido transformando la pedagogía sobre la base del papel que el artista debía ocupar en la sociedad. Cualquier organización que forme, eduque o trabaje con la creación forma parte de esta confluencia entre cultura y sociedad.

En el proceso creativo de una institución artística es conveniente saber cómo ha evolucionado el arte, la educación en el arte y nuestra sociedad en conjunto, estos referentes históricos nos sitúan en el contexto actual. Aspectos que nos ayudarán a asimilar conceptos e ideas que se presentarán a lo largo de este proyecto.

La cuestión central de la cultura es la educación. Mediante la enseñanza damos fruto a la sociedad y a lo que se pretende de ella. Es decir, la educación es uno de los métodos de creación del prototipo de la sociedad futura. Si hablamos del ámbito artístico, la enseñanza, a lo largo de la historia, ha estado enmarcada alrededor de una serie de instituciones. Estos organismos han sido durante la evolución de la humanidad y son actualmente, aunque cada vez más invisibles como entidad individual, los que, a su vez, han establecido diversos sistemas de control hacia las artes, encaminando así la evolución creativa hacia la conveniencia política, social o económica.

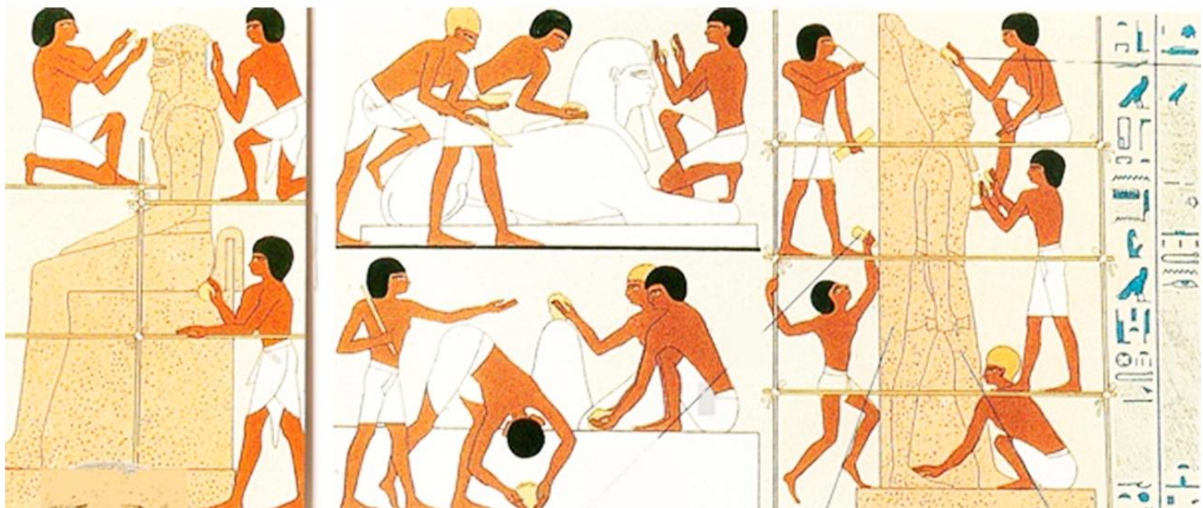
³ D. EFLAND, ARTHUR. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós. Barcelona. 2002. Pág. 15

Los miembros más poderosos de la sociedad son los que determinan los fines a los que deben adecuarse la ejecución del arte y los recursos que se ofrecerán para ello, crean las instituciones educativas para que estos objetivos puedan llevarse a cabo, realizando elecciones sobre los miembros que serán adiestrados en estas instituciones y sobre cuáles serán los conocimientos impartidos durante la enseñanza. Las artes, en cierta manera, dependen en la actualidad de los modelos de este mecenazgo para su mantenimiento y de la educación para su difusión, controlada con el fin de que proporcione los frutos adecuados en cada momento.

En los diferentes periodos históricos que comprenden este apartado, podemos encontrar una idea general sobre el momento cultural, social y político, con la finalidad de obtener una comprensión acertada en torno a la concepción del artista en el movimiento histórico, su funcionalidad, su educación y el papel del arte en la sociedad. Esto es narrado a través del conocimiento occidental, ya que se trata de nuestra cultura y su evolución nos lleva a nuestra concepción actual sobre la vida. No obstante, se debe decir que amputar o separar esta civilización de sus orígenes orientales e ignorar las relaciones que ha mantenido Occidente con Oriente a lo largo de su historia no parece descriptivo de su realidad.

De hecho, aunque centraremos nuestro estudio en Occidente, cabe nombrar que existían civilizaciones no occidentales, en las cuales consta la educación artística y la realización de esta enseñanza a través de talleres. Es el caso de la cultura egipcia, de la que, aunque en el conocimiento personal de sus artistas ha quedado prácticamente en el olvido, sobre todo los pintores y escultores, que eran considerados como meros artesanos, podemos encontrar documentos que nos hablan de dos tipos de talleres artísticos: los talleres oficiales, que se encontraban en torno a los palacios y templos, en donde se formaban los grandes artistas y se realizaban las grandes obras, y los talleres privados, destinados a clientes que no estuvieran relacionados ni con la monarquía ni con la religión. De estos últimos, se han conservado muy pocas obras, debido principalmente a que se utilizaban materiales más efímeros y de menor calidad que en los talleres oficiales.

Entenderemos el inicio de este apartado como los orígenes de la educación artística y el concepto artístico en la cultura occidental.



Parte superior; Ebanistas y trabajadores del metal martillado y cincelado. Tumba de dos escultores en Tebas, Nueva York, 1925, pl.XIII.

Parte inferior de la imagen; Escultores trabajando en estatuas. tumba de Rekhmire. Berlín, 1897, pl. XLI

3.1. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS HASTA S. XIX

3.1.1. El papel del arte en la sociedad

Dejando a un lado la colonización territorial, que sin duda alguna ha repercutido en las poblaciones conquistadas social y culturalmente, la civilización griega es popular en la humanidad occidental por sus aplicaciones intelectuales e inspiraciones creativas en todas las concepciones del pensamiento y del arte.

La despreocupación de este pensamiento clásico en torno a las artes visuales y plásticas se refuerza con la certeza de que no tuvieron un término específico para lo que nosotros llamamos arte. Como es afirmado por Moshe Barasch, en su libro *Teorías del arte*, «probablemente lo más cercano a nuestro término moderno, el término griego techné y su equivalente al latino ars (-), techné no se limita a las bellas artes, sino que denota más bien a toda clase de habilidades humanas, artesanía e incluso conocimientos técnicos»⁴.

El filósofo griego Platón no expuso ninguna teoría de las artes visuales, aunque paradójicamente es uno de los personajes históricos que más ha influenciado sobre el panorama artístico. El arte, exceptuando la poesía y la música, que tenían una consideración muy elevada en la sociedad griega, parece tener la única función de desarrollar capacidades racionales y cognitivas en los niños. Aristóteles, en cambio, tiene una concepción que difiere de Platón. Las artes no son inferiores como fuentes de conocimiento, presentan la realidad mediante la experiencia del artista y esta es una vía importante en el saber. La creación del arte según Aristóteles es el conocimiento de la dinámica de la naturaleza y la psicología de las acciones humanas, los efectos y objetivos del arte son la descarga de las emociones. Aunque, culturalmente, las artes tienen como elemento central el entretenimiento.

Durante toda esta época la concepción del arte como tal no adquiere una importancia relevante en la educación y, en consecuencia, no se obtiene una consideración elevada sobre él y la creación. En cambio, como hemos podido observar, en el papel del artista encontramos un cambio o evolución a través de esta cultura. Las propiedades estéticas de una obra adquieren importancia y se genera el mercado coleccionista de arte y un interés en torno a las cuestiones artísticas.

⁴ BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág. 16

Grecia les sirvió a los romanos como referencia en multitud de ámbitos, como podemos ver en la fundación de nuevas ciudades, en donde siguieron la concepción urbanística de los griegos para fundamentarlas, regirlas, así como situar y componer sus nuevas urbes. Así pues, podemos decir que la cultura de Grecia fue adoptada por todas las clases sociales romanas. La sociedad romana se caracterizó por la aceptación de cualquier manifestación cultural, ideológica o de creencia, siempre no que afectara al orden político.

En el ámbito del arte, según Claude Frontisi, profesor de historia de arte contemporáneo en París, «a través de la expansión romana, esta civilización griega dotada de una creatividad excepcional fue fuente de inspiración de la cultura occidental en todos los ámbitos del pensamiento y del arte. Géneros literarios, filosofía, historia, matemáticas, medicina, arquitectura y escultura son deudores de la herencia griega»⁵. Así pues, podemos decir que fueron embajadores de esta cultura y que popularizaron las riquezas que dieron su fruto en la época helenística.

La inclinación hacia el gusto por el arte griego se ve acrecentado por la querencia al coleccionismo en la aristocracia romana. Este hecho hace que muchos de los artistas se ganen la vida únicamente realizando reproducciones de obras griegas. El arte en la época romana se manifiesta en dos planos, el público y el privado, como constata Claude Frontisi: «En Roma el arte estaba, en primer lugar, al servicio de las divinidades y del estado. Las costumbres de la República prescribían el lujo. Por ello, se suponía que el arte privado debía seguir de cerca la evolución del arte público»⁶. Siguen sin tener importancia las cuestiones artísticas, el arte tiene como único objetivo reforzar el concepto de poder.

En la Edad Media, las bellas artes no se reconocían como tal, el concepto y el término arte (*ars*) sigue siendo ambiguo. Para la mentalidad medieval, *ars* significa un cuerpo de conocimientos o un sistema de reglas que podían ser transmitidas. Como puede verse, se dan cabida multitud de actividades no propias del arte.

⁵FRONTISI, CLAUDE. *Historia visual del Arte*. SPES. Barcelona. 2005. Pág. 2

⁶ IBÍD. Pág. 62

La actividad artística con el desplome de la supremacía romana se paraliza, al igual que el comercio, que se ve interrumpido, lo cual desemboca en una caída paulatina hacia la ruina. Con las dificultades que aparecen en estos sectores los talleres de manufacturación y, con ellos, los de artistas o artesanos van desapareciendo gradualmente. Como reacción a estos eventos, y como solución a la problemática que presentaba la época, nace el sistema feudal.

Se establece el templo cristiano como poder en el sistema político de la Edad Media, se utilizan los sistemas arquitectónicos conforme a las cimentaciones urbanas utilizadas en la etapa romana, aunque la ornamentación escultórica es omitida por considerarse una representación demasiado explícita de la cultura pagana. Para borrar los vestigios de esta cultura no cristiana, eliminan y ocultan las artes a nivel popular, aunque algunos monjes guardaron y estudiaron estos descubrimientos y creaciones intelectuales prominentes del mundo de la Antigüedad. Se ocultaron también las enseñanzas de la época clásica y todos estos sectores entraron en una época de decadencia. Crearon escuelas episcopales, en donde se guardaba todo este material prohibido, que permitieron salvaguardar la cultura clásica y el uso del latín.

La totalidad de los aspectos de la vida se establece a través de la religión cristiana, la fe y las verdades del Evangelio. Así pues, las artes y las ciencias emanan a través de la concepción religiosa del mundo. Todo está influenciado por esta fe creyente y cualquier manifestación se realiza a través de ella con la voluntad de reafirmar su importancia.

La época histórica venidera, el Renacimiento, se caracterizará por cambios en la cultura occidental que establecerán las bases modernas de las artes.

Tras el decaimiento de la Edad Media, ocurren acontecimientos que van marcando el resurgir de una nueva época, a partir de un nuevo equilibrio geopolítico. Asoma el inicio de un capitalismo emergente producido por las transformaciones económicas desarrolladas gracias a las nuevas innovaciones en industria y comercio. En este periodo de tiempo nace el Humanismo. La oposición entre el concepto de hombre como entidad del pecado frente a Dios y la concepción que lo ubica como centro de la reflexión humana produce un cambio de actitudes respecto a las actividades de la sociedad, que

incitaban a que el hombre se preocupara de las situaciones que hacían referencia a su ciudad.

El mecenazgo sufre también cambios significativos, partiendo de encargos artísticos, normalmente de carácter religioso, realizados por la aristocracia y las familias nobles propias de la Edad Media. En el Renacimiento, gracias al resurgimiento de nuevos poderes locales, se desarrollaron las colecciones privadas.

En el último tercio del s. XV, un reducido número de humanistas se reúnen en Florencia. Entre las actividades que llevan a cabo y las conclusiones a las que llegan, encontramos una mirada filosófica y artística a través de las doctrinas de Platón. La interpretación de este pensador sobre la belleza y el amor tendrán consecuencias en el arte y sobre la experiencia humana, dentro de las experiencias creativas. Este argumento es clave para el cambio que se produce en el estatus social del artista, la reflexión contribuye a la visión del artista como un miembro de la élite cultural, un individuo de dotes únicas.

En el alto Renacimiento tuvo lugar una transformación de ideas entre eruditos, artistas y críticos. La teoría del arte deja de proporcionar los conocimientos y de desarrollar los sistemas que contribuyen al trabajo del artista, y se ocupa principalmente de los problemas intrínsecos del arte.

En la diversificación de la Iglesia, la agitación social y las múltiples guerras, encontramos el fin de la época renacentista. La cultura occidental opta por un absolutismo político en el que gobiernan la razón y la ciencia como único pensamiento.

Intelectualmente, en el absolutismo adquiere importancia el lenguaje científico y las ciencias empíricas dejando a un lado la creatividad artística. El arte tiene el único objetivo de reafirmar el poder y el prestigio del Estado, que construyen mediante los lenguajes existentes una imagen de gloria, victoria y grandeza. En la religión, el arte adquiere el sentido de reforzar la fidelidad y la fe en los creyentes. Frente a estos cambios en el pensamiento y los objetivos que debe desarrollar el arte, surge la Academia Francesa.

En el s. XVIII se producen cambios en la civilización europea. Con el término de la aristocracia borbónica es reemplazado el absolutismo por sistemas de gobierno parlamentario en Europa.

El comienzo de la Ilustración es la puesta en práctica de los descubrimientos efectuados en el siglo anterior, que dotan a esta etapa de un gran desarrollo tecnológico. En este ambiente cultural tan favorable se desarrollan y proliferan las sociedades de pensadores y las publicaciones especializadas.

Con esta concepción racional del mundo surgen nuevas políticas económicas que favorecen el comercio y la acumulación de riqueza privada, y las nuevas academias artísticas evolucionan para responder a estas necesidades industriales. Así pues, vuelve a estar el arte supeditado al desarrollo económico en la sociedad.

La concepción del arte como artículo de compraventa gana aceptación, siguen las inauguraciones de nuevas academias de arte en todo el continente, que, a diferencia de las academias francesas, se fundan, no por motivos políticos, sino más bien por motivos económicos. Aumenta la demanda de trabajadores con nociones artesanales en el dibujo y el diseño para las nuevas industrias que empiezan a surgir en la mitad del s. XVIII.

El papel del arte en la sociedad a lo largo de la historia occidental parece haber estado supeditado a la reafirmación de los ideales que imperaban en cada época. La plasmación temática en las obras refleja esta idea. Así pues, reforzar el poder sobre la sociedad es inherente en todas las etapas, ya sea político, religioso o económico.

3.1.2. Del anonimato al creador

La posición social del artista en la época antigua y los aspectos que envuelven su actividad pueden llegar a resultarnos contradictorios. Los artistas llegaron a ser reconocidos años, e incluso siglos, después de su muerte, pero la consideración social de un artista en esta época dejaba mucho que desear.

En la sociedad griega se han llevado a cabo grandes proezas en el mundo de las artes, tanto en la técnica de realización en las piezas artísticas, como en la plasmación de ideas y emociones en ellas, pero los artistas no disfrutaban del reconocimiento actual, pues la consideración era más artesanal. En su lugar, la estimación hacia estas inmensas obras era agradecida a los mecenas que permitían su financiación.

Citando a Plutarco, Moshe Barasch nos aclara: «Nos deleitamos de la obra y menospreciamos al maestro»⁷. El carente aprecio de los artistas en la época clásica es algo suficientemente demostrado. Las obras no se encuentran firmadas por sus autores, primaba la belleza del objeto ante la identidad del sujeto. No es hasta el siglo V cuando empezamos a percibir que estas personalidades artísticas se manifiestan mediante su firma en las obras de producción propia. Este simple hecho nos confirma el cambio de percepción en torno a la importancia de las artes en la sociedad griega.

Hemos visto reflejada la escasa estimación de los artistas en esta época, el trabajo realizado con las manos se veía vulgar y de baja aceptación, esta civilización concebía independientemente la obra de arte y al artista que la producía. Pero en la etapa helenística nos introducimos en un panorama diferente. A través de M. Barasch queda constancia de esta idea: «Hay una significativa transformación en la actitud del intelectual hacia las artes, que confiere a este último periodo un carácter específico, aparición de nuevas cuestiones y focos de pensamiento. El más importante de los nuevos temas es el artista mismo»⁸.

En la época helenística, los artistas empiezan a preocuparse por los problemas intrínsecos del arte, en la lucha por reflejar el movimiento, la expresión y la intensidad emotiva. Se convierten estas consideraciones en la evaluación de un buen artista, más preocupado por estos valores que por la representación de la obra. Es entonces cuando, según nos cuenta E. H. Gombrich, «las personas acaudaladas comenzaron a coleccionar obras de arte (...) Los escritores empezaron a interesarse en las cuestiones artísticas y a escribir acerca de la vida de los artista»⁹. Este hecho nos indica claramente que el papel del artista en relación a la sociedad se encontraba en un proceso de cambio, y que

⁷ BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág. 66

⁸ IBÍD. Pág. 32

⁹ GOMBRICH, ERNST. *La Historia del Arte*. Debate. Madrid. 1997. Pág. 111

evolucionaba hacia mejores consideraciones desde el inicio de esta civilización histórica.

La cultura griega fue adoptada por todas las clases sociales romanas. El arte se desarrolla a través de una relectura de la filosofía de Platón y su concepción de las artes. Un pensamiento puro de belleza en la encarnación de formas ideales como fuente de placer y como un constituyente intelectual. Para la sociedad romana, el arte realiza la función necesaria para que las formas sean accesibles a los sentidos a través de las emociones. La creatividad y el arte siguen viéndose como un trabajo menor en el que todavía no se obtiene reconocimiento ni prestigio frente a la sociedad.

El término *artista* como tal aparece en la época medieval. Aunque su significado es diverso a lo que entendemos hoy en día como artista. La expresión de artista servía tanto para nombrar cualquier tipo de artesanía como para estudiosos de las artes liberales de la época.

Con esta fuerte influencia cristiana, el ámbito intelectual y emocional de la actividad artística entra en conflicto. Esta época se caracteriza por un casi completo anonimato de la identidad de los artistas, debido a la confrontación entre el carácter creador de un artista y la creación religiosa. La idea de que Dios es el único creador genera enfrentamiento con la concepción del artista como generador de ideas y objetos creados. Así pues, es considerado como mero artesano, sin tener importancia su identidad. Pero, aunque no fue considerado como creador, no siempre ni de forma coherente se le consideró un artesano corriente.

No es hasta el Renacimiento cuando se introduce el debate del concepto de artista como ente creativo. Durante esta etapa histórica, los artistas se esfuerzan por librarse de esta concepción medieval en su actividad. Mientras que en la época medieval prima el objetivo de llegar y atraer al máximo de espectadores posibles, en el Renacimiento desean dirigirse cada vez más a un público más selecto, culto y refinado. Un intento más de dar una posición elevada al artista, un reconocimiento profesional que debía ser apoyado además por un fundamento teórico que diera consistencia a este cambio de

estatus. Según Leone Battista Alberti, en su tratado *De statua*: «La consideración del arte visual no como un objeto artesanal que se consigue siguiendo simplemente el ejemplo del maestro, sino como una capacidad intelectual, desarrollada por medio de la comprensión de sus elementos y reglas»¹⁰. Los artistas reivindicaban una posición superior, no en razón de los valores propios de la creación, sino en la consideración del arte como ciencia. Así pues, el artista renacentista se reconoce por el esfuerzo de alcanzar reconocimiento y unos derechos legales ante la sociedad.

Se origina un cambio de posición en la sociedad y en la imagen del artista ante esta. El artista adquiere el estatus de caballero, por tanto, su comportamiento personal debe ser adecuado a las formas de la clase en la que es aceptado. Con lo cual, «el artista debe estar preparado en las artes liberales, pero también debe ser un buen hombre, adquirir buenos hábitos, principalmente de humanidad y afabilidad»¹¹. El genio se concibe como un científico creador con capacidades sociales propias de la caballería.

Durante un largo periodo en la historia de nuestra civilización, el artista es conocido únicamente como un trabajador cualquiera, menospreciado por trabajar con las manos y sin establecer parámetros teóricos ni intelectuales en su actividad. Con finalidades diversas según el momento histórico vivido, cumple su función establecida a la espera de poder asentarse con mayor importancia y reconocimientos, llegando a instaurarse en las cortes y reinos como una figura indispensable para la supremacía del poder.

¹⁰ BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág. 106

¹¹ IBÍD. Pág. 152



4. Johan Zoffany (1782). *Charles Townley y sus amigos en la galería de Park Street*

3.1.3. Del taller a la academia

La aparición de la escritura y de la educación artística en la cultura occidental se constata en la Época Clásica. Aquellos que se dedicaban a este mundo artístico-artesanal, debido a que no tenían un reconocimiento especial en la sociedad, aprendían la ocupación en talleres familiares mediante una transmisión educativa del saber en cadena, de padres a hijos, exceptuando algún caso, en el cual se incluía como aprendiz a una persona ajena a la familia. Existen, además, pocos vestigios sobre los métodos concretos usados en la enseñanza de este adiestramiento.

En esta época el Estado no juega un papel primordial en el ámbito cultural de la enseñanza, sino que estimula la creación de escuelas privadas, y determina y gestiona las condiciones de apertura de estas instituciones. Existen dos vertientes que constatan estos momentos pedagógicos y son de relevante importancia para la educación de las artes en esta cultura, escritos por sus dos filósofos más populares e importantes: Platón y Aristóteles.

Según Arthur D. Efland, Platón escribe su diálogo *La República*, que es «una propuesta para reformar la sociedad a través de la educación de los guardianes de la República»¹². En él, narra su descontento y propone una reforma de la sociedad a través de un Estado regido por una élite instruida capaz de gobernar íntegramente, que el autor denomina como los guardianes de la República. En la educación de estos, las artes no tienen importancia y únicamente se valora la música y la poesía, ya que, según Platón, las demás categorías artísticas, y más concretamente las plásticas, representan una apariencia de la realidad y, como tal, se pone en duda su grado de iconicidad con ella; por tanto, es una representación engañosa, ya que puede ser manipulada. El único arte supremo para Platón es el arte de gobernar, aunque, según nos dice M. Barasch, «bajo esta condena de Platón a la imitación visual, se percibe en él, a veces, una actitud diferente, una consciencia sobre el significado simbólico del acto de creación artística. Esta acción esta solo vagamente sugerida, no puede establecerse fielmente, pero, dado

¹² D. EFLAND, ARTHUR. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós. Barcelona. 2002. Pág.15

el abrumador impacto de Platón sobre el pensamiento europeo, incluso este matiz de significación ha sido decisivo»¹³.

El tiempo discurre y durante la época de Roma los jóvenes romanos de mayor poder realizan viajes a Grecia para estudiar, el arquetipo educativo de Grecia se constata como modelo pedagógico para Roma. Pero, contrariamente a lo que podríamos imaginar, encontramos una escasa y casi inexistente intervención de las artes en la educación.

En la Edad Media, con la implantación cristiana y la negación de los valores de la Época Clásica, la educación recae directamente en los monasterios, cuyos monjes, reclutados entre las principales clases distinguidas y reales, llevarán consigo el peso de la enseñanza artística y la perdurabilidad de los objetos artístico-artesanales.

En la observación de este periodo histórico, encontramos un descenso muy elevado de la alfabetización; por tanto, se hace necesario un mayor uso del arte como lenguaje visual de comunicación. La Iglesia utiliza el arte para guiar a los creyentes hacia Dios, representar las enseñanzas y la fe del Evangelio mediante las diferentes manifestaciones artísticas. Con este fin se crean las primeras escuelas monásticas, establecidas según los historiadores por Carlomagno, que, junto con representaciones eclesiásticas e intelectuales de la época, fundaron colegios en los grandes monasterios. Comenzaba con este hecho una renovación cultural que significó un renacer para el pensamiento y la creación artística.

Estas instituciones de enseñanza formaban parte de los monasterios y convirtieron a los monjes en grandes artesanos y técnicos en la materia de la época. La educación en estas entidades daba una gran importancia a las actividades manuales. Esta dinámica no se practicaba como una expresión personal ni como una ganancia, sino que servía de herramienta para consagrarse a la mayor gloria de Dios, a través de la humildad con la que se llevaban a cabo. Eran los únicos establecimientos existentes que impartían educación en la Edad Media, y su función principal era la preparación de los monjes, con, en casos excepcionales, la inclusión de algunos jóvenes nobles.

Sobre el s. XI acontece una serie de hechos que tienen una relevancia importante en el cambio de algunos aspectos de estas escuelas. En Europa, hubo un crecimiento

¹³ BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág. 19 y 20

demográfico significativo; las poblaciones resultantes se instalaron en su mayoría alrededor de estos feudos y monasterios. Se realizan cambios en el medio rural para el abastecimiento de este incremento de población, se duplican y evolucionan las técnicas y herramientas, produciendo así una modernización en los medios de producción de alimentos. Debido a este aumento de personas, se crean pueblos y ciudades y, como consecuencia, aumentan las conexiones y comunicaciones entre ellos. Esto desemboca en una mayor demanda del comercio, que da nuevas posibilidades a los profesionales, artistas y artesanos. Se crea entonces el sistema gremial, nuevo patronato que ocupará parte del panorama educativo. Se trata de la unión entre profesionales que se dedican a una misma actividad, definiendo sus derechos y deberes respecto a los patrones. El sistema educativo en estas instituciones, inicialmente, limitaba el número de alumnos para controlar la cantidad de profesionales que había en el sector, y la elección corría a cargo del maestro; la iniciación de la instrucción se hacía desde joven, sobre unos doce o trece años, y, tras un periodo comprendido entre cinco y seis años, finalizaba. Se recibía entonces un certificado a modo de titulación como artesano gremial. A menudo, concluía con una pieza maestra que ofrecía el rango de maestro, un rango arduo que no todos alcanzaban. Estos podían trabajar o abrir sus propios talleres con la elección de nuevos aprendices, en todo el proceso educativo. Los aprendices y artesanos se sometían a las leyes del sistema gremial, como el deber de limitar la venta de los objetos de su propia elaboración o la perduración de las enseñanzas mediante el secreto. Este sistema no estimula la originalidad del artista y únicamente se centra en transmitir un alto nivel de calidad artesanal mediante el sistema oral y algunos escritos que servían de complemento.

Podemos percatarnos del florecimiento de las artes dadas en esta época por las grandes construcciones arquitectónicas, que llevaban en sí grandilocuentes grupos escultóricos y pinturas en su interior, como es el caso de las iglesias románicas y posteriormente góticas que se desarrollan en este periodo.

El creciente gusto por la cultura hizo que estas instituciones de enseñanza monástica ya no satisficieran esta nueva inclinación hacia la adquisición de conocimientos. Comenzó la apertura de nuevas escuelas monásticas, que fueron haciendo perder a las anteriores el protagonismo hasta su desaparición. El nuevo alumnado y profesorado, a menudo no eclesiástico, se instauró en estas nuevas instituciones educativas, y la Iglesia fundó

universidades independientes del episcopado, organizadas en facultades de Derecho, Medicina, Artes Liberales y Teología.

Posteriormente, podemos percibir un parón o periodo oscuro después de este gran florecimiento, el aumento de población propició un declive en el nivel de vida, y, debido a un escaso abastecimiento alimenticio, se originaron epidemias y enfermedades en la población.

Como bien nos relatan los trabajos realizados sobre las epidemias en la historia, desde 1347, la peste bubónica, que se introdujo a través de los puertos del Mediterráneo, devastó en algunos años a Europa entera, hecho que provocó un aumento de los índices de mortalidad cuyas consecuencias sociales, económicas, políticas y culturales fueron comparables con una verdadera quiebra histórica.

Las artes visuales permanecieron hasta este momento históricamente relegadas a los gremios artesanales, esto es, a campos de actividad que a los ojos de la época no precisaban de conocimientos teóricos.

Después de la decadencia que suponen los años oscuros de estas enfermedades, comienza a establecerse una evolución que constituye de nuevo los parámetros primarios de la sociedad. Se origina la corriente filosófica humanista, que educativamente da privilegio a los estudios inspirados en la época antigua, pero podemos constatar un cambio positivo hacia una nueva concepción contraria a las ideologías artísticas de la era clásica, ya que este nuevo pensamiento reservaba al arte un estatus elevado, respetado y en igualdad de condiciones con la historia o la literatura, hecho muy importante para el desarrollo de nuevas concepciones educativas artísticas.

Difunden el ideal de la accesibilidad de la enseñanza a toda la población sin distinción de clases o estatus sociales, y se establecen escuelas de concepción humanista que perdurarán en Europa varios siglos. Los principales objetivos de este modo de educación es convencer a la sociedad sobre la importancia del estudio humanístico moral y cívico, y desarrollar un fuerte sentido de identidad cultural.

En cuanto a la enseñanza artística, en la época renacentista se cuestiona el control exhaustivo de los gremios y se debate la necesidad de estar vinculado a esta institución. Esto, conjuntamente con el nuevo estatus que adquiere el artista como figura de creador

que terminará por ocupar puestos respetables en las cortes de los aristócratas y religiosas, va haciendo desaparecer paulatinamente estas organizaciones.

Se plantea una alternativa, una educación que se encuentre en consonancia con esta nueva concepción de artista reconocido. Se crean entonces las academias, en donde profesores y alumnos podían compartir conocimiento teórico y filosófico sobre el arte y la práctica artística. La enseñanza artística en estas entidades consistía básicamente en un grupo de artistas que se reunían a dibujar, compartir las técnicas y teorías novedosas y discutir sobre estas. A finales del s. XVI, el funcionamiento de estas academias se relega por el olvido de este foco intelectual y se centra en la enseñanza del arte a través de un conjunto de reglas absolutas escritas por una serie de genios del arte en el alto Renacimiento. Según Leone Battista Alberti, las artes, escribía en *De Statua*, «se aprenden primero estudiando el método, después dominándolas por medio de la práctica»¹⁴. Este autor considera que el arte es una capacidad intelectual germinada a través del entendimiento de sus fundamentos y códigos. Así pues, la comprensión y el conocimiento racional tienen protagonismo tanto en el proceso de realizar una obra como en la educación artística.

Debido a la agitación política y social, junto con los cambios producidos en la concepción religiosa del mundo, encontramos una época que apuesta por un gobierno absolutista. Con el objetivo principal en el arte de reforzar el poder del Estado, surge la Academia Francesa.

La Academia Francesa se formó gracias a la respuesta en contra del sistema gremial en Francia, y todos los artistas de las cortes estuvieron obligados a ingresar en esta institución académica. Los artistas pasaron a formar parte del Estado y sus creaciones eran controladas por los ministros elegidos para este fin. Es el modelo educativo que imperará hasta finales del s. XIX y se basa en una combinación sobre la enseñanza teórica, a través de las lecciones aportadas por estas escuelas y la enseñanza práctico-técnica a través de los talleres de los académicos. Estas entidades poseían una fe inquebrantable sobre las reglas y normas que conformaban la enseñanza, las leyes que

¹⁴ BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991. Pág. 106

habían sido científicamente probadas con los argumentos de la razón. La institución se ocupaba de todo lo que concertaba a las reglas del arte, controlaba el mecenazgo y era responsable de las manufacturas reales. Debemos añadir que se trataba para el reino de Francia de una estrategia económica, ya que era el principal exportador de arte y artículos de lujo para Europa, y así acentuaba esta maniobra económica del mercantilismo.

En el s. XVIII encontramos ciertas transformaciones en la sociedad europea, se sustituye el absolutismo político por sistemas de gobierno parlamentario, se efectúan grandes desarrollos tecnológicos y se estimula un ambiente cultural y coleccionista de artículos de arte. Se inauguran nuevas academias de arte en todo el continente, que, a diferencia de las academias francesas, son originadas no por motivos políticos, sino más bien económicos. Las nuevas instituciones artísticas evolucionan para responder a estas necesidades industriales. Así pues, vuelve a estar el arte supeditado al desarrollo económico en la sociedad.

Se inicia el colonialismo del continente americano por parte de los ingleses, estableciendo las primeras escuelas públicas en la historia de las nuevas colonias. Pero en su sistema educativo, heredado directamente del inglés, se produce un rechazo general de las artes.

Mientras que en Oriente, a pesar de las crisis y las revueltas, prevaleció una tradición cultural ininterrumpida, en Occidente las características que dominaron la evolución social y cultural fueron la ruptura de la continuidad y el derrumbamiento de las instituciones establecidas.

El papel del arte en la sociedad influye sin duda alguna en la educación artística y en la consideración del artista ante esta. Así pues, las concepciones pedagógicas en la historia han ido transformándose según la importancia y el reconocimiento del artista en la sociedad, pasando de un taller convencional al sistema gremial propio de los artesanos, con valores cooperativistas para legislar derechos y obligaciones, hasta llegar a la academia como elemento de distinción de los artistas convertidos en personalidades cultas propias de una élite social.

3.2. S. XIX. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

En el ámbito artístico-cultural, el s. XIX se encuentra marcado por la aparición de la fotografía y la introducción del arte como materia de estudio en las universidades, en donde se da comienzo la separación entre los artistas profesionales y los diseñadores artesanales, es decir, entre el arte y la artesanía.

A finales del s. XVIII ocurren transformaciones que marcan cambios importantes: la Revolución Industrial, la lucha política en contra del sistema gubernamental de los monarcas y la revolución cultural dan como fruto el Romanticismo.

Nace esta corriente artística. Frente al pensamiento racional, la Revolución se reivindica como la fuente de inspiración para el espíritu. Ana María Preckler nos habla sobre esta corriente romántica: «Supone una oposición exacerbada al academicismo neoclásico y a sus reglas; una rebelión a la rigidez de sus formas y leyes; con una valoración de lo caótico y de lo irracional por encima del equilibrio y la serenidad»¹⁵.

El papel del artista se centra en reflejar las intuiciones y percepciones nuevas frente a la realidad. Para desarrollar estos procesos, las normas establecidas anteriormente para la creación de obras artísticas no tienen importancia y la única norma para estos es la de seguir sus propias intuiciones, su propio surgir creativo. La originalidad en el arte adquiere una gran importancia.

A principios del s. XIX nacen inquietudes en torno al sistema educativo de las academias artísticas. El ferviente movimiento creativo del Romanticismo exaltaba la individualidad del artista. El arte se identificaba con la actividad autónoma del artista más que con el proceso creativo guiado por una serie de reglas o normas. Así, se originan algunos grupos de artistas que se revelan ante las órdenes establecidas en el arte, se fuerzan cambios en el sistema educativo, se crean nuevas instituciones y se produce una liberación en el sistema de selección en los salones de arte oficiales.

Al inicio de esta época el taller artesanal va siendo sustituido gradualmente por la factoría, y, en cuanto a la mano de obra, se pasa de la fabricación artesanal a la

¹⁵PRECKLER, A. MARÍA. *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Complutense. Madrid. 2003. Pág. 118

producción mecánica llevada por operarios. Siguen existiendo los gremios que dan, cada vez en menor número, una pequeña cifra de artesanos para el control cualitativo de la manufacturación, aunque estos van desapareciendo progresivamente. Pero surge la necesidad de estos artesanos, aunque en un campo más conceptual, la elaboración de diseñadores artesanales. Fundan la creación de escuelas de diseño para solucionar directamente esta problemática, es en este momento cuando la mayoría de naciones encuentran oportuna la separación entre las enseñanzas artísticas y las enseñanzas de oficios artesanales. Así pues, se separa la enseñanza artística del diseño focalizado a la industria, se crean escuelas específicas para los proyectos de manufacturación en las fábricas, como podemos ver en Francia con la aparición de escuelas de las artes decorativas, o las escuelas de diseño de Inglaterra.

Se modifican los talleres de artista, que fueron punto de partida para los artistas que desarrollaron más adelante los movimientos artísticos, como el caso del Impresionismo, Postimpresionismo o el Fauvismo. Al principio, estos talleres se identificaban con una enseñanza más conservadora, aunque progresivamente algunos se van desmarcando de esta característica y van adquiriendo un espíritu más experimental. La dinámica consistía en trabajar en el taller media jornada para dedicar la jornada restante a la visita de museos y otras entidades artísticas. El maestro únicamente se encontraba presente en el taller una vez por semana, y corregía y explicaba personalmente el trabajo del discípulo. También encontramos una propuesta interesante pedagógicamente en las academias de arte en Alemania. En este país intentaron no imponer ningún mecanismo ni reglas que limitaran al estudiante de arte, de esta forma, el alumno debía mostrar su talento personal. Así pues, el estudiante empezaba su proceso educativo con una serie de enseñanzas preliminares y, tras estas, escogía a un maestro para que supervisara sus estudios superiores o proyectos artísticos. Era un modelo educativo basado en la autonomía y la creación comunal con el propio maestro.

En la era industrial, tiene una gran importancia la alfabetización de la sociedad sin la exclusión por clases sociales. La escuela común se genera por motivos económicos vinculados al desarrollo de la manufacturación, se enseña a la población a leer para el manejo de máquinas que requerían la lectura de manuales, y a escribir para la realización de instrucciones de manejo de estos artefactos industriales. Encontramos que existe en esta educación, en cierto grado, algún aspecto del arte, por la necesidad de la industria de diseñadores y de personal capacitado en la lectura de planos, se desarrolla

la enseñanza del dibujo en estas escuelas. Así pues, a lo largo del s. XIX, originadas por la versatilidad de esta era industrial, aparece un gran número de entidades focalizadas en la educación artística constituidas por las nuevas necesidades sociales.

Una serie de acontecimientos en el cambio de siglo implican una reforma social que contribuirá a modificar la enseñanza artística. En las ciudades industriales se proclamaba una transformación nacional debido a los conflictos laborales, en que se desarrollan los primeros sindicatos, a que el papel de la mujer en la historia va cogiendo protagonismo (es en esta etapa cuando reclaman el derecho al voto) y a las nuevas necesidades de adaptación en torno a los inmigrantes, entre otras acciones importantes para este cambio social. Estos acontecimientos, entre otros, influyen directamente en la enseñanza y las metodologías educativas.

En el panorama artístico, la ruptura con la tradición que acontece en este siglo y la aparición de la fotografía abren un campo ilimitado en la elección del propio artista sobre qué y cómo representar una obra. Este hecho dificulta las relaciones entre artista y público, ya que en la amplitud de este campo de elección se encontraba una mayor dificultad a la hora de conjugar los gustos entre artistas y sociedad. Por este hecho, las relaciones entre creador y comprador se vuelven tirantes. Se da origen, en este horizonte, a una fisura entre aquellos artistas que complacían las demandas del público y los creadores que valoraban su aislamiento, determinadamente asimilado.

Según E.H Grombrich, «lo que empeoró las cosas fue que la revolución industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio que se enmascaraban con el nombre de Arte, acabaron por desbaratar el gusto del público (...), por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual: siempre, naturalmente, que el artista poseyera ese sentir individual al que dar expresión»¹⁶. Así pues, el recelo entre artistas y público fue recíproco. Para aquellos artistas que no se conformaban con el gusto del público, estas malas relaciones les hicieron extremar su desprecio hacia el convencionalismo de la gente “respetable”.

¹⁶ GOMBRICH, ERNST. *La Historia del Arte*. Debate. Madrid. 1997. Pág. 502



5. Talleres de artistas finales s. XVIII, inicios del s. XIX

3.3. SIGLO XX Y S. XXI

El comienzo de siglo se presenta con la Exposición Universal realizada en París en 1900, en donde se mostraban las últimas modernidades tecnológicas de la época. En el cambio hacia esta etapa, las demandas de la reforma social ya se habían popularizado, en las urbes industrializadas saltan las tensiones mediante los conflictos laborales que se acrecientan con la aparición sindical, como acontecía en el apartado anterior referido al s. XIX.

Los avances en el plano científico y técnico, los cambios económicos y sociales y una creciente urbanización otorgaban a Europa un papel protagonista en todos los ámbitos, mientras Estados Unidos y Japón iban ampliando sus riquezas y poder. En el viejo continente europeo, a pesar de sus mejoras en el crecimiento en los derechos políticos y avances sociales, las desigualdades persistían. Esta es una de las causas por las que la ideología política del socialismo se va acrecentando progresivamente.

En el ambiente artístico, los impresionistas y postimpresionistas habían dejado huella en el gusto creativo, e influyen en los movimientos que los sucederán, en este caso, en la corriente vanguardista que aparece como una reivindicación de libertad en la expresión creativa. Los artistas del s. XX, sobre todo de esta primera mitad de siglo, según E.H. Gombrich, «tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro»¹⁷. Este autor nos habla de la proliferación en este tiempo de la investigación de nuevos ámbitos en la creación y de la inquietante experimentación hacia lo nuevo a la que se sumaron los artistas.

En el recorrido del siglo XIX y en este mundo variable propio de la era industrial, se originan y fundan numerosas instituciones focalizadas en la educación artística, que, entre los primeros años del s. XX y los años anteriores al comienzo de la I Guerra

¹⁷ IBÍD. Pág. 563

Mundial, en 1914, producen un cambio evolutivo en la educación general y, como consecuencia, en la enseñanza artística.

El dibujo se percibe como una habilidad necesaria para la industria, y posteriormente se desarrolla como medio para conocer los principios de la belleza, y, gracias a esta separación de arte-artesanía, se crean nuevas especialidades. En el ámbito de la educación artística, asignaturas como la apreciación de la belleza a través del estudio de la imagen, el dibujo en la naturaleza, el dibujo de modelo y de objetos, el color y el diseño forman parte curricular a principios del 1900 en esta nueva concepción educativa.

3.3.1. El cambio producido a partir de la Primera Guerra Mundial

Se trata de un conflicto a nivel mundial que llevó a Europa hacia un empobrecimiento repentino y un retraso evidente, debido a las enormes consecuencias que trae un problema de esta índole. Aunque después de esta disputa armada, se crea un espíritu de optimismo por la victoria que trata de convertir el mundo en un lugar seguro para la democracia, pero este sentimiento positivo pronto se desvanece con el crack de la bolsa en 1929 y la crisis económica subsiguiente.

En Alemania, tras la derrota, se instauró la democracia aunque se vio paralizado su desarrollo por el caos económico y por las fuerzas nacionalistas conservadoras que llevaron a un gobierno totalitario del partido Nazi. Paradójicamente, es en Alemania y durante este periodo donde se origina el nacimiento de la cuna de la Bauhaus, que será, en el campo de la educación artística, uno de los avances más importantes del s. XX.

Este siglo crea movimientos tales como el Fauvismo, el Expresionismo, los Primitivismos, El Cubismo, El Futurismo, El Surrealismo, El Dadaísmo o la propia Bauhaus, anteriormente nombrada, entre otros. Cabe destacar el papel del cine que adquiere en esta etapa, una época de experimentación a nivel creativo propia de los inicios de cualquier técnica.

En lo que se refiere a la educación artística existieron tres corrientes ideológicas destacables:

En primer lugar, encontramos el movimiento científico que en el campo de la enseñanza general desarrolló métodos científicos para la evolución curricular, y medios de evaluación en la competencia educativa. Es un intento de fundamentar la reforma escolar en la investigación científica, y estableció las bases sobre los métodos de investigación para estudiar la naturaleza del talento en las artes y su relación con la inteligencia general.

En segundo lugar, se halla la corriente expresiva, que da origen al método educativo de la autoexpresión creativa.

En tercer y último lugar, descubrimos el movimiento reconstruccionista, que tuvo su auge durante la Gran Depresión. La idea de reconstrucción social es un acompañamiento más de la educación progresista en la mejora de vida del ser humano. Según este movimiento, la educación debía «preparar a los individuos para modificar de forma inteligente sus condiciones de vida, hacerles comprender las fuerzas que intervienen, equiparlos con las herramientas prácticas e intelectuales que les permitan canalizar tales fuerzas»¹⁸. Para sus partidarios, la educación debe poner especial atención en la transformación individual del alumno, pero también un compromiso social y establecer relaciones orgánicas con la comunidad.

Todas estas corrientes se encuentran vinculadas al movimiento de la educación progresista. Esta tendencia del pensamiento se origina a través de los propios educadores, quienes, anteriormente a esta I Guerra Mundial, guían la eficacia social a través de métodos científicos en el desarrollo curricular, de examen y estudio. Como principio común, en estas escuelas predomina la idea de que el proceso educativo debía estar basado en el desarrollo natural del niño.

3.3.2. El cambio producido a partir de la Segunda Guerra Mundial

Se inicia la II Guerra Mundial y, como cualquier conflicto de este calibre, en el periodo de lucha se abre un paréntesis en todo aquello que no concierne a la guerra. Así pues, la cultura y, en este caso, el arte se paralizan en su evolución e, incluso, podríamos decir

¹⁸ D. EFLAND, ARTHUR. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós. Barcelona. 2002. Pág. 287

que se rompe de alguna manera la cadena evolutiva que estaba presente en el crecimiento histórico artístico.

La situación al finalizar esta etapa de conflictos es desastrosa. Según nos cuenta Claude Frontisi, «el balance humano, material y económico de la Segunda Guerra Mundial no tenía precedentes en la historia. El horror del descubrimiento de los campos de concentración y exterminio, en donde se pusieron en prácticas políticas nazis de genocidio, y el impacto psicológico provocado por la percepción de las terribles consecuencias de la utilización de armas atómicas atormentan desde entonces a la conciencia del hombre»¹⁹.

El país norteamericano de los Estados Unidos fue uno de los grandes triunfantes en la guerra, ya que las repercusiones de esta lo habían enriquecido. Esta nación realizó gran parte del abastecimiento de provisiones y material militar de todos los países aliados, incluida ella misma tras su entrada en el conflicto bélico. Esto la llevó a evolucionar y desarrollarse enormemente en el plano industrial, y le trajo una riqueza monetaria que empezó a darle protagonismo en el plano mundial. Mientras, en los países europeos democráticos que eran favorables a la política estadounidense, disfrutaban de bienestar y desarrollo económico gracias al crecimiento de la sociedad de consumo. Por su parte, África y Asia se descolonizan en diferentes procesos de independencia.

La sociedad de consumo se instala como forma de vida constitucionalmente, ya desde la década de 1920 en Estados Unidos, y en Europa, a partir de aproximadamente 1950. El consumismo es desarrollado a través de la producción en serie y la publicidad, con la que se crea la necesidad en la sociedad de adquirir bienes modernos para la obtención de la felicidad, y la dependencia hacia objetos que no son necesarios para vivir; la atracción hacia bienes de segunda o tercera necesidad, y la reconversión de estos en objetos de primera necesidad. Esto se ha acrecentado con el paso del tiempo y puede percatarse en nuestra actualidad.

En el ámbito artístico se produce una descentralización del monopolio francés, constituido tradicionalmente por el centralismo clásico. Esta descongestión artística condujo la mirada hacia otras manifestaciones creativas propias de las diferentes

¹⁹ FRONTISI, CLAUDE. *Historia visual del Arte*. SPES. Barcelona. 2005. Pág. 217

culturas no occidentales, y dividió el plano artístico entre los diversos países que constituían Europa, dejando entrar en escena progresivamente a Estados Unidos, que finalmente adquirirá el papel protagonista como centro neurálgico del arte trasladando la capital artística de París a Nueva York.

Los ciclos en la educación artística también denotan cambios, como los descritos por Kuhn: «A los largos periodos de educación del arte normal les han sucedido cortos periodos revolucionarios que sentaron las bases de la nueva práctica. En concreto, cada transición se originaba a causa de algún defecto percibido en la práctica normal y establecida. El cambio propuesto desemboca en algún nuevo sistema de aprendizaje que venía a desbancar, aunque sin eliminar por completo, los sistemas anteriores»²⁰.

En el progreso artístico desde el Impresionismo hasta 1960 encontramos todo un tejido de revoluciones artísticas, un transcurso en el que estos grupos creativos que se originaban enterraban a los antiguos en la historia. Antes del movimiento impresionista esta idea es, podríamos decir, antagónica, ya que los artistas que anteceden a este procuraban salvaguardar las lecciones artísticas y las conservaban inalterables frente a los inicios eternos del arte. El estudiante de estas épocas debía seguir estas enseñanzas, los cánones artísticos y las reglas importantes que se habían plasmado por los grandes artistas. Al inicio del descubrimiento de la fotografía y con el inicio del movimiento impresionista, llega una época de cuestionamiento continuo, que se ve reflejada en la educación artística con el incesante debate de todos los ejes implantados anteriormente, que con la academia se habían impuesto en la enseñanza creativa.

Las alteraciones reflejadas en esta formación son representantes del progreso en el campo científico y en el ámbito del arte. Se cambian las prácticas del dibujo al natural, tan característico de las academias anteriores, por el conocimiento de los principios y los elementos del dibujo y se encamina el arte hacia la propia expresión del yo. Posteriormente, nacen también los intentos de convertir las prácticas y disciplinas artísticas por la nueva creencia del arte de la vida cotidiana. Y cada nueva proposición, como nos decía anteriormente Kuhn, se asentaba de alguna manera al cancelar y anular los sistemas educativos anteriores. Aunque debemos afirmar que se veía cada nuevo

²⁰D. EFLAND, ARTHUR; FREDMAN, KERRY y STUHR, PATRICIA. *La educación del arte posmoderno*. Paidós. Barcelona. 2003. Pág. 103

planteamiento como un descubrimiento, y, por tanto, un paso hacia el progreso, que se expresa en armonía con las circunstancias de la enseñanza artística en las escuelas y los cambios sociales.

3.3.3. El cambio producido a partir de la década de los sesenta

En la década de 1960 aparecen protestas inconformistas hacia el mundo occidental del momento. Manifestaciones musicales, la ideología hippie, el consumo de estupefacientes, la liberación sexual, las luchas igualitarias, etc. Reacciones que aparecen en la juventud como respuesta hacia un sentimiento de malestar y oposición. Mundialmente, se ataca a los pilares del orden social, la educación y las jerarquías. En esta época, se imponen las reproducciones plásticas cada vez más alejadas de las bellas artes.

Los adelantos en comunicación, establecidos ya hacía tiempo, permiten a los artistas viajar y establecer un vínculo mundial. Las experimentaciones artísticas llevadas a cabo en el principio de siglo sirven de soporte a muchos creativos, como el psicoanálisis, ensamblajes, collages y fotomontajes, las artes primitivas y los juegos asociados, etc., intentos de un arte total que empiezan a perseguir el compromiso del público con el arte y su cuestionamiento conceptual. Se presentan las corrientes artísticas centradas en trabajar y escenificar las nuevas tecnologías, otras orientadas hacia investigaciones en torno del arte conceptual, como el minimalismo, el landart, el arte povera, el arte corporal, el nuevo realismo, la nueva figuración, etc. Existe, como podemos presenciar, una multidireccionalidad de los intereses artísticos y sus diversos enfoques creativos difieren unos de otros. Esta disgregación en la orientación artística se encamina a través de los diferentes puntos direccionales en la investigación. Desde artistas centrados en filosofías de percepciones poéticas, de la banalidad de lo cotidiano o incluso sobre miradas que ironizaban la sociedad de consumo, hasta acciones abiertamente subversivas de los creadores cercanos a la Internacional Situacionista, generada en Francia, como un movimiento de ideologías políticas llevadas a la práctica mediante el arte. Presentado como el último resquicio para el intento de cambio en la sociedad a través del arte, la época sobre los últimos estertores de la utopía social, que desembocaron progresivamente en grupos de los diversos países de Europa y fueron poco a poco aniquilados por un capitalismo que había adquirido fuerza global.

El mundo occidental entra en una crisis económica en la década de los 70 que provoca enormes efectos sociales. Debido al renacimiento de la economía de Asia en su papel mundial, los países nórdico-europeos y norteamericanos se encuentran amenazados económicamente. Para recobrar la propiedad financiera, estimulan la investigación sobre la inclusión de las tecnologías informáticas en todos los sectores de la sociedad. Estas acciones tuvieron sus respectivas consecuencias. Se acentúan las desigualdades sociales entre regiones y países, se estimula un movimiento migratorio de las zonas desfavorecidas y, en consecuencia, en los países desarrollados se crean convivencias extremas entre clases.

Entre 1980 y 1990 acontece el fin de los regímenes comunistas en el este de Europa simbolizado con el derrumbe del muro de Berlín en 1989. Aparecen nuevas políticas mundiales en cooperación internacional, y en contraposición, actuaciones terroristas y violentos conflictos étnicos.

Europa, en su intento de integración económica, avanza aceleradamente y el mundo declara la intencionalidad de realizar una alianza global entre todos los pueblos, aunque simultáneamente se incita a la separación de estos. Estos procesos de liberaciones nacionales incluyen o reflejan la denuncia de los problemas derivados del actual orden mundial de la globalización.

El fin del siglo XX estuvo marcado socialmente por la aparición de epidemias tales como el sida y la conciencia sobre los problemas planetarios, la contaminación, el efecto invernadero, la deforestación y el agotamiento de los recursos naturales, junto a los problemas éticos suscitados por la ciencia mediante la manipulación genética. Fracasa el proyecto hacia un mundo pacífico, como queda reflejado en la existencia de numerosos conflictos sangrientos de carácter étnico.

Estos hechos, y sus cuestionamientos, se manifestaron a menudo en las obras de los artistas de la época.

Esta etapa histórica se presenta mediante la expansión de la globalización económica y financiera, que, sumadas a la popularización del producto de la imagen, produce cierta unión con el arte. Ya que este se transforma en una nueva industria que participa en este proceso como publicidad, incentivando el ocio, el consumo y el turismo.

El arte pretende romper las barreras de la nacionalidad, pues, gracias a los avances de la evolución tecnológica, permite de una manera rápida y eficaz la mezcla de culturas y las coexistencias interdisciplinarias. A pesar de esto, prevalece la concepción artística de Occidente, que podemos percibir por la localización de las galerías o las exposiciones importantes. El ámbito creativo, según Lewis, «se ha convertido en una mercancía más, mientras la producción de cultura popular se ha convertido en una industria»²¹.

El afán de experimentación ocurrido en el s. XX, que en cierto sentido tomaba el arte como herramienta para llevar a cabo cambios sociales y políticos, se redujo a pura estética y, en el campo de las artes, tanto la obra como el ente del propio artista pierden su posición privilegiada sobre el conocimiento y el saber.

3.3.4. El s. XXI

La idea de progreso durante el s. XX viene marcada por el avance económico, una realidad acompañada por la degradación del medio ambiente y la consolidación del tercer y cuarto mundo y un aumento del riesgo de guerras nucleares. Así pues, se produce una desvalorización de aspectos relacionados con la cultura y la política a favor de lo estrictamente económico, que es considerado como fundamento primordial en la civilización. Este decrecimiento de los valores políticos a favor de los económicos convierte a la política en mero espectáculo. Las apariencias que tienen mayor importancia que lo real, lo cual es influido por el mercado, tienen como único objetivo ganar a través de un reclamo propagandístico utilizando valores publicitarios y de marketing.

A principios de este nuevo siglo, una parte de la sociedad busca la revalorización de los valores políticos y la superación de las minorías elitistas en torno al arte, apostando por una sociedad nítidamente comprometida con la justicia y la promoción popular. Por tanto, parece crecer en importancia una preocupación creciente por la política a través de sistemas de control público y transparencia. Surgen nuevas actuaciones artísticas comprometidas con el cambio y la mejora social.

El siglo XXI se ve enfrentado a la discrepancia de un mundo globalizado pero que, más que nunca, alimenta la búsqueda de la identidad mediante las peculiaridades históricas y

²¹ IBÍD. Pág. 123

culturales. Los nuevos creadores pertenecen a cualquier lugar geográfico y se comunican entre sí mediante el mundo tecnológico de Internet. Pertenecen a menudo a colectivos y asociaciones artísticas que buscan promover, respaldar e incentivar las actividades artísticas, crean espacios de exhibición alternativos y buscan patrocinadores para llevar a cabo sus intervenciones. Como lenguajes, el video y la fotografía se han convertido en los predilectos para la comunicación artística, y predomina la narración de la realidad de manera sarcástica, crítica y, en ocasiones, revolucionaria.

La crisis financiera establecida cronológicamente en el 2008 y originada en los Estados Unidos asola al país norteamericano y, en consonancia, al resto de países desarrollados. Se trata de una recesión causada por los escasos medios de control del sistema financiero, que volvió la espalda a la sociedad ante el enriquecimiento individual, en ocasiones a través del fraude, corrompiendo el sistema político y sumiendo a la economía mundial en una gran crisis económica. Una industria fuera de regularización, que, sumada a la crisis hipotecaria, la burbuja inmobiliaria y los elevados precios en las materias primas y posteriormente en los productos industriales, extienden la crisis a nivel mundial. El sector económico de los países se ve afectado por la carencia de crédito. Europa, sin previsión de estos hechos, básicamente impone medidas de austeridad y contención de gasto público, que ha dificultado el acceso de financiación a consumidores y productores.

En el panorama artístico, tenemos ante nosotros un campo abierto sin el espacio de tiempo suficiente para enjuiciarlo. La cercanía a nuestra época no nos permite distinguir entre modas pasajeras y resultados duraderos. Así pues, no entraremos a juzgar las obras creativas recientes, puesto que van cambiando los perfiles históricos-artísticos con la distancia.

Observando el panorama mundial que se vive en este siglo, los desafíos educativos son enormes, ahora a la espera de un consenso filosófico y cultural que lideran los educadores estadounidenses. El principal objetivo que se pretende cumplir es que el alumno llegue a entender los ámbitos sociales y culturales del tiempo en que se desarrolla su vida, crear estas representaciones a partir de los lenguajes artísticos y que surtan efecto mediante la incentivación de la propia experiencia del estudiante frente a los diferentes medios. Se deben incentivar, de igual manera, el descubrimiento personal hacia la filosofía, la historia y la crítica artística para la comprensión profunda del arte.

El arte debe formar parte de una transformación continua del mundo.

La sociedad en la que vivimos se encuentra en un cambio continuo. Actualmente se demandan entes creativos y emprendedores con gran capacidad autónoma de acción y pensamiento. La capacidad creativa es presentada por políticos, sociólogos y economistas como parte fundamental para el ser contemporáneo; en cambio, no promueven la generación de este prototipo a través de la enseñanza. Este ha sido un debate que se ha acentuado a partir de 2008 a través de congresos y ponencias relacionados con este concepto. Podemos ver los congresos realizados por TED (Technology Entertainment Design), Ken Robinson, Will Richardson, etc. De igual modo, ha sido impulsado por la crisis económica mundial que todavía nos asola, que evidencia que el sistema no funciona y que demanda alternativas a través de estos entes creativos y emprendedores para que promuevan un cambio.

Contrariamente a la lógica, como decíamos, la educación no refleja esta demanda. Las asignaturas que promueven la generación de capacidades creativas y críticas se encuentran en una situación degradada, la educación artística se halla en el último eslabón del sistema educativo, desvalorizada por las instituciones educativas. Encontramos múltiples textos que reflejan este descontento de los profesionales y académicos vinculados a la educación artística. En su *abstract*, J.H. Rolling nos dice: «En el inicio del siglo XXI, la educación artística se sigue practicando en la esclavitud de un paradigma científico que no comprende el potencial de las artes en la educación»²², un ejemplo de este sentimiento. En su texto nos explica como parte de esta responsabilidad recae en la falta de reconocimiento. Nos hallamos ante la necesidad de una doble consideración: sobre los profesionales que trabajan en el sector artístico y cultural, y sobre la utilidad del arte en la sociedad, en la evolución de la cultura. Precisamos establecer parámetros de comprensión sobre lo eficaz y necesario que es el arte y la cultura en la sociedad y, por tanto, sobre los profesionales que trabajan en ella, más allá del sector de entretenimiento.

²²ROLLING, J. H. *Circumventing the Imposed Ceiling: Art Education as Resistance Narrative*. Qualitative Inquiry. Estados Unidos. 2011. Pág. 99-104

Antonio M. Battro, nombrado por Ana Lucia Frega, aclara: «la pedagogía del arte es una necesidad del espíritu humano»²³.

Las instituciones educativas regladas siguen estando estancas, forman parte de un ciclo cerrado, inmersas en la autoproclamación, unos artistas educadores proclaman a unos artistas educados formando un ciclo cerrado. La educación en el arte debe proporcionar múltiples perspectivas que fortalezcan las multivisiones del artista ante la sociedad, debe estar abierta a sinergias, confluencias y colaboraciones con otros agentes culturales, profesionales, artísticos y sociales que doten al artista de una visión fuera de la cotidianidad que nos intenta implantar la sociedad y sus órganos de poder.

La residencia de artistas aparece como una alternativa, fuera de los círculos educativos establecidos, que permite penetrar en esta crisis de identidad cultural proclamada en los fundamentos del mundo posindustrial. Se trataría de una plataforma de acción, profesionalización y educación que posibilite completar una visión fuera del foco establecido. Las diversas situaciones culturales y de actuaciones artísticas que se desarrollan a lo largo de la historia constituyen el devenir de la sociedad y los cambios que esta sufre en el tiempo. Así pues, los momentos históricos que vive la humanidad se reflejan de igual modo en la cultura, en el panorama artístico y, por tanto, repercuten en la educación y en las permutaciones que sufren. Es importante, en este caso, obtener un conocimiento sobre el inicio y el transcurso de la historia de los conceptos que queramos asimilar.

²³ FREGA, A. LUCIA. *Pedagogía del arte*. Bonum. Buenos Aires. 2006. Pág. 7 y 8



7. Talleres de artistas s. XX-XXI

4. HISTORIA SOBRE EL NACIMIENTO DE LAS RESIDENCIAS DE ARTISTAS

4.1. REFERENTES INMEDIATOS

Debido a su popularidad y al auge de los programas de residencias para artistas en estas últimas décadas, parece que su origen es cercano, como un nuevo fenómeno producto de la era globalizadora que vive la sociedad en la actualidad. Este pensamiento sobre la interconexión, la idea de una cultura global, un único pueblo formado por todas las naciones, se podría asociar a la idea de residencia de artistas como un programa de fusión multicultural. Aunque esta idea es equivocada, ya que en la realidad estos refugios artísticos de carácter temporal se remontan un poco más allá de un siglo de antigüedad.

Los programas de artistas en residencia, según las investigaciones que hemos realizado, podemos deducir que surgen históricamente en una época comprendida entre finales del s. XIX y principios del s. XX, aunque encontramos un antecedente en 1666.

Cabe destacar que los primeros proyectos de estas residencias surgieron a través del mecenazgo privado o incluso real, personajes benefactores amantes del arte. Esta tutela económica era considerada por estos inversores pasivos como una oferta de estudios, en la cual se evaluaba a los artistas en una especie de protección monetaria romántica.

Coetáneamente, muchos artistas decidían instalarse normalmente en espacios rurales, en busca de tranquilidad y paz, con la finalidad de hallar un buen espacio y ambiente para el trabajo creativo; se agrupaban en colectivos o colonias para llevar a cabo sus proyectos artísticos con estructuras y finalidades casi totalmente opuestas a las del sistema académico que se vivía.

4.2. INDICIOS DE LAS RESIDENCIAS DE ARTISTAS

Podemos encontrar indicios que permiten intuir lo que será el origen en esta orientación hacia las residencias de artistas en una época comprendida históricamente en el siglo XIX, mediante la formación de diversos grupos de artistas situados en Alemania, Inglaterra y Francia, los cuales nos dejan constancia de la existencia de colectivos artísticos que se establecían persiguiendo la convivencia y la creación, y que se desarrollaron en un periodo coetáneo. Pero, como indicamos, encontramos un antecedente en el s. XVII.

4.2.1. Academias en Roma

Los viajes a esta ciudad fueron comunes entre los artistas desde el s. XVI hasta bien entrado el s. XIX, los creadores peregrinaban a Italia para complementar su formación como artistas. La capital italiana era, junto con París, el principal centro artístico europeo. Punto de encuentro entre culturas y épocas que albergaba tradición y modernidad.

Eran estas características las que atraían la concentración de artistas y coleccionistas de distintas procedencias, favoreciendo un mercado de arte internacional, que la convertía en un activo centro creador y difusor del gusto. Por otro lado, la presencia y el éxito en Roma abrían al artista las puertas en su propio país y también en Europa, ya fuera a través del propio mercado, de la participación en exposiciones internacionales o de la realización de viajes por Italia o por el resto del viejo continente.

4.2.1.1. La academia de Francia en Roma

Fue fundada por Luis XIV en 1666 para alojar temporalmente en la ciudad italiana a los artistas franceses con el objetivo de aprender el arte clásico destinado a la decoración de los jardines del palacio de Versalles. Prolongada hasta el s. XIX, esta institución promovida desde el poder y realizada para su beneficio ofrecía a los artistas el aprendizaje y la convivencia a través de una beca de cinco años y se establecía como formación complementaria del artista una selección minuciosa que

le ofrecía prestigio curricular, ya que solo era accesible para un número muy limitado de artistas.

Este antecedente es anotado por algunos profesionales del sector respecto de las residencias de artistas como el punto germinal en la concepción de estas instituciones. Su influencia y repercusión en los artistas de la época, junto a la conceptualización de su programa residente, forma parte de la genealogía de algunas residencias que existen en la actualidad.

4.2.1.2. Academia de España en Roma

Fue fundada en 1873, buscando seguir el ejemplo de la Academia de Francia en Roma, con el objetivo de crear una institución española que acogiera a los artistas españoles que se desplazaban a la ciudad bajo la protección del rey. Originada a través de los valores culturales propios para fomentar la política exterior, nace con la pretensión de aportar a los artistas españoles seleccionados una mayor profesionalización ofreciéndoles residencia y estudio en la metrópoli del arte.

4.2.2. Los Nazarenos

En Alemania, encontramos un ejemplo de este tipo de instituciones con la creación a principios del s. XIX de un grupo minoritario de artistas llamados popularmente “los Nazarenos”. Se originó como repercusión de las circunstancias históricas y sociales que vivían en esta época, y fue fundada inicialmente con el nombre de La Lukasbund, que podemos traducir como La Hermandad de San Lucas (patrono de los pintores).

La inspiración para sus manifestaciones artísticas provenía del mundo medieval y tenía el objetivo de establecer las bases de la pintura en la religión y los medios de vida artesanales propios del Medioevo. Pretendían promover el arte prerrenacentista para romper con el neoclasicismo de la Academia.

La experiencia que nos interesa de esta agrupación data aproximadamente del 1810, cuando un grupo de los integrantes de esta hermandad artística se trasladó a Roma, en donde ocuparon el monasterio de San Isidoro, que se encontraba en ruinas, y empezaron

a llevar una vida de recogimiento prácticamente monacal, relacionándose con la naturaleza y los medios de vida artesanales, consecuentes con su manera de visualizar el verdadero arte. Por su apariencia externa, comenzaron a llamarlos irónicamente “los Nazarenos”, nombre que fue aceptado como denominación para este movimiento creativo.

A esta comunidad se unieron diferentes artistas de Alemania y Austria. Y hacia 1830, sus integrantes ya se habían separado.

La importancia de esta manifestación artística se encuentra en su repercusión e influencia en los pintores europeos hasta aproximadamente 1840, con el influjo del arte realista.

4.2.3. Los Prerrafaelitas

Inglaterra cuenta con una experiencia artística relacionada con nuestra temática: el origen de la asociación artística de los Prerrafaelitas, constituida en Londres hacia el 1848. La duración de esta agrupación apenas llegó a los cinco años, pero su rastro se encuentra presente en el arte inglés hasta bien entrado el s. XX.

Este movimiento artístico surge a causa del rechazo hacia el predominante arte académico en la Inglaterra de la época, y proponen el regreso de las manifestaciones artísticas anteriores al artista italiano Rafael, de ahí surge la denominación del grupo artístico.

La influencia de este movimiento artístico sobrepasó las fronteras del arte inglés. Pero los ideales artísticos del s. XX hicieron, por su característica de retratar los objetos con un realismo minucioso, olvidar el arte prerrafaelita. A partir de la década de 1960 comenzaron a prestarle atención de nuevo, como constata Heather Birchall: «El creciente interés por estos artistas se plasma en un notable número de retrospectivas en Europa, Estados Unidos y Japón. La perenne fascinación por los Prerrafaelitas se debe a su habilidad de combinar lo real y lo imaginario. Como la imaginería prerrafaelita se ha

introducido en la cultura visual de los siglos XX y XXI, su legado aún se conserva hoy en día»²⁴.

Muchos de ellos se reunieron en colonias, como el caso de la Colonia de Newlyn. Espacios con buen clima que le permitiera realizar la pintura al natural. Crearon escuelas de arte y galerías, instituciones para que este círculo artístico pudiera establecerse y perdurar en el lugar.

4.2.4. La escuela de Barbizon, la escuela de Pont-Aven y otros intentos

En Francia, obtenemos varios ejemplos sobre el comienzo de este sentimiento comunal y de creación que caracterizará a las residencias de artistas.

Uno de ellos, quizá el más popular debido a la influencia e importancia que obtuvo en el panorama artístico, es La Escuela de Barbizon.

Su cronología abarca aproximadamente desde 1830 hasta 1870. Encontramos el origen ideológico en 1824, con la exposición pictórica de John Constable en el Salón de París de sus pinturas que evocaban escenas rurales. Esta muestra influye en muchos jóvenes artistas, que se dirigen hacia esta mirada artística como reacción al movimiento romántico que imperaba en la época.

Estos creadores abandonan lo establecido para buscar la inspiración directa en la naturaleza, que se convierte en la temática central. El paisaje ya no es utilizado como escenario en donde se narran historias, es el protagonista en sí mismo de la pintura.

Tratan de representar la realidad sin embellecerla ni modificarla, excluyendo la idealización. Este hecho crea la necesidad de observación directa de la naturaleza. Los artistas que siguen esta visión del arte abandonan París para refugiarse en el pequeño pueblo de Barbizon. Estas acciones son precisamente las experiencias que enriquecen la trayectoria favorable hacia las vivencias creativas en comunidad.

²⁴ BIRCHALL, HEATHER. *Prerrafaelitas*. Taschen. Madrid. 2010. Pág. 25

Estas colonias no tenían relación con ninguna institución artística ni oficial. Creadas a partir de los propios artistas, por afinidades entre ellos y el ideal de romper con el academicismo.

Podemos pensar que se generó por esta iniciativa de estudio de la realidad paisajística o como oposición al sistema, ambas motivaciones son compatibles. Así pues, pudo concebirse como respuesta hacia un ámbito plástico y hacia el orden social establecido, ya que buscaban conscientemente alejarse del bullicio y de la creciente confusión de las ciudades, huyendo, en cierta manera, del progreso tecnológico y de la coacción a la que eran sometidos los artistas por la Academia de Bellas Artes.

Se crea entonces un grupo artístico que se aposentará en torno a este pueblo llamado Barbizon para estudiar y realizar sus obras.

Desde aproximadamente 1850, muchos artistas foráneos, pertenecientes a múltiples países de Europa, de Rusia y de los Estados Unidos, que mantenían algún contacto artístico con París, se unen a estos artistas franceses para permanecer durante diferentes periodos de tiempo en esta aldea. Y son estos creadores extranjeros que volvían a sus países quienes mejor realizaban la propaganda de la vida artística que se llevaba a cabo en Barbizon.

No es hasta 1980, aproximadamente, cuando recibe el nombre de La Escuela de Barbizon, gracias al libro escrito por David Croal Thomson, llamado *The Barbizon School of painters*, publicado en Londres. Esta denominación la reciben todos aquellos antiguos artistas que realizaron sus creaciones en este espacio de tiempo, influidos por el movimiento creativo que se originó de esta experiencia.

Su especialización en el paisaje y su estudio directo al natural es lo que lo convierte en un punto de referencia de la pintura del s. XIX, influyendo en numerosas escuelas regionales e internacionales donde surgieron diferentes focos de creación.

Un ejemplo de esta afirmación podemos situarla en la Escuela de Pont-Aven, ubicada en el noroeste de Francia. La villa de Pont-Aven comienza a ser frecuentada sobre 1873 por alumnos de la Escuela de Bellas Artes de París, atraídos por la experiencia artística de Barbizon. El pintor Gauguin se acomoda en la aldea y, posteriormente, se instala un grupo de pintores que pretenden seguir sus pasos al margen de la predicación de la Academia francesa. En 1889, cuando Gauguin viaja a Tahití, este grupo se desvanece.

Esta es una pequeña experiencia que pudo estar influida por esta actitud migratoria de los creadores, como consecuencia de un rechazo hacia lo establecido, y la experiencia de creación en otros medios rurales en compañía de otros artistas.

Hallamos también, aunque anecdóticamente, un pequeño intento de experimentación en torno a este afán de comunicación y de trabajo creativo comunal en la iniciativa de realizar un grupo artístico en Arles, aldea ubicada en el sur de Francia.

Esta iniciativa se desarrolló de la mano de Vicent Van Gogh, quien inducido por estas experiencias, pretendió realizar un estudio comunitario con la idea de crear una casa de artistas. Este pintor invitó a diversos artistas de la época aunque únicamente acudió Gauguin. Su deseo era crear una comunidad artística que funcionara como una asociación de artistas, en la que estos se comprometieran a crear series de producción para las galerías, y en la que las pérdidas y ganancias fueran compartidas por ambos sectores de la sociedad. El conocimiento sobre otros grupos artísticos le hace pensar en esta posibilidad.

Este sentimiento nos lo refleja en la correspondencia que mantenía con su hermano: «Sabes que siempre me ha parecido estúpido que los pintores vivan solos,(...) por otra parte, está mi especulación de combinarme con otros» (...) «Ahora bien; no veo mujer, pero veo los compañeros» (...)«el comienzo de asociación. Bernard también viene del sur, se nos unirá» (...) «Sabes, creo que una asociación de impresionistas sería un asunto por el género de la asociación de los 12 Prerrafaelistas ingleses, y creo que podría nacer. Que entonces me siento inclinado a creer que los artistas se garantizarían la vida recíprocamente y con independencia de los comerciantes, comprometiéndose a dar cada uno un número considerable de cuadros a la sociedad, y que las ganancias como las pérdidas serían comunes»²⁵.

4.2.5. Estados Unidos. La escuela del río Hudson

Incluso en los Estados Unidos queda constancia de este espíritu creador característico de la época en el intento de ruptura con lo establecido. Encontramos en esta nación varios artistas que trabajaron, entre 1820 y 1880, formando un grupo artístico, afectados quizá

²⁵ VAN GOGH, VICENT. *Cartas a Theo*. Idea Books. Barcelona. 1998. Pág. 211-216

por estas experiencias creadas en Europa, que autodenominaron La Escuela del Río Hudson, cuyas obras se nos presentan como reverencias hacia el paisaje norteamericano.

La influencia de esta escuela en los movimientos posteriores norteamericanos podíamos equipararla a la de la escuela de Barbizon con el impresionismo francés, aunque existen considerables diferencias entre ambos grupos artísticos, la más notable es quizás que este paisajismo norteamericano adquiere connotaciones políticas, e incluso espirituales, muy complejas que lo alejan del paisajismo francés.

Movimiento que se extendió por todo el país creando nuevas escuelas. En los Estados Unidos, su presencia fue fundamental, no solo en la representación de la naturaleza de su país, sino en la influencia que tuvo en la expresión artística de los norteamericanos relacionados con ella.

En definitiva, todas estas experiencias comienzan a denotar el interés por las agrupaciones artísticas, para obtener un mayor enriquecimiento y como símbolo de unión en torno a unos ideales. Se nos muestran como estos primeros indicios de lo que podría evolucionar hacia estas primeras residencias de artistas. El estímulo de estas prácticas artísticas nace de la propia opción personal, como intento de cambiar las concepciones sociales y artísticas del momento.

4.3. PRIMEROS TRAZADOS

Uno de los primeros trazados que hemos encontrado en torno a este proyecto de residencias de artistas surge en el norte de América aproximadamente en 1877, por el artista Morris Hunt, pintor que participó en las experiencias de Barbizon. A modo de conclusión a su experiencia artística en esta aldea, y como anteriormente señalábamos en la explicación que se centra en ella, Morris Hunt estableció su escuela en Magnolia, Massachusetts, realizando esta huida al espacio campestre, en un intento de concentración y focalización de sus vidas hacia la vida artística y creativa.

Entre 1880 y 1890 se realizaron varias colonias de artistas en Europa. Multitud de artistas norteamericanos que se encontraban fuera de su nación retornaron a los Estados Unidos para llevar a cabo estos proyectos de residencia, como había hecho Morris Hunt. Estos nuevos creadores percibían las residencias artísticas como el movimiento de reforma social del cambio de siglo, apreciando que las comunidades artísticas serían lugares para la alternativa utópica de los estilos de vida cultural, la práctica de la equidad social y la creatividad sin restricciones.

En Europa, podemos encontrar, salvando las experiencias desarrolladas en torno a la época romántica como pudieron ser Barbizon, los Prerrafaelitas o los Nazarenos, un referente de estas residencias de artistas en la ciudad alemana de Worpswede, que en el presente sigue conservando la fama como polo de atracción del arte. Actualmente, la institución local que opera y gestiona estos intercambios artísticos de residencia temporal se denomina Künstlerhäuser Worpswede. En ella, se otorgan anualmente becas dirigidas hacia artistas internacionales. El origen de este espacio creativo se sitúa a finales del s. XIX. Un grupo de artistas se establecieron en la localidad de Worpswede, buscando un lugar para la inspiración y refugio en el campo, cansados de la vida en la gran ciudad. Fritz Mackensen inició e inauguró la colonia de artistas en 1884. Este artista se instauró en esta población por su especial luz, característica técnica de gran importancia en la elaboración de su actividad creativa, la pintura. Posteriormente, muchos artistas se unieron a él y contribuyeron a que en 1889 se fundara La colonia de artistas de Worpswede, como un término fijo en la cultura e historia del arte. El final de este grupo artístico lo determinó el fallecimiento de muchos de sus integrantes y se debió también, en gran parte, a la fama y popularidad que había adquirido de nuevas la

ciudad después de la I Guerra Mundial, propiciando así que la población se reuniera de nuevo en las urbes y que este espacio agrario quedara en segundo plano. Aunque la colonia persistió, ya que la atracción de este lugar para los artistas, como anteriormente hemos nombrado, tenía un condicionante pictórico debido a la luz: sus colores difusos y sus paisajes melancólicos propios de los cuadros de temática rurales en la Alemania de este tiempo. Posteriormente, los artistas volvieron entonces su mirada hacia la pintura de temática paisajística, siguiendo el modelo de la escuela de Barbizon, y la corriente impresionista, teniendo un especial interés por el trabajo y el modo de vida de los campesinos y agricultores de la zona. Hubo grandes artistas y autores que se implantaron en esta colonia, y disfrutaron de ella, de manera temporal o perpetua, creando así un ambiente artístico propicio para las actividades creativas.

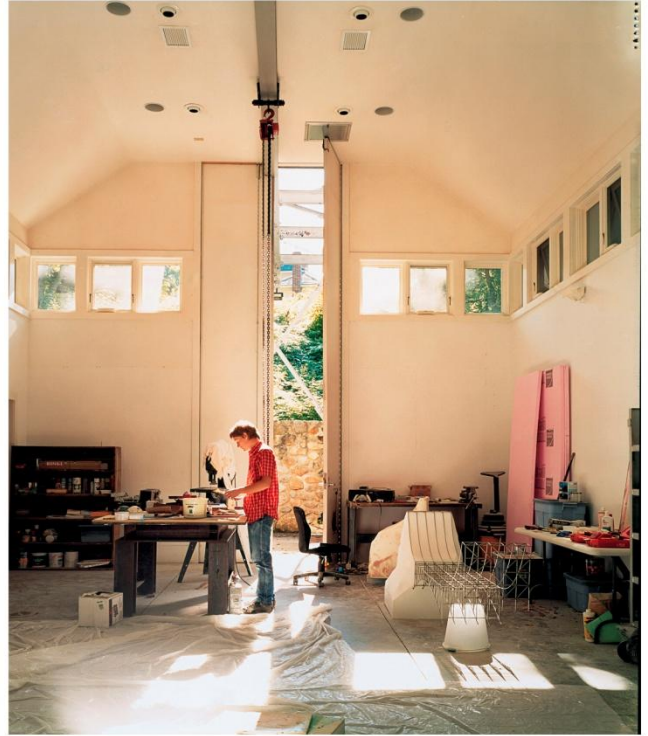
También en la nación alemana algunos años más tarde, concretamente en 1899, se funda La Colonia artística en Darmstadt, otro referente en relación con las residencias de artistas. Fue originada por el duque Ernst Ludwig Von Essen, y dirigida por Joseph M. Olbrich, quien abandonó Viena para centrarse en la tutela de este proyecto. Propuesta, ideológicamente, como una comunidad espiritual de los elegidos, Ernst Ludwig invita a siete artistas del estilo Jugendstil, entre ellos el propio Olbrich, para que se domicilien, realicen sus trabajos y enseñen, en el barrio artístico de Mathildenhöhe, sus técnicas y sus conocimientos artísticos. Se construyen para este asentamiento creativo y lúdico las viviendas de estos artistas. Olbrich edifica hasta su propia vivienda y la de Ernst Ludwig. Aunque según la fuente histórica virtual de Arte e Historia, «el edificio más característico de Mathildenhöhe es el Palacio de Exposiciones, realizado en 1907, montado a partir de una serie de cuerpos en sabia disposición, en los que se niegan los ejes y simetrías tradicionales, jugando irónicamente con los estilos históricos»²⁶. La construcción y visualización estética en estas edificaciones parece tener la misma importancia que los hechos culturales y creativos que se llevaron a cabo en esta población. De hecho, la denominación de la colonia de artistas de Darmstadt hace

²⁶ OLBRICH, JOSEF MARÍA. «Hochzeitsturm». *ARTEHISTORIA. Grandes momentos del Arte* [en línea]. 2002 [consulta: 04.01.2015]. <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/12685>

referencia tanto a un grupo de artistas como a los inmuebles del barrio de Mathildenhöhe, en donde estos artistas vivían y trabajaban.

Este duque realizó una composición ideológica muy inteligente en esta concepción de la colonia de artistas, una estrategia que propició la combinación entre el arte y el comercio. Y, con ello, proporcionar los impulsos económicos necesarios para su tierra. El objetivo del artista era el desarrollo de formas modernas que tuvieran una visión de futuro para la construcción y la forma de vida. Esta comunidad viviría con un salario oficial sufragado por el gran duque. Se materializan los ideales y la posibilidad de realizar una vida dentro de un arte total. Olbrich proyecta la distribución del terreno, los edificios, los jardines, la decoración de interior y cualquier detalle en torno al diseño visual del lugar. El estallido de la I Guerra Mundial desencadena el abrupto final de este esfuerzo creativo que fue una importante fuente de nuevas ideas para la arquitectura, el arte y el diseño. Su resurgimiento tuvo lugar en la década de 1960, época en la que siete talleres y residencias fueron reconstruidos y restaurados, en el periodo comprendido entre 1965-1967. En la actualidad, el conjunto de edificios que formaron en su tiempo la colonia de artistas pueden visitarse.

En último lugar, mencionamos a Inglaterra, país en el que obtenemos también un referente muy antiguo con La Residencia Artística de McDowell. El compositor Edward McDowell y su esposa Marian McDowell comenzaron a regentar, en el periodo estival en Peterborough, una granja de propiedad situada en el campo inglés, con el objetivo de trabajar durante su periodo creativo en un entorno agradable y tranquilo. Tras la caída prematura en una enfermedad, el compositor dejó constancia de su deseo de dar esta experiencia creativa a otros artistas. En 1908, antes de su muerte, su esposa Marian cumplió el deseo de hacer esta residencia, donde los artistas pudieran trabajar en sus proyectos creativos. En la actualidad, se encuentra vigente y en funcionamiento como un programa de residencia de artistas.



8. Residencia de artistas. Colonia Mc Dowell

4.4. LOS INICIOS DE LAS RESIDENCIAS DE ARTISTAS. Principios s. XX

En los Estados Unidos centran muchos historiadores el comienzo de los programas de residencia para artistas, en su concepto tal y como hoy lo entendemos y se presenta en nuestra sociedad.

Hemos encontrado dos de los referentes más antiguos: la Corporación de Yaddo, fundada en 1900, y el Gremio de Woodstock, la colonia Byrdcliffe iniciada en 1902, ambas establecidas en el estado de Nueva York.

Yaddo fue fundada por el financiero Spencer Trask y su esposa Katrina, poetisa, que, junto con un pequeño círculo de amigos cercanos y asesores, llevaron a cabo este proyecto. Se trataba de individuos que defendían, admiraban, el arte y tenían la percepción de este acto como una inversión, la concepción de un nuevo modo de actuar en el mecenazgo artístico.

La Colonia de Byrdcliffe fue fundada en 1902 por Jane y Ralph Radcliffe Whitehead, de orígenes ingleses, y varias amistades artísticas. Fue creada como un experimento del convivir utópico entre arte y artesanía, como respuesta al movimiento de las *Arts and Crafts* surgido a finales de s. XIX como reacción a la monotonía deshumanizante y la normalización de la producción industrial, que hemos podido ver en el capítulo anterior sobre los referentes históricos en el tema centrado en el siglo XIX. Artistas e intelectuales provenientes de todo el país permanecían en esta residencia para inspirarse acerca de la configuración y creación, eran personas con objetivos artísticos comunes. Tras la muerte de Ralph Whitehead en 1929, Byrdcliffe pasó a pertenecer al Gremio de artesanos de Woodstock, que han seguido manteniendo y administrando los programas de residencia artística en la colonia. En el presente, sigue perteneciendo a este gremio y se presenta como una institución de arte, sin fines lucrativos y como una organización ambientalista, una institución multiarte, que acoge artistas locales y nacionales.

Estas referencias nos muestran ejemplos sobre la antigüedad de los programas de artistas en residencia, con la concepción ideológica que tenemos de estos proyectos en la actualidad. Precisamente, este es el objetivo principal por el que se nombran estas dos instituciones, ya que nos dan idea del origen de las residencias de artistas tal y como hoy las comprendemos.

En España, el origen de los programas de residencias lo encontramos a principios del siglo XX, con la creación de La Residencia de Estudiantes. Fundada en 1910 con la concepción de una casa abierta a la creación, el pensamiento y el diálogo interdisciplinar, pretendía complementar la enseñanza universitaria con la creación de un ambiente intelectual y de convivencia adecuado para los estudiantes, convergiendo artes y ciencias. Grandes artistas españoles han sido partícipes de esta residencia en algún momento de su vida. En la actualidad, conviven cada año, por un lado, en estancias generalmente inferiores a una semana, cerca de 3000 investigadores, artistas y profesionales, y por otro, jóvenes becados en residencias de un año.

Casi coetáneamente se establece la Casa Velázquez, inaugurada en 1928; a través de varios acercamientos académicos con Francia, y el establecimiento de la ciudad universitaria en Madrid, se crea esta institución como residencia de jóvenes artistas e investigadores. Existía un interés por parte de los franceses en que sus artistas completaran su formación artística en España como lo llevaban haciendo hacía tiempo en Italia. En la actualidad forma parte de las residencias de artistas más importantes en España. Entre sus objetivos se hallan desarrollar actividades creadoras e investigadoras y contribuir a la formación de artistas, investigadores y docentes.



9. Residencia de artistas. Colonia Byrdcliffe

4.5. DESARROLLO DE PROGRAMAS DE ARTISTAS EN RESIDENCIA.

La utopía y la interacción social

Existe una evolución entre las residencias de artistas, sobre cómo se desarrollan y proliferan en la historia. Desde su origen ideológico en estas agrupaciones artísticas que anteriormente hemos narrado, hasta los múltiples modelos que existen en la actualidad.

En el s. XX, podemos localizar varias propuestas que se desarrollan en relación con a este tema.

En España, hemos hallado un intento de formalización de estas residencias de artistas, promovida por el arquitecto Alberto Sartoris con la aplicación de su proyecto en Las Islas Canarias titulado «Residencia internacional para artistas en el Puerto de la Cruz, Tenerife, elaborado entre 1953-1955»²⁷. Proyecto que nunca se llevó a cabo. Hallamos un detallado estudio arquitectónico sobre el espacio para esta propuesta, y varias negociaciones con el gobierno de esta isla para patrocinar y llevar a cabo el funcionamiento de este conjunto residencial, que denominaban La Residencia Canaria de Cultura Internacional. Los cambios de personalidades en el campo de la política se apuntan como la principal causa para que este proyecto no se llevara a cabo.

Sin embargo, debemos nombrar la figura de Alberto Sartoris como arquitecto vinculado proyectos culturales y residencias de artistas, tales como La Maison des Artistes en La Sarraz, entre otras.

Nos centramos en este apartado en los años 60, ya que fue un momento de expansión y desarrollo de las propuestas para residencias de artistas, y de un cambio en la concepción de lo que significaba esta institución para el artista.

²⁷ CARREÑO, C. PILAR. «La utópica residencia internacional de Alberto Sartoris». *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, ISSN 1134-430X, nº 13, p.343-358 [en línea]. 2000 [consulta: 13.12.2014]. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2230153>

La década de 1960 es un tiempo de gran importancia debido a la existencia de cambios: el sistema de valores se cuestiona y se critica; en consecuencia, emerge una nueva dimensión en el pensamiento social y político. Fueron diez años de efervescencia ideológica y de propuestas alternativas a cualquier sistema impuesto.

Esta época constituyó un hito para la historia contemporánea de la humanidad. Acontecimientos tales como el mayo francés, los movimientos guerrilleros en Latinoamérica, pasando por el movimiento hippie, la revolución sexual y las luchas independentistas africanas, hasta la avanzada comunista mundial en Vietnam, Cuba y la construcción del Muro de Berlín, que entre otros eventos históricos, nos dan testimonio de ello.

El mundo vive un momento inquietante. Como resultado de esta década histórica, surgieron países que hoy conocemos como tercermundistas, la guerra fría, el inicio de la lucha ecológica proveniente de algunas ramas de la ideología hippie, o la lucha por la igualdad y los derechos en los sectores marginados por raza, condición sexual o creencia. Se originan la liberación femenina y una educación horizontal entre el profesor y el alumno, en la que se construye conjuntamente el conocimiento. Estos son algunos de los acontecimientos que se produjeron en esta década y que nos dejan constancia de la importancia histórica de este tiempo.

En este período, ocurre un fenómeno de expansión de estas residencias, quizá como una consecuencia más en este cambio de la mentalidad en la sociedad. En el panorama que nos ocupa sobre los programas en residencias de artistas, se sintetizan y añaden dos sistemas de trabajo a los existentes en estos proyectos.

Uno de estos sistemas ofrecía la posibilidad de reclusión al artista promoviendo la creación en soledad. Una huida creativa temporal en el engranaje que conforma nuestra sociedad y lo que ella comporta. Este sistema de residencia artística nos recuerda a aquellas primeras iniciativas en las que esta evasión de lo urbano se hace presente a principios del s. XIX. Fue una propuesta definida en la década de los 60, que se origina, al igual que en las experiencias artísticas del siglo pasado, mediante una actitud plástica y una postura frente a la sociedad. La reclusión de un artista en un lugar rural, sin casi ningún estímulo externo a su labor creativa, dota a este creador de una capacidad de

concentración mayor en la elaboración de su trabajo. Esta desconexión del medio y la introspección favorecen la mejor expresión de sus aptitudes y les permite obtener lo mejor. Es decir, el aislamiento ideal está fuera del ámbito cotidiano de vida del artista, lo que le permite desconectarse y concentrarse solo en su obra.

El objetivo principal de estas residencias artísticas es la elaboración de un proyecto u obra personal sin interferencias o estímulos externos de ningún tipo, la creación de su propia utopía en reclusión. Estos programas no requieren ni exigen ninguna intervención en la sociedad, el artista no incide, critica o ironiza sobre la sociedad o el momento histórico en el que convive, únicamente trabaja en armonía un proyecto creativo. Esta actitud frente a la sociedad es de huida y apuesta por el no intervencionismo.

El otro modelo, por el contrario, lo que pretendía era esta conexión con la sociedad. Quizá este es el sistema innovador en la época. Con la entonación hacia el momento histórico en el que se vivía, el cuestionamiento de los mercados en el arte, las nuevas maneras de abordar la creación artística, más centrada en lo procesual por encima del objeto artístico, originan nuevos diálogos entre el espectador y el artista. Se crea una reacción, un cambio de actitud. Estos programas tomaban contacto con el público, ya que estas residencias de artistas se encontraban destinadas hacia el compromiso y la acción social, como es el ejemplo de la elaboración de estudios de evaluación de aldeas y municipios, que sirvieron para cambiar, aunque solo fuera ideológicamente, la sociedad.

Dentro de esta experimentación entre los nuevos lenguajes artísticos, los programas de convivencia temporal entre los entes creativos y el compromiso con lo social y el momento vivido, encontramos esta nueva concepción de las residencias de artistas. Debemos ejemplificar estas ideas a través de un proyecto realizado en California en 1972 de la mano de Judy Chicago y Miriam Shapiro, docentes y artistas. A través de su programa *Feminist Art program*, generaron esta iniciativa incidiendo en una problemática en particular, la exclusión femenina de los campos profesionales.

Llamada *Womanhouse*, se gestiona como una residencia de artistas externa a la institución académica a la que pertenecen, California Institute of the Arts (CalArts). Se trataba de una ocupación temporal de un espacio privado, una casa victoriana abandonada cercana al campus de esta institución educativa, que durante seis semanas

ofreció a múltiples mujeres artistas generar una experiencia intensiva de reflexión y creación en torno a esta problemática.



11. Cubierta del catálogo de la exposición *Womanhouse* (mostrando a Judy Chicago y Miriam Schapiro). 1972

4.6. POPULARIZACIÓN DE LAS RESIDENCIAS DE ARTISTAS

Globalización y diversidad

En el origen histórico de la Globalización existen múltiples teorías. Independientemente de una fecha histórica determinada, sabemos que el concepto de Globalización se refiere a la evolución de un proceso económico, tecnológico, cultural y social a gran escala que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo, unificando sus mercados, sociedades y culturas a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que le dan su carácter global. No entraremos en este apartado a debatir más de lo necesario, sobre el origen y el juicio de este proceso. No obstante, mediante la mención de los rasgos básicos que lo caracterizan, podemos entender el contexto global o mundial en el que estas residencias se desarrollan y el porqué de su expansión.

La Globalización es un proceso originado en la civilización occidental y divulgado popularmente, a partir de la segunda mitad del s. XX, y continúa en el s. XXI. Esta mundialización repercute y ejerce influencia en todas las esferas de la actividad humana.

En el plano ideológico, podemos percibir el camino en el que se expone la actividad humana en el proceso de la Globalización, los valores colectivistas y tradicionalistas van perdiendo interés ante el individualismo y el cosmopolitismo de la sociedad abierta.

En la política, los gobiernos van perdiendo atribuciones ante lo que se ha denominado como sociedad en red, es decir, en el activismo político, cada vez más comúnmente, se organiza y actúa a través de redes sociales estimuladas, en gran parte, por la herramienta de Internet, y la facilidad de transporte de individuos alrededor del mundo. El papel de la política parece supeditado a la economía, en las políticas públicas destacan los esfuerzos para llevar a cabo la transición del capitalismo como sistema universal, aunque con distintos grados de éxito en las diferentes naciones.

La economía aparece en el lugar central de esta corriente globalizadora, ya que es el ámbito en el que se obtienen más beneficios y repercusiones políticos y sociales, y por

tanto, culturales. Según Alessandro Baricco, «la Globalización es un paisaje hipotético fundado en una idea: dar el dinero, el campo de juego más amplio posible»²⁸.

Baricco nos ayuda al entendimiento sobre la centralidad de la economía en el proceso evolutivo y nos advierte de que la Globalización es una estrategia económica inventada para dar sostenibilidad a los fines económicos del Capitalismo, anteriormente dotado por la actividad monetaria producida en los periodos de guerras. Así pues, el desarrollo económico es el objetivo principal de esta fuente ideológica.

Este pensamiento se debe llevar a cabo a través de la unificación de las economías locales en una de mercado mundial, dando una mayor importancia a la libre circulación de capitales junto con la implantación definitiva de la sociedad de consumo.

Todo el proceso debe estar acompañado de un cambio en el sistema jurídico, que se muestra mediante la necesidad de unificar y simplificar los procedimientos y regulaciones, con el fin de mejorar las condiciones de competitividad y seguridad judicial, además de universalizar el reconocimiento de los derechos fundamentales de ciudadanía.

En el mundo de la cultura, la Globalización se caracteriza por un proceso que interrelaciona las sociedades y las culturas locales en una cultura global. El terreno tecnológico parece tener un gran protagonismo, ya que de él dependen los avances de la conectividad humana, facilitando la circulación de personas y la popularización de Internet como vías de conexión entre las sociedades.

El mundo se debate entre la unipolaridad de la superpotencia de los Estados Unidos y el surgimiento de pequeñas potencias regionales, entre las relaciones internacionales, el multilateralismo y el poder, que se vuelven los mecanismos de juego más aceptados por la comunidad internacional.

La valoración de este fenómeno se vuelve un juicio de valor personal y subjetivo en torno a las ideologías que desembocan de estos procesos globalizadores en nuestro mundo, y sobre las consecuencias futuras de la aplicación de estos métodos en nuestra civilización.

²⁸ BARICCO, ALESSANDRO. *Next: Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*. Giangiacomo Feltrinelli. Milán. 2002. Pág. 33

Existen opiniones favorables y detractoras sobre el proceso de Globalización. No entraremos a enjuiciar sus valores en todos estos ámbitos propios de la humanidad, únicamente lo llevaremos a cabo, brevemente y de manera excepcional, en el proceso que interfiere en el arte por la repercusión sobre los temas en los que se concentra el trabajo de investigación.

En el ámbito cultural y artístico, que es donde se centra nuestro discurso, la Globalización se mostraba, como decíamos, por la unificación de las culturas locales en una cultura global, expresada mediante la idea de Aldea Global. Mientras que unos optan por el pensamiento positivo sobre la riqueza de esta conectividad cultural y artística, otros recapitan sobre las repercusiones de este intercambio cultural propio del pensamiento globalizador, ya que amenaza la pérdida de integridad de las culturas o identidades nacionales de los países participantes en este proceso. Es decir, la Globalización pretende estandarizar comportamientos como producto de esta masificación e internacionalización de los medios, que se lleva a cabo a través de la adquisición de los elementos culturales propios de las sociedades dominantes en el ámbito mundial. Así pues, se perderían aquellas culturas regionales o folclóricas propias de aquellas nacionalidades con menos influencia en el panorama internacional.

El sistema de la Globalización cultural repercute directamente en la nueva ideología que se desenvuelve sobre el arte, y, por tanto, trasciende los proyectos que se desarrollan en torno a la creatividad artística, como es el caso de las residencias de artistas.

En la década de 1990, los programas de artistas en residencia son, como decíamos, reflejo de este proceso de Globalización. Se da lugar otro fenómeno de expansión, una nueva oleada de nuevas residencias de artistas prolifera. Este desarrollo no se limita al mundo occidental como en los anteriores periodos, sino que se propaga por todo el orbe. La diversidad cultural aumenta en grandes dimensiones, gracias a la interacción de las diferentes culturas que coexisten. Podemos encontrar una fuerte conexión que se ubica en la base de las propuestas dirigidas en esta nueva etapa. Los iniciadores o dirigentes de estos nuevos programas de residencia no solo desean ofrecer hospitalidad a los artistas que se encuentran dentro de sus programas, sino que tienen la voluntad de crear alternativas. Centros de base local, de conocimiento y experiencias en las artes. Centros residenciales artísticos, sobre todo los ubicados en la cultura no occidental, en donde realizan la función de catalizadores en la escena del arte contemporáneo local, y que se

han vuelto indispensables para la conexión de la escena local con el arte mundial. Debido a su expansión global y su popularidad, estas nuevas oportunidades de artistas en residencia han centrado mucha atención en el mundo del arte. Atracción centrada sobre todo en los objetivos que pretenden estas nuevas instituciones, como propulsar el arte contemporáneo de sus comunidades mediante la apertura artística proveniente de otros lugares del mundo. Sin embargo, no debemos olvidar que las nuevas oportunidades de residencia tienen sus raíces históricas, y que muchos de los antiguos programas de residencia siguen ofreciendo su experiencia, sus contactos, su asesoramiento y su apoyo a las nuevas oportunidades.

4.7. PROGRAMAS DE RESIDENCIAS DE ARTE EN LA ACTUALIDAD

La concepción presente sobre la residencia de artistas es generalizadamente un espacio de convivencia temporal entre personas de cualquier ámbito artístico, consistente en la inserción temporal de un artista en un contexto nuevo y el ofrecimiento de una serie de recursos para llevar a cabo un proyecto artístico.

Surge con el objetivo de facilitar un soporte a los entes creativos, independientemente de los niveles de conocimiento, tanto para estudiantes como maestros en el ámbito del arte. Estos recintos ofrecen un lugar de concentración y una superficie espacial en la que aprender, investigar y desarrollar un discurso artístico propio, ya sea a través de la experimentación o la realización de un proyecto concreto. A esto hay que añadir el enriquecimiento que supone instar al diálogo artístico entre los participantes que lo forman constructivamente, que se posibilita a través de estos encuentros creativos, y entre las comunidades a las que pertenece la entidad organizativa.

Actualmente, la participación en programas de residencia artística se ha convertido en una etapa deseada como experiencia curricular y vivencia para muchos artistas.

El mundo del arte no puede prescindir y apartarse de estas moradas de artistas. Las grandes organizaciones, como la Unesco-Aschberg, la Fundación Ford, y muchos gobiernos estimulan y subvencionan la participación de artistas en programas de residencia por razones idealistas. Los centros residenciales de arte se organizan a nivel nacional e internacional y se apoyan mutuamente para reforzar sus intereses. De hecho, podemos percibir que muchos de estos programas se encuentran interrelacionados, con procesos de intercambios o simplemente como oferta para la participación en diferentes experiencias.

La demanda u oferta, en relación con estas instituciones, está en aumento en todo el mundo. Los nuevos modelos de residencia ofrecen una imagen diversa de programas de artistas en residencia.

Debido a la diversidad y el crecimiento del número de organizaciones no comerciales, recientemente se han originado entidades que están especializadas en ofrecer

información fiable y actualizada sobre las oportunidades residenciales artísticas en todo el mundo, como es el caso de la organización Resartis o Transartist.

Las normas de calidad van evolucionando y volviéndose más selectivas, los procedimientos de solicitud para estos programas son cada vez más competitivos y la variedad de modelos de residencia ha aumentado, como los orígenes de los proyectos de nómadas, el funcionamiento de residencias de colaboración y los talleres multidisciplinares, entre otros planteamientos.

Un mundo de opciones, un campo abierto para la creación de residencias de artistas. Con este fenómeno sufrimos una falta de concreción, de consenso a la hora de su estudio, afectando a los artistas, tutores y operadores, ya que las residencias de artistas no tienen regulaciones que determinen sus estructuras ni su funcionamiento, con lo que se alberga así un abanico de posibilidades infinito en su manera de actuación.

En definitiva, estas instituciones mantienen en común una cierta definición. Las residencias de artistas se concretan como un espacio de investigación y creación, que permite a los artistas permanecer y trabajar durante un tiempo determinado. En estos recintos, se ofrecen condiciones propicias para el alojamiento, la creatividad y la realización de obras en sus instalaciones, listas para ser utilizadas por los artistas.

5. MODELOS DE RESIDENCIAS DE ARTISTA. VARIABLES INDETERMINADAS

La creación de una residencia de artistas, al igual que la elaboración práctica de cualquier proyecto conlleva múltiples posicionamientos, abordando continuamente las orientaciones, objetivos, ubicación, implicaciones sociales, culturales y políticas. Cuando dialogamos sobre residencia de artistas, debemos establecer concretamente sobre qué estamos hablando: ¿la consolidación de la figura del artista ante la sociedad?, ¿una herramienta que ayude a democratizar las prácticas culturales?, ¿un soporte a la creación y los encuentros creativos?, ¿formación artística e investigación?.

Se pueden considerar estas y múltiples proposiciones, todas parecen tener cabida. Variarán dependiendo de los proyectos de creación que se lleven a cabo y, ante todo, de los acuerdos determinados por los órganos de gestión y financiación que la promocionan y acogen.

Las residencias de artistas pueden formar parte de diversas combinaciones: entidades como estudios, talleres, instituciones educativas, galerías, museos u organismos de gobierno, entre otras, o ubicaciones en espacios que varían desde los típicamente urbanos hasta los enclavados en el medio natural. Esta heterogeneidad depende de las particularidades de cada programa, por lo que se ofrecen diferentes oportunidades en función de los diversos entes creativos. Estos podrán acogerse a ciertas instalaciones de grandes dimensiones –es decir, a gran escala– o establecerse en lugares pequeños, como es el caso de artistas que, en su sitio cotidiano y de trabajo, invitan a otros artistas a residir y trabajar en su espacio.

La financiación en estos organismos se caracteriza, al igual que las demás particularidades, por la variedad de actuación. La inversión para participar en algunos programas de residencia corre a cargo del propio residente, y es este quien debe buscar su financiación a través de sus propias capacidades o de entidades que lo apoyen. Otras, sin embargo, son capaces de proveer al residente de un estipendio, aparte de sufragar los gastos que conlleva la participación de este individuo creativo en el programa de

residencia. En el medio, la existencia de múltiples fórmulas de financiación pone de manifiesto la diversidad reinante en este campo.

En cuanto a los procesos de aplicación, se localizan tres modos de participación. Por un lado, encontramos la posibilidad de asistir a través de convocatorias públicas y abiertas. En ellas, cualquiera puede aplicar para participar en la residencia de artistas. En segundo lugar, las oportunidades se consiguen a través de invitación. Es decir, es el propio órgano de gestión de esta institución el que invita a determinados individuos a participar en su programa. Por último, se detectan las ofrecidas a través de acuerdos y colaboraciones con otras entidades.

El tiempo de estancia también es variable, aunque con el paso del tiempo se ha ido dando cierta tendencia a acrecentarse. En el pasado, el periodo de duración en un programa de residencia se establecía generalmente entre 6 y 12 meses. Actualmente existe la predilección de acortar esos periodos de 1 a 3 meses. Puede ser una consecuente respuesta de la crisis económica y las nuevas reglas de regulación en inmigración. El tipo de disciplina artística también marca de alguna manera la duración en estos programas. Mientras que la literatura y las artes visuales se decantan por estancias más largas, el arte colaborativo o social y las artes escénicas prefieren estancias más cortas e intensas. De todas maneras, aunque existe cierta tendencia a extenderse a otros campos en el arte, cabe destacar que la mayoría de residencias se encuentran en el ámbito de las artes visuales.

Los programas de residencia destacan la importancia del intercambio cultural. En estas instituciones, profesionales y/o estudiantes del área cultural conviven y disfrutan de un tiempo en el que producir, investigar y reflexionar. Así, pueden relacionarse en un espacio y durante un tiempo en contextos ajenos a su cotidianidad, entrar en contacto con la comunidad que los acoge, obtener conocimiento con personas de su mismo sector, compartir e interactuar con individuos nuevos que los introduzcan en la cultura del lugar. Pero no existe un modelo concreto, las expectativas y obligaciones varían considerablemente. Desde la implicación social dentro del contexto en que se convive temporalmente, dando conferencias, talleres, o con otras colaboraciones con los entes locales, hasta, en otras ocasiones, concediendo mayor importancia a esta oportunidad de salir del paisaje diario y estar más apartados para obtener un espacio de concentración e investigación de los propios procesos creativos.

Las relaciones entre residentes y anfitriones pueden llevar a establecer vínculos que superen el tiempo de residencia, dejando proyectos en los que trabajar más allá del periodo de residencia, o formando parte de grupos, talleres o exposiciones futuras.

Hallar un modelo establecido de residencia de artistas no es tarea fácil, siendo conscientes de las múltiples posibilidades que se presentan en su gestión, actuación y financiación.

Bea Espejo, periodista de El cultural, en un artículo escrito en 2011, evidencia esta afirmación a través de una entrevista realizada a Manuela Villa, perteneciente al equipo de coordinación del centro de creación contemporánea El Matadero (Madrid). Villa afirma: «Actualmente hay cierta confusión entre una residencia que implique un espacio donde vivir, y una residencia que suponga un espacio para trabajar. A veces las dos cosas van unidas y otras, las residencias para vivir suponen un espacio (y sobre todo un tiempo). En este momento de sobrecarga de información y trabajo, me parecen especialmente interesantes las residencias que ofrecen simplemente espacio, tiempo y recursos para que el residente pueda pensar»²⁹.

Las repercusiones de participar en un programa de residencia de artistas varían en función del modelo en el que se decida ser partícipe. No es igual autofinanciarse la experiencia a poder contar con financiación para la producción de proyectos, establecerse en aislamiento a integrarse en un contexto social y cultural.

Se trata de un entorno muy variable que dependerá de las expectativas del propio artista a la hora de seleccionar un programa de residencia de artistas y de la oferta que se promueva según los instrumentos de dirección y financiación que originan y establecen dicha residencia.

²⁹ ESPEJO, BEA. «Residencias para artistas. ¿Dónde, cómo, por qué?». *El Cultural* [en línea]. 2011 [consulta: 18.01.2015]. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Residencias-para-artistas-Donde-como-por-que/30209>

5.1. PATRONES. TIPOLOGÍAS EN LAS RESIDENCIAS DE ARTISTAS

Gracias a las investigaciones realizadas en los casos concretos de residencias de artistas a nivel internacional y nacional, a las plataformas y redes establecidas en estos últimos tres años que promueven la investigación y la cooperación de las residencias de artistas, e información encontrada, hemos podido aventurarnos y establecer los diferentes modelos de residencias de artistas que encontramos en la actualidad.

5.1.1. Arquetipo clásico

Se trata de residencias de artistas creadas a partir de la inversión de gobiernos y fondos públicos destinados al desarrollo cultural y artístico. Al ser establecidas desde estos organismos, normalmente gozan de gran prestigio y cierta influencia en el mundo de las artes.

Ofrecen al residente una serie de instalaciones, como salas de conferencias y exposiciones, e incentivan la interacción del artista en estas, centrando su actividad principal en promocionar el desarrollo del artista y las obras de arte.

La mayoría de estas residencias se costean a través de estas organizaciones gubernamentales y se ofrece al artista la posibilidad de participar en ellas sin ningún coste por su parte. En ocasiones, para la realización de estudios y proyectos artísticos, entregan al artista un pago determinado por su intervención en el programa.

El tiempo de residencia es variable aunque suele extenderse a tiempos de larga duración; un año de estancia es un lapso muy común.

La selección del candidato a residente se realiza a través del proyecto y el currículum vitae. Son instituciones con gran reputación y la criba es minuciosa y selectiva, efectuándose la elección a través de un perfil concreto de artista.

Estas instituciones, que seducen a los artistas por las influencias que tienen, pretenden ser un centro de intercambio artístico y creativo, en el que poder establecer encuentros

con entes creativos que reflejen el arte a la sociedad.



12. Residencia de artistas. *Casa de Velázquez*

5.1.2. Colonias de artistas

Realizadas mediante el capital público o privado, el objetivo de estas instituciones es el ofrecimiento al artista de tiempo y de la posibilidad de elaboración creativa de una obra o un conjunto de estas sin distracciones.

Comúnmente, se encuentran en espacios rurales alejados relativamente de la urbe para facilitar estas vías de concentración en la actividad creativa, y no existe la interacción con el público. La justificación de estos programas no se fundamenta en ninguna premisa educativa o social, sino que se basan en la creación de un proyecto propio a través del cual se ofrecen las condiciones necesarias para la realización de la obra artística.

Algunas organizaciones pueden ofrecer un estipendio al artista. Otras funcionan mediante el pago, que posibilita su participación, y, en ocasiones, simplemente permiten a los artistas gratuitamente disfrutar de sus instalaciones. Habitualmente, tienen un número más elevado de artistas en residencia y se construye e incentiva el sentido de comunidad, evidenciado en los espacios comunes y en actividades compartidas.

Regularmente, el periodo de acogida oscila entre las dos semanas y los tres meses; el más común es el de un mes.

Para la participación de artistas en estas residencias, se demandan, al igual que en la anterior tipología, dossiers que justifiquen, demuestren y valoren al artista y el proyecto que se va a llevar a cabo en la institución. Se estimula, de igual modo, la competitividad

y el enjuiciamiento de los artistas que disfrutarán de los periodos en estas colonias de artistas.



13. Residencia de artistas. *Colonia Yadoo*

5.1.3 Residencias de artistas en la institución

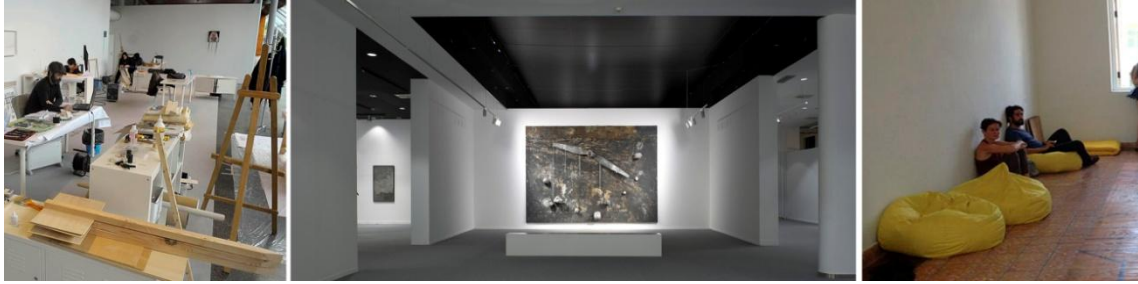
Se trata de programas de artistas en residencia que son organizados por una institución, como una universidad, un parque nacional, un museo, que actúa como única entidad organizadora o en combinación con varios organismos.

Estos proyectos se desarrollan corrientemente durante largos periodos de tiempo, por lo general se permite a muy pocos artistas disfrutar del programa junto a otros a la vez, y, a menudo, pagan un honorario al creador por su participación y/o para los gastos ocasionados en el periodo de residencia.

En multitud de ocasiones, esperan que el artista interactúe con el público mediante jornadas de puertas abiertas, la impartición de conferencias o clases. Estas actividades realizadas por los participantes frecuentemente les sirven como contribución y colaboración con el programa de residencia.

Entre estos sistemas de pago, podemos encontrar la realización de clases magistrales, actividades que relacionen a la comunidad del lugar en donde se organiza este evento, mesas redondas, o la donación de obras a la entidad organizativa, entre otras.

En la aplicación para inscribirse a estas residencias, se solicitan normalmente dosieres sobre el trabajo creativo, currículos, referencias y ensayos que detallen los proyectos sobre las obras que se realizarán y la duración del programa. Además, se desarrolla un proceso competitivo con los paneles de evolución de las solicitudes, realizando una selección sobre la intervención en el programa.



14. Residencia de artistas. Museo de arte contemporáneo Gas Natural Fenosa

5.1.4. Refugio para artistas

Definidas como programas de retiro, este tipo de institución no adquiere ningún carácter competitivo, ya que no se requieren muestras de trabajo o aplicaciones elaboradas.

La voluntad y el objetivo de estas entidades organizativas es únicamente facilitar un espacio y un tiempo al artista para su reflexión, la elaboración creativa o la simple meditación.

El funcionamiento de estas entidades es propio de la hostelería, albergues o refugios para artistas, dependiendo de la calidad requerida para su acomodo

Se paga una tasa estipulada como en cualquier hospedaje y, en ocasiones, se paga aparte el disfrute de las instalaciones o talleres como espacios de creación.

El periodo de tiempo tiende a variar mucho más, desde periodos muy cortos, como una semana, hasta periodos más amplios, como un año.



15. Residencia de artistas. Pujinostro

5.1.5. Creado por creador

Fundadas y dirigidas por profesionales en el sector de las artes, y gestionadas por artistas a pequeña escala, suelen ser esenciales en la escena del arte local.

El periodo de tiempo en estas residencias es demasiado variable para aventurarse a establecer una generalidad, aunque habitualmente suelen establecerse en periodos cortos.

Los organizadores de estas instituciones suelen obtener algún pago de los artistas por la utilización de sus espacios, por lo que se establece una serie de cuotas fijas que varían según el tiempo de residencia.

Suelen incentivar las relaciones con la organización, establecidas entre el sector artístico y el residente, y promueven la interacción con la comunidad local que los acoge a través de eventos durante su estancia.

Estas residencias con frecuencia tienen un perfil claro y suelen centrarse en un sector del arte o una red específica.



16. Residencia de artistas. Hallhouse

5.1.6. Residencias virtuales

Internet parece haberse transformado hasta convertirse en la herramienta comunicativa y promocional más importante. En este contexto nacen las residencias de artistas virtuales, un fenómeno relativamente nuevo e incipiente. Aunque por ahora únicamente nos aporten modelos experimentales, es importante su inclusión en la clasificación de modelos en las residencias de artistas como un nuevo fenómeno que puede llevar a establecerse y como una nueva fórmula de programas en residencia. Utilizan Internet

como plataforma de creación, distribución de arte e interactúan directamente con otros artistas y profesionales en el sector del arte.

Trabajan desde su propio entorno habitual, independientemente de la ubicación geográfica del artista, y sin coste alguno, ya que se basa directamente en la comunicación digital. El artista en estos programas desarrolla el proyecto artístico con el uso de Internet y las residencias le ofrecen apoyo y promoción. Aparte de esta característica que las diferencia, cumplen las expectativas normales de cualquier residencia de arte.



17. Residencia de artistas. VirtualArtResidence

5.1.7. Asilos del arte

Funcionan principalmente para salvaguardar a los artistas y entes creativos de un país que se encuentra en graves conflictos o que los ha sufrido, dejando a los artistas sin infraestructuras que los acojan, promuevan o sustenten. Estas residencias pueden suponer un lugar seguro para los profesionales del arte.

Las tensiones geopolíticas en la actualidad hacen necesario crear espacios en donde el arte y la cultura sean salvaguardados y se puedan forjar relaciones interculturales que promuevan el cambio.



18. Residencia de artistas. Don Blanche

5.2. OTROS MODELOS

En el intento de establecer algunos modelos comunes en las residencias de artistas, hemos establecido una clasificación según sus características más significativas y los organismos que las gestionan y financian, pero debemos catalogar también las residencias de artistas según sus objetivos o la finalidad con la que se llevan a cabo. Para ello, hemos realizado esta ordenación.

5.2.1. Investigación

La experiencia en estos programas se justifica por el proceso de investigación en una temática, propuesta por los órganos de gestión o proclamada por el propio artista residente.

Funcionan estableciendo una selección de propuestas y proyectos presentados por los aspirantes.



19. Residencia de artistas. Sweet Home

5.2.2. Producción

Lo primordial en estos casos es fundamentar la residencia de artistas en la elaboración práctica de una investigación o idea.

La residencia pone a disposición del residente las infraestructuras, el material y/o los conocimientos técnicos para que sea posible esta materialización.

Al igual que en los casos en los que la investigación es el objetivo primordial de la residencia, estos programas también funcionan por la selección de proyectos.



20. Residencia de artistas. La Tabakalera

5.2.3. Temática

Ya sea a través de la investigación o la producción creativa, la finalidad de estas residencias es la puesta en común de una temática específica, establecida normalmente por la propia residencia.



21. Residencia de artistas. Residencia de arte en la Antártida

5.2.4. Interdisciplinariedad

La característica principal de esta tendencia es establecer la convivencia durante un tiempo y un espacio determinados a individuos que investigan o trabajan en diversos campos y disciplinas artísticas, teniendo en cuenta en ocasiones a otros sectores externos al mundo de las artes.



22. Residencia de artistas. A quemarropa. Espacio Trapezio

6. CARTOGRAFÍAS

Para un mayor entendimiento sobre el momento y el mapa referente a estas propuestas artísticas, este apartado ha sido configurado, junto con el apartado «Consideraciones históricas del papel del artista en la sociedad», para situarnos en el contexto que nos concierne, ofreciendo información sobre el momento actual del sector artístico a través del estudio del sistema en que vive la sociedad, el papel artístico que protagoniza en este contexto contemporáneo, junto con investigaciones sobre el mercado del arte y la educación artística como parte sustentadora de este sector, y, en último lugar, las residencias de artistas como fundamento de interés principal en este proyecto.

El nihilismo en el capitalismo

«Oh, caballeros, la vida es corta... Si vivimos, vivimos para marchar sobre la cabeza de los reyes»³⁰.

SHAKESPEARE, *Enrique IV*

Vivimos a una velocidad frenética, que nos hace incapaces de asimilar, que nos inmoviliza ante la vida. El consumo nos engulle, no poseemos nada adquiriendo cuantiosamente. La nada nos invade junto con el derroche frenético en un intento de tapar ese vacío.

«Es la velocidad, y no las catapultas y los obuses, la que devora las cosas y los templos y deja un desierto donde se levantaba la ciudad poblado de escombros. [...] La velocidad es voraz y belicosa (...) porque se “come” las cosas. [...] Nada dura. Nada arraiga en el cosmos. En el mercado las cosas se suceden a tal velocidad que no nos da tiempo a agarrarlas; si no llegamos a usarlas no es sólo porque el uso esté proscrito por el carácter “sobrenatural” de la mercancía; nos lo impide también el vendaval vertiginoso que nos

³⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Enrique IV*, citado por DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Castellote. Madrid. 1976. Pág. 39.

las arranca de las manos antes de que llegemos a tocarlas. Si el fetiche las convierte en cosas de mirar la velocidad de la producción se las come, las devora, las destruye antes de que alcancen a ponerse en pie. [...] Todo nuestro horizonte vital está dominado por las diversas variantes de obsolescencia de la aceituna a la catedral, la perseverancia en el ser es la ruina del capitalismo»³¹.

Por contraposición, el todo es consumible, el sistema capitalista ha conseguido suprimir las diversidades y convertirlo todo en comestible. Nos hallamos en un sistema basado en la indiferencia, que hace desvanecer los límites existenciales y privatiza nuestra conservación racional. La pérdida de valores individuales y colectivos nos lleva a la soledad, a la no biografía, dejándonos sin una mirada crítica que nos otorgue horizonte, sin poder acogernos a nada, pues todo o nos lo comemos o nos come.

La referencia a la realidad, al mundo, se disuelve a través de la pantalla. En esta falsa ventana, se encuentra la pérdida de estos valores. Verlo todo a través de la distancia, sin experiencia, en total pasividad. Estructurados a través de una ideología que nos sobrepasa, «cuando apretando un botón podemos matar a cientos de miles de personas es que hemos perdido la medida, cuando comprar un juguete a un hijo implica que otros muchos hijos están esclavizados significa que ya no basta con ser buenos individualmente: es que hay que conseguir un mundo justo»³². Se ha disuelto la categoría de ser un humano a través de la tecnología y el consumo, la deshumanización en la incapacidad de inmutarnos ante situaciones insostenibles por lo que debe ser y ha sido la humanidad. A cambio de esta nada deshumanizada, encontramos la ficción de la felicidad, el consumo, las instalaciones y parques temáticos que nos camuflen lo insoportable, el engaño a través del propio capitalismo, el seguir consumiendo para sostenernos como humanos deshumanizados.

Se impone el hambre como base de este capitalismo, el hambre como estructura que sustente a la humanidad capitalista. «El proceso industrial a gran escala destruye más “reservas” humanas y naturales de las que él mismo puede producir o regenerar. En esa medida resulta ser tan autopoiético como un cáncer...»³³.

³¹ ALBA, R. SANTIAGO. *La ciudad intangible. Ensayo sobre el fin del neolítico*. Hiru Argitaletxe. Guipúzcoa. 2002. Pág. 179.

³² ALBA, R. SANTIAGO. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Akal. Madrid. 2007. Pág. 266.

³³ SLOTERDIJK, PETER. *Ensayo sobre la hiperpolítica*. Siruela. Madrid. 1994. Pág. 101-102.

En este orden insostenible se construye la sociedad. Una sociedad que no parece, en un principio, ser importante en esta edificación capitalista, ya que superficialmente podríamos aventurarnos a afirmar que la creación material de la existencia no necesita de la mediación social. Así pues, la sociedad sobra. La sociedad debe ser manipulada para reforzar la producción de consumidores, pero sin pensar en perder esa idea de sociedad. «Las sociedades son sociedades mientras imaginan con éxito que son sociedades»³⁴.

La sociedad actual se identifica por la congregación física en grandes zonas, urbanas o metropolitanas, y la conexión en una gran red comunicativa. Una humanidad que se establece en la idea de «aldea global». No obstante, estas concentraciones humanas y esta red de información internacional no siempre nos ofrecen esta comprensión. Paradójicamente, esta globalización, llevada a todos los campos de nuestra sociedad, podría trasladarnos hacia un alejamiento de la realidad, del mundo y/o de la veracidad. Baudrillard realzó esta dificultad para la obtención de algo verdadero como la característica principal de las sociedades avanzadas. La velocidad y la masificación en la información y el encuentro con sus múltiples interpretaciones tendían a convertirlas en «simulaciones», ya que se disuelven los conceptos de verdad o falsedad, y únicamente encontramos imágenes e interpretaciones. Según este filósofo y sociólogo, la realidad y la verdad se convierten en espectáculo y consumo. Así pues, podríamos decir que la situación de la sociedad avanzada se basa en que cualquier hecho está degradado, convertido en espectáculo u objeto de consumo, sin importar su veracidad; se obtienen únicamente informaciones e interpretaciones que se emparejan con simulacros de la realidad.

El simulacro es lo que caracteriza la sociedad actual, según nos explica Baudrillard, la falta de una verdad realza el concepto de simulacro como verdadero. Por otro lado, podríamos afirmar que el simulacro no esconde su naturaleza, la falsedad se encuentra en pensar que el simulacro es la realidad. Se da una transformación de imágenes, simulacros, que, mostrados a través de los diversos medios de comunicación, aparecen como realidades objetivas.

³⁴ SLOTERDIJK, PETER. *En el mismo barco*. Siruela. Madrid. 2006. Pág. 20.

Vivimos sumergidos en un universo creado a través de la representación y el simulacro, despolitizado por la esfera económica, en el que los medios nos asignan la experiencia cotidiana que debemos tener de la vida sobre un mundo producido que posee como única referencia el consumo, como nos manifiesta el joven artista Olafur Eliasson: «Estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como conglomerado de modelos. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos [los simulacros] han pasado a ser coproductores de la realidad»³⁵.

La época moderna entiende que el conocimiento es representación de la realidad, se representa la realidad, y de este modo accedemos al conocimiento.

En el nihilismo se produce una crítica hacia este conocimiento representativo y se cuestionan otras formas de conocimiento. Ya no puede concebirse la verdadera realidad, únicamente las representaciones de esa realidad, lo cual supone la pérdida de toda certeza.

Según la corriente del representacionalismo, solo tenemos acceso directo a las ideas que representan el mundo, no al mundo propio.

Las representaciones no son realidades propias del mundo, son construcciones artificiales con las que aprendemos el mundo, edificaciones ficticias, y en cierto modo contradictorias, ya que los modos culturales de representación no son naturales ni fijos, y, por tanto, están expuestas a la crítica. Cuando Baudelaire proclama «después de la representación no hay nada, únicamente mentira»³⁶, reitera esta idea de ficción. Así como Goodman, en su libro *Maneras de hacer mundos*, ya que señala que el mundo ya no puede ser objeto de representación como imagen de la realidad; para él, «nuestros mundos son todas las descripciones, representaciones y percepciones correctas del

³⁵ OLAFUR, ELIASSON. *Los modelos son reales*. Gustavo Gili. Barcelona. 2009. Pág. 11.

³⁶ CHARLES BAUDELAIRE, citado por PUELLES, LUIS. *Existencia y Nihilismo: Claves para comprender la vinculación entre la filosofía y el arte en el mundo contemporáneo*. Ponencia presentada en la conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes. Granada. 2013, febrero.

mundo, así como las maneras en el que el mundo es y las versiones en las que aparece»³⁷.

La relación entre la realidad y la transparencia en la representación es un vínculo frágil. En palabras de Roland Barthes: «Las representaciones son formaciones, pero también deformaciones»³⁸. Podemos ver que las representaciones, en ocasiones, se manipulan para un uso concreto, unos intereses de poder. Así pues, cualquier representación puede estar ideológicamente cargada.

Parece ser que solo la muerte, la concepción de la desaparición como una nada existencial o biológica, como parte inconcebible en el ser, no en el acto de morir, pero sí en la propia muerte, aunque a la vez es evidente en nosotros, puede equipararse a la nada.

El nihilismo en el capitalismo se presenta como el proceso hacia este sentimiento de pérdida, esta extinción de todos los valores. Se trata de un proceso generado por mostrarse conforme con el arraigo de estos en una nada.

No obstante, el desastre de todo sentido puede ser lo que viabiliza un nuevo sentido. «El nihilismo puede ser una señal tanto de debilidad como de fuerza. Es una expresión de la inutilidad del otro mundo, pero no del mundo y de la existencia en general. El gran crecimiento lleva consigo un desmoronamiento y un perecer increíbles, y, bajo este aspecto, la aparición del nihilismo puede ser, como forma extrema del pesimismo, una señal favorable»³⁹.

Para Nietzsche, la búsqueda de la verdad esconde que la cultura es antropomórfica y, por tanto, una sucesión de ficciones: «Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal»⁴⁰.

³⁷ GOODMAN, NELSON. *Maneras de hacer mundos*. Visor Distribuciones. Madrid. 1990. Pág. 21.

³⁸ ROLAN BARTHES, citado por WALLIS, BRIAN. *Arte después de la modernidad*. Akal. Madrid. 2001. Pág. 13.

³⁹ HEGEL, G.W. FRIEDRICH. *De lo bello y sus formas*. Escapa Calpe. Madrid. 1958. Pág. 40.

⁴⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, citado por GOODMAN, NELSON. *Maneras de hacer mundos*. Visor Distribuciones. Madrid. 1990. Pág. 92.

Este hecho acaba con la idea del hombre como ser natural, es una construcción cultural a base de ficciones.

Nietzsche, en su obra *Así habló Zaratustra*, nos habla del Superhombre, una figura que puede compatibilizarse con la idea del último hombre: «Les hablaré de lo más menospreciable que existe, del último hombre (...) ¡Ay! Se acerca el tiempo en que el hombre no dará ya a luz estrellas; se acerca el tiempo del más despreciable de los hombres, del que no puede ya despreciarse a sí mismo (...) La tierra se tornará entonces más pequeña, y sobre ella andará a saltitos el último hombre, que todo lo empequeñece. Su raza es indestructible como la del pulgón; el último hombre es el que más tiempo vive (...) un poco de veneno alguno que otra vez; eso procura ensueños agradables. Y muchos venenos a la postre, para morir agradablemente (...) ¡Ningún pastor, y un solo rebaño! Todos quieren lo mismo, todos son iguales: el que piensa de otra manera va por su voluntad al manicomio»⁴¹.

Pero, como comentábamos con anterioridad, aunque se nombre esta idea nihilista sobre la creencia en la nada que nos sustenta, puede acontecer a la vez como alumbramiento de nuevos valores.

«¿Por qué es necesario ahora el advenimiento del nihilismo? Porque son nuestros mismos valores precedentes los que en él sacan su última conclusión; porque el nihilismo es la lógica de nuestros grandes valores e ideales pensada hasta sus últimas consecuencias porque primero tenemos que vivir el nihilismo para descubrir cuál era en realidad el valor de estos «valores»⁴².

Así pues, el nihilismo trae consigo en primer término una incredulidad hacia todo sentido en la vida, y, sin tener convicción sobre la superación de esta fase disolutiva,

⁴¹ NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Así habló Zaratustra*. Maxtor. Valladolid. 2007. Pág. 14-15.

⁴² PALOMAR, AGUSTÍN. *Existencia y Nihilismo: Claves para comprender la vinculación entre la filosofía y el arte en el mundo contemporáneo*. Ponencia presentada en la conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes. Granada. España. 2013, febrero.

puede formarse, al haber demolido esta estructura vivencial, el resurgimiento de nuevos valores.

El sentido nihilista podría concebirse a través de este descubrimiento, como la intención de llevarnos hacia adelante, sin anclarnos en la inmovilización perceptiva de su fase de desenmascaramiento.

6.1 SITUACIÓN ACTUAL

A principios del siglo XXI, el capitalismo se apodera del mundo globalizado, amparándose en el modelo económico occidental y sustentándose en diferentes prácticas políticas.

La única estructura admitida es la economía, desechando de su entorno cualquier otro fundamento político, ético o cultural que pudiera perjudicarla. Cualquier poder establecido fuera de esta ideología capitalista ha sido anulado. Un nuevo orden mundial domina toda la humanidad y establece la invisibilidad hacia todos los comportamientos que no la alimenten y regeneren. La vida humana, en este libertinaje comercial, es totalmente prescindible; lo absolutamente imprescindible es el incremento de riqueza más allá de la propia humanidad.

La aldea global está engarzada por la malla unitaria de la economía, en donde debe hablarse el mismo idioma y la humanidad puede comunicarse fácilmente a través de la tecnología. Una representación del bienestar de la humanidad a través de procesos que establezcan enriquecimientos económicos.

Ante tal afirmación, afloran dos tendencias: la globalización de la economía capitalista, como consecuencia de este propio proceso, y el resurgimiento de movimientos opuestos a esta imposición globalizadora. Reivindicaciones culturales y éticas que configuran un verdadero mapa mundial, más allá de la uniformidad, se establecen y alzan las características particulares de cada territorio ocupado por un grupo específico de sociedad.

El contexto actual aparentemente nace como respuesta a procesos de establecimiento de «libertades individuales», con el fin de desencadenarse de aquellos órdenes políticos y sociales que parecían limitar la humanidad, decretos que se establecían para frenar la desregularización y la liberación de los mercados financiero, laboral e inmobiliario.

En el establecimiento de la privatización, la desregularización gubernamental y los recortes en el gasto social, encuentra el triunfo el sistema globalizador capitalista. Y esta anulación de «libertad individual» se refuerza a nivel social y estatal por los conflictos bélicos, desencadenados con el objetivo de anular cualquier posibilidad de instituir otras normas a través del uso de las armas del poder.

El siglo XXI viene marcado precisamente por procesos de libertad para estos mercados. Nos han vendido la ilusión de esta libre elección individual, en la que cada uno puede aprovisionarse de las piezas necesarias para desarrollarse y pensar por sí mismo. Una libertad de la humanidad ficticia y engañosa, un cambio de jaula hacia procesos más opresivos que nada tiene que ver con el concepto de libertad. Una descomposición de lo colectivo que podemos ver a través de Zygmunt Bauman, en el prólogo de su libro *Modernidad líquida*, cuando afirma: «La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva suelen señalarse con gran ansiedad y justificarse como efecto colateral anticipado de la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. Pero la desintegración social es tanto una afección como un resultado de la nueva técnica de poder, que emplea como principales instrumentos de descompromiso y el arte de la huida. Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles»⁴³; así pues, cualquier tejido social conlleva un inconveniente que debe ser erradicado.

Las diferencias entre lo político y lo económico se vuelven confusas, existen procesos de alianzas y fusiones entre las élites de estos dos ámbitos generados por la combinación de favores y artimañas de aprovechamiento mutuo y apropiación de lo público.

Naomi Klein nos habla del cambio conceptual en el sistema, de cómo ha pasado de ser un sistema liberal o capitalista a ser un sistema corporativista. En su libro *La doctrina del shock*, nos aclara en qué se basa este cambio y cuáles son sus repercusiones en nuestro mundo: «Consiste en una gran transferencia de riqueza pública hacia la propiedad privada, a menudo acompañada de un creciente endeudamiento, el incremento entre las distancias entre los inmensamente ricos y los pobres descartables, y un nacionalismo agresivo que justifica un cheque en blanco en gastos de defensa y seguridad»⁴⁴.

⁴³ BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina. Buenos Aires. 2002. Pág. 19-20.

⁴⁴ KLEIN, NAOMI. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós. Barcelona. 2007. Pág. 39.

En la implantación de este poder global, se encuentran múltiples estrategias, entre ellas, una muy eficiente, que ha podido desplegarse en diversos momentos de la historia, es la maniobra de la conmoción. Así pues, en el capitalismo contemporáneo ha podido establecerse la conmoción como un gran motor para alcanzar sus objetivos.

Las multinacionales, en el afán de su supervivencia económica a través de este sistema continuamente hambriento, aprovechan momentos de crisis o traumas colectivos, infundados o reales, para modificar o romper la voluntad de la sociedad, y así poder lograr sus objetivos en un plazo relativamente corto. A través de la conmoción, ese sentimiento paralizador, establecen sus medidas sin apenas resistencia, una estrategia tremendamente efectiva que ha sido utilizada en crisis económicas, desastres naturales o conflictos bélicos.

De igual modo, cabe constatar que existen, como decíamos al principio de este texto, movimientos éticos, sociales y culturales que se rebelan ante esta realidad y nos muestran sus alternativas más diversas. Incluso podemos percibir que los conceptos que hemos mostrado en este texto no son consecuentes unos de otros, sino que forman un modo de actuación determinado. La economía de mercado no tiene como característica fundamental la violencia o la negación respecto de lo social, pero sí las medidas o estrategias que han sido tomadas para implantar esta libertad de mercado. «Es posible pedirles a las empresas que paguen sueldos decentes, que respeten el derecho de los trabajadores a formar sindicatos, y a solicitar a los gobiernos que actúen como agentes de redistribución de la riqueza mediante los impuestos y las subvenciones, con el fin de reducir al máximo las desigualdades que caracterizan al Estado corporativista. Los mercados no tienen por qué ser fundamentalistas»⁴⁵.

La sociedad contemporánea se encuentra en una transformación continua del mundo. Actualmente, nos hemos encontrado con la implantación de los valores económicos por encima de la vida. Pero podemos establecer nuevas formas de organizaciones sociales que nos permitan desarrollar procesos en los que prime la humanidad. Generar conexiones y cooperación social que muestren otras realidades, que nos permitan construir otras realidades, y nos refuercen ante estos poderes establecidos.

Marc Augé, antropólogo francés de nuestro siglo, escribió en su artículo «Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo de mañana» esta enseñanza alentadora

⁴⁵ IBÍD. Pág. 45.

y que aclara mis intenciones: «No estamos más en la época del totemismo y de los símbolos elementales, en la época donde la naturaleza proporcionaba fácilmente un lenguaje a la organización de los hombres. Pero hay que vivir, “seguir cultivando nuestro huerto”, como decía Voltaire, y para eso afrontar la necesidad de lo social, pensar lo cotidiano a una escala humana, es decir, en algún sitio entre el individuo y lo infinito: no reelaborar lo social»⁴⁶.

6.1.1 España en el mapa

La economía a nivel mundial se ha convertido en el principal factor de poder y el proceso de globalización estimula a la sociedad hacia un nivel competitivo que favorece a algunos y perjudica a otros. A nivel anecdótico, podríamos añadir que la existencia de la globalización se ha impuesto en todos los ámbitos de la vida. Así pues, podemos ver su reflejo en las políticas de gobierno, en las económicas, las sociales y también en las culturales. La política cultural globalizadora insta a la tolerancia, la comprensión y la participación multicultural como enriquecimientos de la propia cultura. Estas ejemplificaciones son, sumadas a muchas otras, situaciones internacionales que nos afectan como país, sociedad y como individuos. A estas inquietudes cabe añadirles las propias sobre las diversas situaciones que se presentan en nuestro país.

Un factor de tipo social puede ser detectado mediante el movimiento migratorio que nos encontramos en España, dando lugar a corrientes de diferentes culturas que coexisten con la nuestra. Una convivencia que lleva realizándose a lo largo de toda nuestra historia como país, pero que en la actualidad vemos acentuada gracias al progreso en la comunicación y los medios de transporte. Estos avances, sumados a la carencia que se vive en múltiples países, han provocado un alto grado de desplazamientos en las últimas décadas. Un efecto que está generando problemas sociales y cambios éticos en la población.

⁴⁶ AUGÉ, MARC. «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana». *Contrastes: Revista cultural*, ISSN 1139-5680, nº. 47 (Ejemplar dedicado a: *Velocidad*), p. 101-107 [en línea]. 2007 [consulta: 15.04.2015].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244321>

El debate sobre la integración de culturas es emergente, se desconocen y desvanecen los límites entre la tolerancia, la integración o la disgregación de las costumbres propias que caracterizan a las diversas comunidades que se han instalado en nuestro país.

Cualquier agente origina la denuncia de este debate. El color, la alimentación o el idioma parecen factores que repercuten en la desintegración de la propia cultura española y el miedo sobre las consecuencias nacionales; la inclusión de otras comunidades en nuestra cultura se paraliza con el cierre de fronteras, generando a su vez el temor hacia lo novedoso.

Este desconocimiento repercute en cualquier problemática social. Los inmigrantes, como colectivo, se encuentran en el foco de la delincuencia, el problema de la evolución económica y en cuestiones sociales que a primera vista parece no repercutirles. La sociedad española, en general, parece no tener ningún conocimiento sobre las culturas que viven actualmente en nuestro país, estimulando la creación de guetos y de pequeñas sociedades que se cierran a la realidad. Nos enriquece su multiculturalidad, que, aunque parece establecida, por lo menos en el campo teórico, se encuentra realmente en inicio de su emergencia en la sociedad actual.

A este componente cultural debemos añadir el momento económico que vive nuestro país: un período de crisis compartido con el resto de naciones del mundo desarrollado. Se trata de una de las repercusiones evidentes de las carencias del sistema económico mundial que ha generado reestructuraciones sociales y cambios en las actividades políticas y económicas.

La política y la sociedad se encuentran desarticuladas o desgajadas del todo unitario que representan, tornándose en grupos rivales dominados por la desconfianza y los enfrentamientos. La creencia en la política se descompone por el ferviente poder que la domina; la economía es, en la actualidad, el verdadero órgano de poder y de decisión.

Se pone en duda la capacidad de actuación de la política, se desestabilizan los bienes sociales de nuestra población, y se desatan inestabilidades y problemas.

Las dificultades que se expresan en este relato desembocan en la acentuación del sentimiento individualista. La decepción hacia los sistemas establecidos y la disgregación de poder en la política y en la sociedad potencian el aislamiento, la

descomposición de la comunidad o de cualquier concepto que muestre la interrelación. Así pues, el poder de la sociedad se encuentra igualmente en descomposición.

Existen movimientos sociales, opositores al sistema, movimientos de ciudadanos que trabajan en ambientes locales y estatales, abordando en su mayoría los problemas sociales y culturales que acarrearán las decisiones políticas.

Muchas de estas reivindicaciones han sido adoptadas en los sistemas políticos como parte de las promesas electorales, un juego infinito entre rivales sobre prácticas y buenos quehaceres ante la población española, que se desvanecen con la llegada al poder.

El nuevo orden mundial se ha instaurado a través de un imperialismo económico sobre deudas y acciones presupuestarias en el intento de reflotar un sistema capitalista a las puertas de su hundimiento.

6.2 PANORAMA EN EL ARTE

En el universo artístico podemos encontrar dos etapas diferenciadoras. Por un lado, el trabajo creativo y la producción de una obra; por el otro, todo un sistema que se constituye como mecanismo de mediación. En él podemos ver etapas de difusión, distribución, venta, etc. Todo lo que tiene que ver con las etapas posteriores al trabajo del artista.

A finales del s. XX, el mundo del arte se caracteriza principalmente por centrar su importancia en el mercado y una fuerte institucionalización como reflejo de su situación mundial. El arte sufre un capitalismo cultural que centra su eficacia en vender y establecer nuevas instituciones e industrias culturales.

En el nacimiento de nuestro siglo, se parte de las inquietudes en torno al momento mundial que vivimos: la superpoblación demográfica, el efecto invernadero, la contaminación, el agotamiento de los recursos humanos, que, sumados a las nuevas enfermedades y a la problemática que aún existe en el tercer mundo, generan en este siglo la preocupación por un mundo sostenible. Problemáticas en las que el arte se posiciona a través de varios instrumentos.

El arte se posiciona utilizando las nuevas herramientas que han nacido de los avances tecnológicos. Internet o los lenguajes digitales se suman a las formas de expresión de las que se compone el diálogo artístico, en ocasiones, como soporte de la propia obra y, en otras, utilizado para la difusión, como una herramienta más en la distribución de información. Lo que sí sabemos con certeza es que la inclusión de estas nuevas tecnologías ha acentuado el carácter expresivo, desarrollando la comunicación y el factor temporal de esta.

Una de las características más particulares de este s. XXI es la sobreinformación a que dan lugar el espacio virtual y las redes de Internet. Este exceso de información, que se encuentra por supuesto mediatizada por los diversos focos que constituyen la sociedad, ofreciendo datos contradictorios y descontextualizados de la realidad, produce una comunicación subjetiva que nos oprime como una ceguera por el exceso de focos de luz. Jean-François Lyotard, en su libro *La condición posmoderna*, advierte sobre cómo las tecnologías se han establecido como fuente de conocimiento, sobre cómo el saber se

ha reconvertido en una fuerza de producción, una forma de consumo denominada por el filósofo francés como «mercantilización del saber».

El arte contemporáneo frente a esta sobreinformación genera dispositivos críticos, desplazando, direccionando e introduciendo modelos alternativos de percepción, abriendo fisuras, interviniendo en los modelos dominantes de percepción, vinculando intertextualmente la información fragmentada y descontextualizada, creando microeventos de socialización mediante el arte.

Esta desterritorialización, el nomadismo, la identidad o el cuestionamiento espacial sobre dónde posicionar la obra o cuestionar los círculos espaciales establecidos como artísticos sirven al artista para posicionarse dentro de la sociedad actual en que vive, no únicamente en su denuncia, sino como muestra de las contradicciones actuales.

La creación se sitúa, como en múltiples ocasiones, en la explicación de la realidad mediante la ironía o la subversión de esta. El artista muestra inquietudes en la disolución de los profesionalismos; cada individuo parece centrarse únicamente en un tema específico, el artista intenta establecer conexiones, unir y crear cruces inesperados.

El artista no tiene una única disciplina en la que es especialista, existe pues una descategorización del artista, que no dependerá de la técnica para realizar una obra, sino que, dependiendo del proyecto, utilizará las categorías necesarias, sean propias del mundo del arte o no, para poder llevar a cabo su obra. Es decir, el artista trabaja en proyectos y son esos proyectos, con sus especificidades, los que le llevan a explorar territorios, estrategias, definiciones y hasta dispositivos diferentes.

Deja de responder a los medios artísticos, por la necesidad de comprometerse en los conflictos del presente. Ya que la práctica artística es un modo de vida, un modo de hacer creativa la vida.

El recorrido de un artista es aleatorio y desorbitadamente competitivo. Los mecanismos para establecerse en el mundo del arte son muy complejos. Como afirma Pier Luigi Sacco, profesor de Economía de la Cultura de la Universidad de Milán: «El hecho de que los criterios de selección de los jóvenes artistas reflejen las orientaciones y los valores de una comunidad muy restringida y cohesionada proporciona al proceso de selección cierto carácter de autorreferencia que suscita expresiones de resentimiento, especialmente por parte de los artistas excluidos. En el arte contemporáneo, cualquier

consideración ligada a la habilidad manual del artista y a la belleza de una obra parece completamente irrelevante, los artistas son juzgados sobre la base de su capacidad para generar “procesos de sentido” complejos y estimulantes, con absoluta libertad en la elección de los métodos de los lenguajes y de los materiales»⁴⁷.

En el siglo XXI, ya no existe una capital única que lleve el peso del arte; en su lugar, encontramos varias esferas poseedoras de autoridad y prestigio en el sector artístico y que lo movilizan en ciertas direcciones.

El poder se encuentra establecido a través de una relación compleja que se distribuye a partir de focos inestables entre la economía, el arte y la política. Esta red confusa de organismos de autoridad crea ciertas problemáticas a la hora de establecer oposiciones o alternativas. En los últimos años, pueden observarse formas de resistencia, pero sin llegar a demandar claramente un frente unitario capaz de transformar estas estructuras.

La importancia de la relación del arte con la sociedad cobra peso en nuestra era. El grado que se adquiría sobre el contexto y los lugares en los que se ubicaban las obras, logrando cierto significado a finales del s. XX, se redimensiona en esta época hacia el posicionamiento artístico entre los conflictos sociales en los que se sitúa la obra.

El arte se establece como mediador o instrumento de la sociedad, en el que se visibilizaría el carácter demoledor de la anulación social de los poderes establecidos.

6.2.1 Instituciones artísticas. Contenedores de memoria y creación

Se modifican los paradigmas clásicos del arte para poder instaurar esta vinculación entre el arte y los territorios en donde conviven comunidades y colectivos.

A finales del s. XX, las instituciones culturales y su política se vieron enmarcadas, al igual que el mundo del arte, por los efectos del capitalismo, moviéndose por intereses únicamente económicos y olvidándose así de su función cultural y educativa. Estas entidades quedaron sumidas bajo los modelos y leyes del mercado y la cultura perdía todo rastro de autonomía.

⁴⁷ VETTESE, A. *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Pirámide. Madrid. 2002. Pág. 78.

Nuestra era emerge a través de la discusión del poder de estas influencias globales en las políticas culturales. La necesidad de construir redes de pensamiento crítico que cuestionen los paradigmas de la institución cultural para diseñar y concebir nuevas relaciones establecidas desde el perímetro público.

Se crean, a través de estas concepciones, proyectos y creaciones establecidos en los parámetros de la autogestión, la manufactura independiente y la autarquía, que, a través de la distribución de los medios de comunicación en red, han ayudado y contribuido al crecimiento de la cultura libre.

Estas iniciativas y la producción de este cambio en el pensamiento reconfiguran las relaciones entre la institución y lo público, alterando la concepción que tiene la sociedad de la institución cultural y los nexos que mantienen estas entidades con la comunidad.

Por un lado, las instituciones culturales, sobre todo las organizaciones no oficiales, ejercen un papel importante a la hora de cuestionar los parámetros capitalistas de la modernidad y el papel que ocupan estas organizaciones y la capacidad de las grandes industrias culturales. Simultáneamente a estas propuestas, el mercado del arte se está estableciendo nuevamente entre las élites económicas, y las instituciones del arte se configuran a través de las adquisiciones de estos magnates de colecciones estatales. Somos espectadores de la falta de presupuesto estatal, debido a la crisis económica sufrida en estos últimos años, y esto ha debilitado enormemente el presupuesto de las grandes industrias culturales, reforzando nuevos proyectos independientes que configuren el nuevo mapa artístico. Como se nos dice en el texto de Miguel Ángel García Vega, en *El País*: «El arte, en su escala más elevada de precios y para los artistas consagrados, ha quedado en manos de jeques árabes, oligarcas, magnates del nuevo mundo económico (China, Turquía, Brasil, México), financieros expertos en fondos de alto riesgo, actores de Hollywood y especuladores»⁴⁸.

El arte, en pleno s. XXI, sigue enmarcado en la dominación mundial del consumismo, la fama y el dinero. Signos y quimeras de artificiosidad que se encuentran en el espectáculo superficial de la cultura de masas y la condensación conceptual de la élite

⁴⁸ GARCÍA, V. MIGUEL ÁNGEL. «El arte, para los príncipes». *EL PAÍS*. [en línea]. 2013 [consulta: 29.03.2015]. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/25/vidayartes/1385408456_202032.html

curatorial. Las instituciones culturales y los eventos artísticos temporales, como ferias o congresos, siguen creando los canales de verificación y consagración de los artistas y de las obras de arte, a través de estos mecanismos más propios de lo espectacular.

Ante la certeza de esta opresión de las instituciones culturales por el mercado económico, nacen nuevos canales de resistencia y nuevos cuestionamientos sobre los mecanismos que confieren el valor artístico a los autores y a sus obras.

Existen nuevos proyectos que reconfiguran el panorama artístico más allá de las instituciones. La autogestión, aunque se encuentra alejada mediáticamente de los canales artísticos establecidos, gana aceptación entre estos. Kamen Nedev, productor cultural y comisario independiente, tiene claro el objetivo de estos espacios: «Lo que hoy en día puede distinguir un proyecto de arte independiente es el diálogo y el modo de producción que se establece con los artistas, así como facilitar el acceso y proporcionar los medios de producción a las comunidades locales, algo que suele estar muy por debajo del radar de los museos e instituciones culturales oficiales»⁴⁹.

La autogestión entre los artistas y profesionales del mundo de la cultura se ha normalizado como un modelo muy recurrente dentro del panorama contemporáneo. Las causas propias de esta proliferación se inscriben en las modificaciones globales del arte contemporáneo y en la falta de una economía y unos parámetros estables que sustenten la evolución cultural.

Se crea una nueva constitución del artista, una reconsideración de su figura que no solo tiene que ver con la fase productiva de una obra artística, sino que abarca los campos de teoría, crítica, curaduría o gestión cultural. Prácticas que se acercan a la elaboración de ciertas acciones más allá de la concepción de la propia obra en un sentido moderno o romántico.

⁴⁹ESPEJO, BEA. «Al margen del circuito. Nuevos proyectos reinventan la difusión del arte más allá de las instituciones». El Cultural [en línea]. 2009 [consulta: 05.05.2015]. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Al-margen-del-circuito/25926>

6.2.2 Contexto artístico nacional

La cultura es un reflejo del bienestar y desarrollo en un país; la evidencia de la crisis económica nacional paraliza el desarrollo cultural, estableciendo recortes presupuestarios y medidas que perjudican su supervivencia y complican su sostenimiento.

En vistas del delicado momento por el que atraviesan los sectores culturales en España, se debe acentuar la urgencia en la toma de iniciativas que protejan a los profesionales del sector de las artes y es necesario establecer un reglamento que regule las prácticas de los diversos agentes que participan en el progreso de la cultura.

A través de la UNESCO, en una asamblea general realizada en 1980, se realizaron las recomendaciones sobre la condición social del artista, y siete años después, desde el Parlamento Europeo, se estableció el estatuto social de los artistas, por el que se desarrollarían leyes que regularan a los profesionales del arte contemporáneo y se incorporaba un estatuto para el artista, que establecía regulaciones en la praxis artística, afrontando todo lo que concierne a sus relaciones laborales. España todavía se encuentra en espera de su implantación.

La parálisis respecto a otros países europeos es evidente, pero los problemas del sector continúan y se acrecientan por los problemas sociales, políticos y económicos que vive nuestro país. El retraso no inmuniza al sector de la problemática posmoderna, y durante los últimos años se han generado plataformas propias del sector artístico que plantean soluciones ante sus propias dificultades.

La Plataforma Estatal de Creadores y Artistas (PECA) nace como movimiento entre las asociaciones profesionales de diversos departamentos artísticos. Ha realizado el proyecto conocido como borrador del *Libro blanco del estatuto del artista y del creador* (2010-2012), construyendo el «Estatuto del artista y del creador en el Estado español», un documento recopilatorio que recoge análisis actuales sobre la situación en los profesionales del sector, uniendo las pretensiones y proponiendo las mejoras pertinentes ante estas problemáticas.

En la actualidad, de modo deplorable, estas iniciativas no se han concretado en ninguna ley que pueda regular, proteger ni establecer mejoras o medidas unificadoras ante la actividad profesional en el ámbito del arte contemporáneo en España.

Se han sucedido varios intentos, documentos y estudios que han seguido profundizando en estos temas. En 2012, se establece un grupo de trabajo compuesto por comisarios, artistas, historiadores del arte y abogados, que coordinan el «Estatuto de los profesionales del arte contemporáneo», estableciendo parámetros teóricos parecidos al anterior, pero implantando una mayor red de acciones.

Se organizan jornadas, congresos y escritos desde la unión de asociaciones de artistas visuales y sus correspondientes sedes regionales, abordando la problemática a nivel territorial, proponiendo el nombramiento de un comisionado formado por representantes de todas estas asociaciones para que dirijan el proyecto de trabajo e intentando establecerse en los programas de los distintos partidos políticos a la espera de una acción real sobre estas cuestiones.

En otro plano, España es el país elegido por la comunidad europea para la representación de Capital Europea en 2016. La Unión Europea expresa su voluntad de llevar a cabo acciones culturales, estimulando el desarrollo cultural de los países que representan este título. Según la entidad: «La designación de Capital Europea de Cultura contribuye a valorar la riqueza, la diversidad y las características comunes de las culturas europeas, y permite un mejor conocimiento mutuo entre los ciudadanos de la Unión Europea»⁵⁰. El Ministerio de Cultura se manifiesta a través de un proceso de fomento de las industrias culturales y ayudas a la promoción del turismo cultural, a través de la financiación de proyectos que estimulen y difundan los productos turísticos, tales como museos y festivales o eventos culturales, todo ello como consecuencia de esta elección a Capital Europea de Cultura. Un sector abundante de la sociedad pone en duda la financiación de estos proyectos, ya que en múltiples ocasiones se han quedado a medias, sin capacidad de poder aclimatar los espacios con el continente necesario.

⁵⁰ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Capital Europea de la Cultura* [en línea]. [consulta: 14.10.2014]. <http://www.mcu.es/cooperacion/CE/Internacional/UnionEuropea/CapitalEuropea.html>

6.3 LA EDUCACIÓN EN EL ARTE

En la enseñanza existe una gran variedad de instituciones, aunque siguen clasificándose como antiguamente. Escuelas, academias y universidades son las que rigen la formación artística de los nuevos valores. Las diferentes estrategias para la educación artística se encuentran directamente relacionadas con el tipo de institución que representan.

Los países del norte de Europa se miran como referencia para el resto de naciones en las metodologías que siguen en la pedagogía artística. La amplia disponibilidad de medios es lo que caracteriza su educación, ya que tienen un mayor porcentaje estatal dirigido hacia la cultura y el arte, y, por tanto, el aumento de presupuesto en sus universidades artísticas les da una libertad en cuanto a las pedagogías que van a seguir. Todas las maniobras pedagógicas que se practican en el ámbito artístico se caracterizan por su combinación, para la adquisición de conocimientos, de un apartado teórico y un apartado práctico en el que el estudiante se desarrolla como ente artístico. Se trabaja en esta última sección de la enseñanza con una metodología muy autónoma, que se caracteriza por disponer de múltiples espacios dirigidos hacia el alumnado. Así pues, el estudiante, durante el transcurso educativo, se encuentra en posesión de un taller propio o en comunidad, que le proporciona total libertad espacial y horaria, para la realización de los ejercicios propuestos en el proceso educativo, o para la propia creación de su lenguaje artístico. El profesor, o tutor en este caso, de grupos no muy extensos, visita estos espacios creativos temporalmente para corregir y criticar el trabajo realizado por el alumno. Se desarrolla un proceso educativo en el que el tutor no influye en la propia trayectoria del discípulo, sino que potencia la creación individual y personal de este.

Otra propuesta interesante en el plano pedagógico la encontramos en Alemania, que se daba con certeza en el s. XX. En las universidades de Bellas Artes alemanas, con la finalización de los estudios artísticos, el alumnado tenía la posibilidad de ocupar un espacio que estuviera sin uso en la ciudad. Así pues, mediante la denuncia de este lugar como habitáculo vacío y las pertinentes investigaciones, el gobierno le cedía al artista el uso de este ambiente para la realización de su proyecto artístico. Esta cesión tenía un carácter temporal limitado, que podía extenderse según el caso.

Estas son dos propuestas pedagógicas ejemplares en la enseñanza artística actual; no obstante, existen muchas otras en el afán educativo de la formación de nuevos entes comprometidos con el arte y la cultura. Coexisten, por tanto, diferentes metodologías en las instituciones artísticas, pero didácticamente persiguen un objetivo en común: dar las herramientas adecuadas para la formación de la entidad artística, estimulando que el artista sea una persona capacitada y consciente del momento en el que vive.

6.3.1 Pedagogías artísticas en España

El Ministerio de Educación español ha edificado el modelo europeo de educación a través de la implantación del procedimiento denominado Plan Bolonia. Esta convergencia europea presenta un nuevo desafío, el replanteamiento metodológico en la docencia universitaria.

En las Bellas Artes, este plan determina la metodología que se ha de seguir; Bolonia se centra en la idea proyectual del alumno. El centro del proceso de enseñanza-aprendizaje es el estudiante, por lo que se focaliza la atención en su trabajo, frente al sistema de aprendizaje anterior que tomaba como elemento medular al profesor. En lugar de las anteriores clases magistrales de escasa participación por parte del alumnado, se impone la ideología de clase abierta, dando la máxima autonomía al alumno y basando el aprendizaje en el propio trabajo personal. El profesor se convierte en un tutor, un apoyo y debe adecuar la enseñanza a la labor del estudiante.

La autonomía es uno de los caracteres principales en el cambio de planteamiento metodológico provocado por esta convergencia europea. El alumnado obtiene conocimiento a partir de la interacción con la propia comunidad universitaria y el sector artístico. Su eficacia dependerá de su propia capacidad relacional. En palabras de Francisco Maeso Rubio: «El alumnado de Bellas Artes construye su conocimiento artístico a través de las numerosas interacciones con sus profesores y profesoras, con sus compañeros y compañeras, con el contacto directo con el entorno artístico-cultural y con las posibilidades que ofrecen las tecnologías de la información y comunicación»⁵¹.

⁵¹MAESO, R. FRANCISCO. *El arte de enseñar el arte. Metodología innovadora en Bellas Artes*. Diferencia. Sevilla. 2008. Pág. 10.

La creación artística es un medio de conocimiento; el artista converge entre un ser productor y un generador de pensamiento. En la educación artística, se combina el aprendizaje entre los procesos de creación con aspectos conceptuales necesarios para fundamentar esta creación artística.

En la actualidad, existe una inclinación hacia la visión de artista como investigador interdisciplinar. Los procesos de aprendizaje en los que confluyen la teoría, las técnicas y las prácticas artísticas en una investigación autónoma han desbancado la visión pedagógica centrada en el uso de procedimientos y técnicas dirigidas por un artista, profesor o técnico. Forma parte del acercamiento a la realidad artística. En la experiencia creativa, se encuentra cada vez un mayor número de artistas interdisciplinarios, que utilizan medios, instrumentos y manejos diversos dependiendo del proyecto o investigación en que se encuentren inmersos.

Pueden verse ejemplificaciones sobre estos procesos de enseñanza en países del norte de Europa, como en la Facultad de Bellas Artes de Düsseldorf, Alemania, en la que este sistema de trabajo viene realizándose desde hace años.

La ideología en Bellas Artes se centra en que el alumno esté capacitado para llevar a cabo sus proyectos personales y utilice las instalaciones y al profesorado con el fin de desarrollar y evolucionar en su trabajo. Para que esta vertiente pedagógica pueda llevarse a cabo con éxito, las universidades o instituciones orientadas a la creación artística deben tener sus espacios abiertos, con la tutela de profesionales según los sectores al cuidado y servicio de los usuarios. Algunas universidades españolas gozan de estos niveles de actuación.

Las relaciones entre las instituciones culturales y artísticas con las propias educativas generan una red de mejora para el sector del arte. La profesionalización depende en cierta manera de estos nexos, de la capacidad de desarrollar apoyos exteriores a los estudiantes.

Instituciones que promuevan estas confluencias e interrelaciones entre la sociedad y el arte son vitales para el sostenimiento del sistema artístico.

Existe un amplio número de organizaciones que se dedican a la enseñanza artística; no obstante, las institucionalizadas por el Ministerio de Educación siguen manteniendo el programa educativo propio de principios del s. XX.

La educación general y obligatoria presenta el arte como una asignatura secundaria con escasa relevancia en la educación de los entes que formarán en un futuro la sociedad. La rama del sistema universitario se centra en la medida de sus posibilidades en potenciar y crear los futuros artistas. Dichas posibilidades cobran fuerza según el prestigio de la entidad y la aplicación consecuente en su presupuesto anual.

Frente a las universidades de Bellas Artes del norte de Europa, que tienen una política cultural y artística estable, en las universidades españolas de Arte podemos encontrar una convivencia entre enseñanzas academicistas y concepciones educativas actuales. Se forma la entidad artística a través del conocimiento histórico de teorías y leyes para la adquisición de una técnica y el dominio de los lenguajes artísticos tradicionales, confluyendo con la posibilidad de investigar mediante los lenguajes artísticos más actuales y la construcción de discursos artísticos a través de procesos personales.

Los lenguajes emergentes establecidos en el desarrollo tecnológico y los nuevos medios de comunicación se adhieren a los tradicionalmente utilizados en la creación y práctica artística.

Las nuevas tecnologías se han introducido en las instituciones educativas del arte creando espacios de aprendizaje en el dominio de estas técnicas y estableciéndose como herramientas pedagógicas al servicio del alumnado. La inclusión de Internet y de estos nuevos lenguajes dan lugar tanto a la producción de propuestas creativas como a sus procesos de difusión.

6.4 EL MERCADO DEL ARTE. Cambios de foco en el mecenazgo

«El arte trata de la vida; el mercado del arte al dinero»⁵².

Damien Hirst

El mecenazgo ha evolucionado a lo largo de la historia. A finales del s. XX, el mecenazgo provenía mayoritariamente de instituciones e incluso empresas que desviaban un porcentaje de su capital para la creación de proyectos y obras artísticas o culturales.

En la situación actual que nos concierne, este tipo de actitudes ha bajado considerablemente, debido a la crisis económica que azota a nivel global, reconvirtiendo el panorama del mercado artístico, con el retorno de los valores antiguos de mecenazgo: una élite económica que sustenta el mercado del arte a nivel individual a través de los circuitos coleccionistas establecido en el arte.

Estas personalidades de gran poder adquisitivo son las que han alimentado la prosperidad del mercado en el arte y sustentado el sistema de industrias artísticas. Pero únicamente mantienen las grandes esferas y los artistas que se encuentran en ellas; el mercado medio del arte, los sistemas que sustentan a los profesionales dentro del sector parecen haber dejado de tener cabida en el mercado para su propia supervivencia. Se han alejado las clases sociales que anteriormente participaban dentro del mercado, como las profesiones liberales, y todas aquellas personas a las que ha azotado la crisis económica. Según Sergio Prego, videocreador: «Todo indica que estamos presenciando la desaparición del mercado medio del arte para dejar paso a un espacio más elitista»⁵³.

La crisis actual afecta a todas las esferas propias de la humanidad, pero no parece afectar de igual forma al lujo ni a los mercados del arte. Las grandes fortunas son

⁵² DAMIEN HIRST, citado por MARTÍN, M. FERNANDO. «Crisis, mercado y coleccionismo en Andalucía». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, ISSN 1130-5762, nº 22. p. 479-489 [en línea]. 2010 [consulta: 05.04.2015]. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3334793>

⁵³ GARCÍA, V. MIGUEL ÁNGEL. «El arte, para los príncipes». *EL PAÍS*. [en línea]. 2013 [consulta: 29.03.2015]. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/25/vidayartes/1385408456_202032.html

inmunes, ya que muestran la inversión artística como un agente estabilizador dentro de un mercado financiero impredecible en tiempos de desequilibrio económico. Aunque las ventas han bajado, como decíamos anteriormente, son ventas establecidas en el sector del mercado del arte medio; las grandes fortunas siguen teniendo cierto auge en el mercado del arte.

El capital ha participado en colaboración con el Estado en la promoción de productos para el mercado cultural desde la Antigüedad. La confluencia entre lo político, la estética y el poder se encuentra presente desde el inicio del arte occidental, reflejada en el financiamiento de las expresiones artísticas, los mecanismos económicos y políticos de legitimación de los artistas, entre otros.

El papel del mecenas a lo largo de la historia ha ido transformándose, acorde a los momentos históricos y las diferentes consideraciones sobre el arte. Durante toda la historia, hemos podido observar que el mecenazgo se encontraba en manos de personalidades individuales adineradas y normalmente de gran poder, que promocionaban y financiaban cuestiones culturales y sociales. Localizamos también asociaciones y fundaciones que han sido partícipes en diferentes formas de mecenazgo a lo largo de la historia y con un papel importante en muchos servicios culturales y sociales.

El mecenazgo puede clasificarse por el origen de las entidades que lo promocionan; existe el mecenazgo público a través del Estado, los organismos políticos y las organizaciones correspondientes a este en el panorama cultural y artístico, y el mecenazgo de carácter privado, que puede llevarse a cabo a través de empresas o de entes individuales.

La discusión presente sobre el intervencionismo del sector público cultural y artístico, sobre su papel como agente cultural, la necesidad primaria de un Estado como estimulador de cultura, la reducción del gasto público y la concepción sobre los papeles del Estado y de la sociedad en la actualidad repercuten en una pérdida de peso del sector público que regula la financiación de proyectos artísticos. Por el contrario, el sector privado va adquiriendo protagonismo como mecenas.

En el presente, el perfil internacional corresponde a la empresa privada, que, junto al Estado, las fundaciones, otras organizaciones no lucrativas y personas individuales de

gran poder adquisitivo siguen participando en la financiación de la creación artística por diversos motivos.

Las empresas han alcanzado una gran relevancia en el papel de financiación artística. El mecenazgo surge como un interés propio en mejorar la imagen, y como un instrumento de comunicación que utiliza la cultura para alcanzar un prestigio social.

La clave del mecenazgo es el objetivo que persigue. Estas actuaciones culturales promovidas por sociedades económicas se realizan con el fin de promocionar la imagen de la propia entidad que patrocina. No se obtiene una contraprestación económica directa, sino un beneficio de difícil cuantificación en imagen, publicidad, relaciones institucionales, reconocimiento social, etc.

Bajo la comprensión de esta importante inversión en el arte de manos de entidades empresariales privadas, multitud de países utilizan incentivos tributarios para promover la participación de este sector privado en el financiamiento del arte y la cultura.

La globalización toma partido también a través de su política cultural, y parece tener la pretensión de participar e intervenir en el patrocinio de la cultura y el patrimonio artístico, a través de fórmulas que puedan satisfacer tanto las aspiraciones de la sociedad como las necesidades de la empresa.

En este panorama mercantilista del arte, la especulación es su característica primordial, las instituciones públicas se encuentran con problemáticas en la adquisición de obras de ciertos artistas, exceptuando instituciones de Oriente Medio y oligarcas de gran potencial económico, generando a través de esta presión de mercado la creación de nuevos museos privados en donde la colección retorna como reflejo de poder.

En los últimos años, han surgido organismos sociales que actúan fuera de los límites del mercado y del Estado. Generalmente, son entidades privadas con una estructura institucional sin ánimo de lucro.

Se originan ante la necesidad de establecer una vía intermedia entre estos dos caminos hacia el mecenazgo, inducidas por el cuestionamiento sobre la competencia del Estado, las problemáticas generadas por el desarrollo, el medio ambiente y la sociedad, las dudas sobre las repercusiones del mecenazgo artístico dirigido por las grandes empresas

y la decepción de la clase media en la falta de comunicación y expresión económica y política, que la han convertido en un elemento estratégico para la sociedad.

La autonomía en la creación es una de las más importantes características de este tiempo y parte del concepto sobre el nuevo mecenazgo. El artista, gracias a esto, tiene la posibilidad de moverse con total independencia. Es el que busca individualmente o en un grupo, mediante asociaciones artísticas u organizaciones artísticas, cómo financiar sus proyectos. Tarea difícil de llevar a cabo.

6.4.1 Mercado español

La financiación artística mediante la entidad privada de la empresa se inició en España hace aproximadamente veinte años con la intervención del Banco Hispano Americano (actualmente fusionado con el grupo Santander) en la ejecución de la exposición de Velázquez en el Museo del Prado en Madrid. Esta actividad artística promovió la aportación del mundo empresarial a la cultura española de nuevos sistemas de financiación, el conocimiento sobre varias técnicas de gestión y la utilización de la comunicación, la cual ha mostrado su importancia en la proliferación de diversos públicos para la cultura.

El periodo de crisis que vive España provoca la disminución de presupuestos públicos y privados dirigidos a la cultura y repercute en el mecenazgo.

No obstante, España aparece en el mercado del arte a nivel internacional mediante grandes empresas como la Fundación Santander, Gas Natural, Mapfre o BBVA entre otras, que realizan acciones culturales y artísticas que forman parte de su política empresarial.

El mecenazgo artístico proveniente de empresas privadas no se encuentra muy expandido en cuanto a propuestas de arte vivo, como es el caso de las residencias de artistas. Lluís Llobet, director del Centro de Arte y Naturaleza, ubicado en Cataluña, nos señala la falta de iniciativas y participación en este ámbito: «Debemos buscar otras vías alternativas de financiación, ya que por la ley de mecenazgo cultural que tenemos en

nuestro país, las empresas o entidades privadas no participan en el ámbito artístico y cultural»⁵⁴.

Esta opinión parece muy difundida en las personalidades que se encuentran realizando actividades culturales.

El ministro español de Educación afirmaba, durante una rueda de prensa celebrada en el II Encuentro de Rectores Universia, convocado en el centro de México de Guadalajara, la necesidad de una ley de mecenazgo que estimule y favorezca las ayudas hacia la universidad; según el ministro: «Hoy es necesario aplicar cambios en la ley de mecenazgo que animen a las empresas a hacer aportaciones a la educación superior como la anunciada hoy por el grupo Santander»⁵⁵.

Las administraciones públicas, debido a las dificultades estatales para sostenerse, demandan colaboraciones para obtener financiación de carácter privado, tratando de convencer de que la inversión estatal es completamente compatible con las cooperaciones y las contribuciones de entidades privadas.

⁵⁴LLOBET LLUIS. Director del Centro de Arte y Naturaleza. Fragmento sustraído de la entrevista publicada en *ANEXO I: Entrevistas y conversaciones en torno a las residencias de artistas*.

⁵⁵EFE. «Ayuda a Universidades». *ABC*. [en línea]. 2010 [consulta: 04.06.2015].
<http://www.abc.com.py/articulos/ayuda-a-universidades-110579.html>

6.5 RESIDENCIAS DE ARTISTAS

El avance en nuevas tecnologías y la devaluación en los costes de desplazamiento han permitido una mayor comunicación en el sector cultural. Los profesionales tienen facilidades para intercambiar ideas, proyectos o experiencias y difundir su trabajo más allá de los límites geopolíticos establecidos.

En la actualidad, la movilidad es esencial en las carreras de los artistas y los profesionales del sector cultural.

La investigación, el trabajo, la producción y difusión son elementos que han cogido cierta apreciación cuando se encuentran vinculados a la movilidad. Así pues, los programas en residencias de artistas se acogen como oportunidad de completar esta movilidad, reconfigurándose como una actividad normalizada y eficaz en las carreras de los artistas y expertos del sector.

Brota toda una serie de oportunidades para el fortalecimiento profesional. Entre estas, podemos enumerar la creación de asociaciones y la existencia de contactos que pueden producirse entre comunidades o profesionales en convivencia, el acceso a nuevos mercados y el aumento de visibilidad en el trabajo artístico o cultural. Ofrecen también la creación de nuevos puestos de trabajo en los sectores del arte y promueven la diversidad y el diálogo cultural, estableciendo redes que sustentan el circuito artístico, y producen mejoras en las carreras del sector cultural. Desarrollan, por tanto, a través de las instituciones que promueven esta movilidad, un sustento en el mantenimiento de sus medios de vida.

Debido a esta importancia económica e intercultural, los miembros de la Unión Europea han establecido varios proyectos en torno a las instituciones que promueven la movilidad cultural, con la pretensión de estructurar esta cooperación y facilitar el diálogo e intercambio de estas prácticas, con el objetivo de establecerse como referentes en herramientas de asesoramiento para los artistas y la cultura profesional, reafirmando la importancia que está adquiriendo la movilidad a nivel global.

Existen multitud de modelos en torno a la estructuración de una residencia de artistas; la manera de gestionar y financiar los proyectos es lo que denota el carácter de la

institución. Se presentan como espacios de convivencia temporal entre creativos de los diferentes ámbitos artísticos. No tienen una tipología o estructura determinada que las identifique. Estas entidades pueden diferir en los aspectos que definen a la organización, como la financiación, el tiempo de estancia, la finalidad del artista o los cargos económicos, entre otras tipologías, solucionadas según la entidad fundadora de esta propuesta artística, sin la necesidad de un acuerdo común. Por lo tanto, las residencias de artistas presentan características diferenciadoras unas de otras. Cabe destacar que algunas de ellas optan por acotar y pretender el desarrollo de una temática u objetivo en particular, mientras otras se encuentran encaminadas hacia la propia práctica artística.

Se ofrecen como espacios alternativos a las instituciones o complementarios a estas. Las residencias de artistas son una consecuencia directa del desarrollo cultural de un país, y ayudan a establecer los sectores culturales y artísticos en espacios específicos e internacionales, ofreciéndose como parte de la instrumentalización en la renovación y recuperación de un patrimonio afectado en diversos grados por los sectores económicos y políticos. La difusión del concepto del arte como activador entre lo local y lo global, y como herramienta de cambio y mejora, establece una atracción para la creación y difusión de programas de residencia y establecimientos que promuevan la movilidad y el intercambio cultural y artístico.

6.5.1 Programas nacionales de artistas en residencia

Nuestro país tiene una conciencia muy joven sobre estas instituciones. Muchas de estas organizaciones son llevadas a cabo a partir de una financiación privada, y algunas de ellas han sido originadas por extranjeros que se han asentado en nuestro país. Los programas de residencia de artistas no tienen un grado relevante en cuanto a su popularización y muchos de los artistas que se encuentran en el proceso educativo de la creación no tienen conocimiento sobre estas propuestas. Existen propuestas establecidas como residencias de artistas y proyectos emergentes que se encuentran en su línea.

En España se inicia de un modo masivo la expansión de residencias de artistas en la década de 1990. En la actualidad, asistimos a una nueva proliferación. Multitud de programas de artistas en residencia se han creado en este siglo XXI.

Las razones de su concepción en el momento presente divagan entre la falta de espacios de trabajo, la concepción del arte como instrumento social y la idea del arte como campo de investigación.

Las residencias de artistas que han sido creadas recientemente se conciben como ámbitos interdisciplinarios, en los que se busca la colaboración y se promueven espacios alternativos, externos a los organismos instaurados tradicionalmente.

7. DE LO PROYECTUAL A LO REAL. LA RESIDENCIA

7.1. FACTORES A TENER EN CUENTA

Ha quedado ciertamente aclarado que en la actualidad las residencias de arte forman parte intrínseca de muchas carreras artísticas, fortaleciendo y favoreciendo la movilidad artística.

Los programas de artistas en residencia son una pieza importante para el arte contemporáneo, ya que permiten la conexión entre ámbitos locales y globales del mundo artístico. Se ayudan con estas entidades a construir conexiones culturales, facilitando la inmersión de los artistas residentes en otras realidades sociales. Ofreciendo a su vez nuevas visiones al artista, aportando a su propio proceso creativo las experiencias y saberes en su estancia, sumadas a las diversas oportunidades profesionales que puedan producirse mediante la conexión con la comunidad cultural del lugar, la propia residencia o la relación entre los artistas residentes.

Este apoyo permite a los profesionales de la cultura y las organizaciones culturales trabajar más allá de sus propias fronteras físicas, facilitando conexiones y posibilitando llegar a un mayor número de público.

La residencia de artistas da forma a una organización de relaciones sociales, incentivando la creación artística en la comunidad local y buscando la dignificación de su medio profesional. Son espacios artísticos que no solo se limitan a la gestión y programación de espacios expositivos, sino que sirven como órgano conector entre la institución y la realidad creativa contemporánea.

Las residencias de artistas pueden ser claves para potenciar el papel de los creadores en un entorno cada vez más globalizado y competitivo, ya que sistematizan herramientas a nivel autonómico, estatal y global.

Como importancia vital, descrita por el manual realizado por la OMC: «El intercambio y la cooperación artística y cultural a través de los programas de residencia pueden

aumentar el entendimiento entre países y culturas»⁵⁶. La cultura y el arte son elementos reparadores y favorecedores del entendimiento cultural y social. Las intolerancias y tensiones geográficas, políticas o económicas pueden trabajarse también en el ámbito de la cultura, facilitando resoluciones.

Las residencias en el arte se ofertan como plataformas de proyección artística. Facilitan alojamiento y apoyo a la producción a través de sus propias instalaciones o colaboraciones con otras entidades culturales. Es decir, ofrecen a los artistas y profesionales del sector tiempo espacio, instalaciones y proyección para la realización de proyectos creativos.

Potencian la creación de recursos que fomenten el conocimiento e incrementen el desarrollo de los artistas, favorecen las condiciones para facilitar la actividad creativa, mejorar la formación de sus agentes e impulsan la difusión de conocimientos culturales.

En cuanto a un perfil establecido de artistas que acuden a programas de residencia, existe gran variedad; pueden verse desde artistas jóvenes que demandan la residencia como una herramienta más en su profesionalización, a artistas consagrados que buscan un pequeño paréntesis en su carrera. Entre estos, una gran diversidad.

Existen, de igual modo, multiplicidad de razones por las cuales un artista decide participar en un programa de residencia de artistas; posiblemente, una de las más comunes es disfrutar de un tiempo exclusivo para el desarrollo de un proyecto determinado.

En la actualidad, la mayoría de artistas deben combinar sus carreras con otras profesiones para poder sobrevivir económicamente. La carrera de artista es, en cierto modo, inestable; dotarse de un espacio y tiempo para poder centrarse únicamente en los procesos creativos es un aliciente atractivo para muchos artistas. De modo alguno, el creador se mueve para ampliar redes y aumentar su mercado mediante la búsqueda de nuevos patrocinadores y comisiones.

⁵⁶ *Artistic and cultural exchange and cooperation through residency programmes can increase understanding between countries and culture.*

Existen alianzas entre entidades que dotan al programa de especificaciones interesantes para los artistas. Conexiones entre sectores artísticos que facilitan la proyección del artista residente, conectores con otros sectores no artísticos que permiten al artista desarrollar proyectos en comunicación con profesionales en otros sectores, como el ambiental, tecnológico, etc., o colaboraciones que permiten al creador trabajar con el lugar o la comunidad.

7.1.1. Tendencias en gestión

En la sociedad occidental existen varios modelos gestión en cuanto a residencias de artistas se refiere.

La gestión nos lleva a redefinir la formalización de la entidad, dotando de carácter e intención sobre aquellos productos y servicios que se ofrecen. Es decir, permiten establecer un marco de referencia en cuanto a objetivos y estructuras de la organización, definiendo sus líneas de actuación, facilitando la comprensión del perfil de la institución y determinando las líneas de actuación que configuran su identidad.

La elección del modelo de gestión permite instaurar un marco conceptual, dota a la institución de unos objetivos y unos estandartes establecidos por el propio modelo y determina la finalidad de las actuaciones que se llevan a cabo.

Pueden encontrarse residencias de artistas gestionadas a través de asociaciones, federaciones, fundaciones, cooperativas o incluso a través de empresas privadas.

Todas se gestionan de modo unipersonal o a través de una agrupación de personas constituidas para realizar actividades o funciones en la entidad.

La elección entre los modelos de gestión depende en gran medida del tipo de financiación que obtiene la institución. Pueden estar organizadas democráticamente o jerárquicamente y ser independientes o dependientes de partidos políticos, empresas o patrocinios.

7.1.1.1. Autogestión

Debido al momento actual que se vive, en estas últimas tres décadas se ha establecido con fuerza esta vía autónoma de gestión.

El desajuste social y productivo provocado por los tiempos de crisis e impuestos a la población está llegando a confines insostenibles. La cultura es una de las grandes perjudicadas, pero esta etapa de escasez de subvenciones no debe paralizar la actividad cultural, y para ello se han creado modelos de autogestión en la realización de proyectos.

La autogestión se asocia al trabajo cooperativo conectado a la comunidad que acoge el proyecto. Un medio que pretende lograr equilibrio entre los profesionales que participan y se encuentra organizado basándose en elementos esenciales de funcionamiento democrático. Al no ser dependientes, sus finalidades están lejos de acercarse al número de visitantes o a conseguir e incluso establecer un valor de dinero. Más bien, este tipo de entidades conecta con el intercambio de conocimientos como uno de sus activos más importantes y con sus medios consiguen que los artistas tengan los medios imprescindibles para ejecutar proyectos.

7.1.2. Financiación

El sistema actual que se vive en la sociedad occidental, junto con las medidas de crisis y austeridad financiera, dificulta la labor de financiar un programa de residencia. Muchas de estas instituciones se han visto obligadas a modificar e incluso cerrar sus puertas por los recortes de presupuestos en su financiación.

Esto ha supuesto, a su vez, el origen de nuevos modelos de financiamiento para poder seguir realizando proyectos creativos, la apertura de nuevas residencias o incluso la perdurabilidad de algunas.

La mayoría de residencias artísticas se llevaban a cabo a través de la gestión de organizaciones sin ánimo de lucro; cada vez con más auge optan por trabajar bajo una estructura diferente, como son las que operan inmersas en una empresa comercial o cooperativas.

El sector público parece seguir siendo la fuente más importante de financiación; en cambio, se están desarrollando y estableciendo nuevas formas en la obtención de capital.

No hay un modelo fijo en los costos de una residencia de artistas, dependerá de las líneas de actuación de la propia residencia, según el modelo y la extensión de la residencia.

Todo programa debe tener en cuenta la inversión que supone el funcionamiento de la propia residencia. Pueden incluirse gastos derivados de la gestión, como coordinación y administración, los propios del hospedaje, tales como alojamiento y materiales, mantenimiento del espacio, tarifas aéreas y papeleo en visado o contratos. Existe de igual modo la posibilidad de incorporar cierto gasto en la divulgación de la propia residencia o los derivados de la actividad creativa del propio residente, las actividades paralelas que puedan organizarse y los sujetos a la visibilidad de los proyectos creativos que se llevan a cabo. La financiación viene determinada dependiendo de las características de la institución.

Existe gran variedad de financiación según el modelo de residencia. Se hallan residencias de artistas que funcionan como cualquier hospedaje: los artistas se hacen cargo de todos los costes que ocasiona su residencia, y deben pagar una cuota por el uso de las zonas en la residencia; así pues, pueden establecerse asignaciones en el hospedaje por las zonas de taller o estudio y/o por la acomodación en el espacio de vivienda. Podemos encontrar becas en este modelo de financiación, subvenciones totales o parciales que normalmente son efectivas para los costes que supone la acomodación y uso de espacios, excluyendo los gastos del propio artista, como los ocasionados del traslado y la manutención durante el periodo de residencia.

Coexisten con espacios en los que la residencia se presenta de modo gratuito para los artistas, otros que además incluyen ayudas de viaje y manutención, y aquellas a las que se les suma un estipendio para el residente. En este último caso, el artista normalmente debe realizar ciertas actividades en la propia residencia o en la comunidad que lo acoge, tales como exposiciones, seminarios o talleres.

De cualquier forma, independientemente de la financiación, se debe certificar el bienestar y la seguridad de los participantes en la residencia.

7.1.2.1. Modelos de financiación

Es evidente que una residencia de arte necesita financiarse para establecerse y perdurar. En la existencia de cualquier institución es clave el financiamiento. Existen diversos modelos de financiación; dependiendo de esta, podrán encontrarse variaciones en los niveles de actuación y el grado de independencia.

Se descubren residencias de arte subvencionadas a través de un modelo único o con combinaciones entre ellos, así como modelos híbridos que dependen de cierta actividad comercial, incorporándose como empresa para generar fondos.

A través del estudio de las diversas tipologías que se han hallado y expuesto en este proyecto, podemos mostrar algunos modelos de financiación, sin la pretensión de mostrarse como únicos, sino con el objetivo de ejemplificar las diversas fórmulas que se han ubicado en la investigación. En principio, existe una serie de opciones genéricas que estandarizan la actividad de búsqueda de inversión.

A. La financiación autónoma

Posibilitar la realización y mantenimiento de una residencia de artistas a partir de los recursos propios sin necesidad de mantener relaciones comerciales con ninguna institución es, podríamos decir, casi una acción de filantropía; no obstante, a través de fundaciones, algunas personalidades realizan esta labor. Aunque siendo una minoría, es una realidad que posibilita un modo de financiación en la creación de programas en residencia.

B. La financiación privada

Se establece a través de organismos privados sin establecer relaciones públicas ni subvenciones con organismos públicos.

La gestión puede ser llevada a cabo a través de asociaciones, fundaciones, cooperativas o empresas privadas entre otras e intentan establecer redes de financiación principalmente a través de tres métodos.

B.1. Préstamos

Ya sean de origen bancario o a través del capital social que se posea.

B.2. *Crowdfunding*

Instaurado en este siglo, este modo de financiar proyectos se ha vuelto muy popular entre los creativos que buscan ayudas económicas para la realización de proyectos.

Establecida mediante la financiación comunitaria, este micromecenazgo puede definirse a través de la cooperación colectiva de diferentes personas que crean una red para conseguir dinero y otros recursos con el objetivo de financiar iniciativas de otras personas u organizaciones. Asentadas en Internet, pueden verse acciones de esta naturaleza que trabajen a través de inversiones, donaciones o préstamos. Según Javier Martín, experto en *crowdfunding*, esta tendencia de financiación se basa en la idea de que «*personas con dinero que confían en personas con ideas y juntos trabajan para sacar un proyecto adelante*⁵⁷».

B.3. Patrocinio y mecenazgo

Mientras que el patrocinio puede verse ligado al beneficio comercial de productos tangibles, el concepto mecenazgo se encuentra más vinculado a servicios intangibles como la cultura y el arte.

El patrocinio pretende satisfacer la dualidad entre un rendimiento comercial y otro de imagen; se sirven de la cultura, el arte y lo social para entablar una

⁵⁷ UP. EUSKADI. «Javier Martín: “La capacidad del emprendedor para involucrar a la gente en su proyecto,” clave de éxito de la financiación a través del CrowdFunding». Sistema vasco de emprendimiento [en línea]. 2014 [consulta: 03.05.2015]. <http://www.spri.eus/es/blog/javiermartincrowdfunding>

dimensión diferente en la visualización de su empresa, una percepción humana. Los actos de patrocinio son actos institucionales que transmiten la cultura de la empresa y le dan la posibilidad de compartir esta imagen a la sociedad.

Se definen principalmente por el hecho de destinar dinero u otros recursos, bien de iniciativa privada o promovidas por organizaciones públicas, sin obtener con ello una prestación económica, sino un beneficio de reconocimiento social.

Existe un escenario común en materia de patrocinio, pudiendo indicar algunas grandes líneas comunes que generalizan y aclaran la idea del patrocinio en la cultura y el arte. La financiación a través del patrocinio la encontramos en todos los países capitalistas de un modo creciente. La mayoría de estas naciones, como veremos más adelante, aplican un trato fiscal favorable, con la idea de beneficiar y potenciar las acciones en mecenazgo a través de aportaciones empresariales y personales a entidades sin ánimo de lucro.

Multitud de empresas a nivel multinacional exportan el concepto de patrocinio cultural y social, colaborando a la introducción y extensión de esta actividad.

En la actualidad, existe cierta predisposición en los proyectos y entidades a entablar relaciones de patrocinio con empresas de forma complementaria para la captación de recursos. Por otro lado, de modo creciente, cada vez más empresas están dispuestas a incluir acciones patrocinadoras en sus estrategias de comunicación; sin embargo, la demanda supera ampliamente la oferta empresarial en este sentido.

C. La financiación pública

Aparte de las corporaciones gubernamentales, existe cierta financiación pública que se mueve entre fundaciones, asociaciones, voluntariado, etc. Organizaciones normalmente sin ánimo de lucro que tienen subvenciones establecidas según el tipo de organismo en el que se estructuran.

El mecenazgo en estas entidades se muestra con personalidad jurídica propia y una creciente fuerza en los diversos modos de altruismo y solidaridad. Llamados

como el tercer sector, las fundaciones son aquellas que han cogido más auge en estos últimos tiempos.

La fundación es una entidad que ha estado presente a lo largo de gran parte de nuestra historia occidental, las características que la definen oscilan entre el objeto fundacional, el capital y las fuentes de ingresos, el patronato y las actividades entre otras. El parámetro principal es su carácter altruista y son parte importante de las labores culturales en las administraciones públicas. Desde la visión del patrocinio, la mayoría de las fundaciones son demandantes de financiación, no oferentes. Por el contrario, existen también empresas que crean sus propias fundaciones para canalizar y profesionalizar sus actuaciones en el campo del patrocinio, convirtiéndose en ofertantes para la financiación de proyectos. Es el caso de la mayoría de cajas de ahorro, entidades que se mueven entre el sector privado y público, que realizan una importante labor cultural y social. A través de sus fundaciones, la obra social y cultural forma parte de la estructura de la entidad, es decir, suelen tener un programa propio de acción social y cultural, y participan en otros proyectos a través de su financiación y otros medios.

En multitud de países coexisten asociaciones nacionales de mecenazgo que funcionan como entidades organizativas que promocionan y ofrecen soporte al patrocinio, además de realizar de conectores en el sector público entre empresas e instituciones. Organizadas internacionalmente mediante comités, pretenden realizar iguales labores, pero con una ampliación geográfica, en el ámbito europeo; se encuentran estructuradas mediante el CEREC, Comité Européen pour le Rapprochement de l'Économie et de la Culture.⁵⁸

Las instituciones públicas de mayor prestigio, como el Parlamento Europeo, UNESCO, el Consejo de Europa, comisiones europeas, etc., han determinado desde los años ochenta, de modo incesante, la necesidad de apoyo en acciones

⁵⁸ CLOTAS, PERE. «Técnicas de recursos para la gestión cultura. T4. Técnicas de patrocinio y de captación de recursos externos». *Barcelona: Universitat de Barcelona Virtual* [en línea]. 2003 [consulta: 09.05.2015]. <http://agaxede.org/uploads/file/TECNICAS%20DE%20CAPTACION%20DE%20PATROCINIOS.pdf>

culturales y sociales desde los poderes políticos, favoreciendo las actuaciones no lucrativas de la sociedad y la actividad en el campo del mecenazgo y las fundaciones.

Organismos nacionales e internacionales proporcionan fondos estatales a través de su presupuesto cultural, dedicándolos a la movilidad artística y a las industrias culturales.

Se incluyen corporaciones de estados nacionales, federales, regionales e incluso locales, así como fondos procedentes de los Ministerios de Asuntos Exteriores.

Algunos fondos públicos otorgan subvenciones específicas para residencias de artistas, para su organización, mantenimiento y administración; otras se centran en subvencionar la movilidad a través de los artistas que serán o están aceptados en programas de residencia. De modo complementario, existen ayudas hacia la atención en la realización, participación y/o colaboración de eventos.

D. Modelos comerciales

Debido a los tiempos de crisis y la escasez en financiación privada y pública, se ha incorporado en el panorama de las residencias de artistas modelos comerciales. Una gran proporción de programas de residencia se gestiona y subvenciona como entidades no lucrativas, pero existe un creciente número de instituciones que se encuentra apostando por nuevos modelos de negocio.

Trabajar desde la estructura de una empresa comercial se define por su dependencia en ingresos comerciales, aunque sigue habiendo la concienciación de innovación y acción cultural, existe una supeditación hacia los ingresos generados entre el alojamiento y las actividades generadas.

E. Modelos híbridos

Este apartado se especifica inmerso en las múltiples combinaciones entre los anteriores modelos.

La mayoría de residencias de artistas se acoge a este tipo de formulaciones. Coordinar la financiación a través de diversas fuentes facilita cierta independencia a la entidad, ya que depender de un foco único de inversión puede influenciar el proyecto.

Idealmente, la inversión en este modelo debe encontrarse repartido entre cantidades determinadas, porcentajes equilibrados, de modo que si una parte se volviera ausente, el organismo tiene más posibilidades de supervivencia.

Puede fundamentarse en acuerdos específicos y establecerse a través de financiación monetaria u otras vías, tales como espacios, equipamiento o mano de obra.

7.1.3. Fiscalidad

Los diversos modelos políticos llevan a cabo el financiamiento en cultura a través de dos filosofías contrarias; una posición que atribuye al Estado la responsabilidad y desapruueba las desgravaciones fiscales por estimar que suponen fraude fiscal y una repartición incontrolada de la renta. Por oposición, la condición liberal que determina que las acciones sin ánimo de lucro en empresas y demás modelos debe promoverse en un marco de legalidad y fiscalidad favorable.

En general, el continente europeo ha ralentizado la financiación entre el patrocinio o el mecenazgo cultural y social debido a una elevada fiscalidad. Sin embargo, en la actualidad, en la mayoría de países se observan incrementos en los compromisos culturales y sociales de las empresas.

De modo consensuado, Europa aprueba unos tratamientos fiscales únicos para el continente, pero en realidad existen grandes diferencias entre los países de la comunidad. «Según la legislación de la UE, los Estados miembros de la UE tienen la libertad de diseñar sus sistemas tributarios en la manera en que ellos consideran que es la más adecuada para cumplir su política doméstica y objetivos. Mientras que el grupo de trabajo de OMC es consciente de las competencias limitadas de la UE en el ámbito de la fiscalidad de las personas, los miembros quieren llamar la atención sobre un

problema en relación con la fiscalidad de los artistas que son beneficiarios de las subvenciones relacionadas, en particular, con residencias para artistas».⁵⁹

Mientras que existen países de la Comunidad Europea que están exentos de impuestos cuando tratan con subvenciones conectadas a residencias de arte, a los artistas se les suele exigir el pago de impuestos sobre las subvenciones en las que son beneficiarios. Estas relaciones e interpretaciones entre los Estados contratantes y contratados, entre artistas y residencias, pueden crear problemas divisorios. Como solución, la OMC nos sugiere: «La solución ideal sería una exención fiscal de la Unión Europea a nivel general para las subvenciones relacionadas con residencias para artistas que se otorgan únicamente con el fin de promover el arte y sin un servicio prestados a cambio por el artista».⁶⁰ Esta organización determina además la necesidad de potenciar el trabajo en Europa en materia fiscal para facilitar la movilidad artística.

⁵⁹*Under EU law, EU Member States have the freedom to design their tax systems in the way they consider to be the most appropriate to meet their domestic policy objectives. While the OMC working group is aware of the EU's limited competences in the field of taxation of individuals, the members want to draw attention to a problem related to the taxation of artists who are recipients of grants connected in particular with artists' residencies*
OPEN METHOD COORDINATION (OMC). «Policy Handbook on Artists Residencies». *Working Group of EU Members States Experts on Artists Residencies*. Work Plan for Culture 2011-2014. p. 9 [en línea]. [consulta: 06.06.2015]. http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_en.htm

⁶⁰*The ideal solution would be a general EU-wide tax exemption for grants connected with artists' residencies awarded solely in order to promote art and without a service rendered in return by the artist.*
OPEN METHOD COORDINATION (OMC). «Policy Handbook on Artists Residencies». *Working Group of EU Members States Experts on Artists Residencies*. Work Plan for Culture 2011-2014. p. 9 [en línea]. [consulta: 06.06.2015]. http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_en.htm

7.1.4. Plataformas de apoyo

La capacidad de unión en los centros de residencias de artistas es una herramienta de perdurabilidad y éxito para estas instituciones. La conexión entre artistas, residencias, profesionales, espacios culturales y órganos de financiación mantiene el propio entramado artístico.

Establecer y conocer plataformas de apoyo en el medio de la creación es de vital importancia. Realizar colaboraciones y definirse en las diversas redes de residencias de artistas visibiliza el espacio y sus acciones, facilitando y aumentando el impacto y el legado de los programas de residencia. Estas permiten comunicación, cooperación, intercambio y la realización de proyectos. En conclusión, facilitan la práctica artística y la difusión de conocimiento, así como la evolución en las comunidades.

Para el artista, la existencia de redes y programas de apoyo le permiten una mayor agilidad y eficiencia en la búsqueda de residencias de artistas, aparte de una mayor visibilidad de su trabajo creativo y la oportunidad de entablar relaciones en los diversos medios artísticos.

Así pues, se consideran configuraciones esenciales para el desarrollo y la subsistencia de los programas de residencia por su aportación en el fortalecimiento del medio. Las redes y la incursión en plataformas de apoyo a la creación se establecen a través del valor asociativo, incluyendo particulares y organizaciones. Pueden localizarse a nivel regional, nacional o internacional y responder a objetivos y motivaciones diferentes.

A continuación, se presentan algunos modelos de redes internacionales. Una ejemplificación que nos permite poder ver en práctica lo discurrido en este escueto apartado.

RES ARTIS

Asociación establecida en los años 90 con múltiples miembros establecidos alrededor de unos setenta países. Sus miembros están compuestos por residencias de artistas que ofrecen sus servicios a artistas y profesionales culturales, experiencias inmersas en los contextos geográficos y culturales más diversos.

Los asociados forman parte de una comunidad global comprometidos con el diálogo a través de seminarios y conferencias a nivel presencial.

Res Artis se ha instaurado como la mayor red de su género, estimulando la necesidad de las residencias de artistas como elemento vital en el arte contemporáneo.



<http://www.resartis.org>

TRANSARTIST

Herramienta virtual que comparte experiencias en programas de residencia y temas relacionados con los artistas, organizaciones culturales y políticas.

Se ofrece como herramienta y al servicio de los profesionales del arte. Presenta una gran extensa base de datos en residencias de artistas, experiencias de residencias de artistas y publicaciones sobre los diversos recursos de estas instituciones.

Transartist es un centro de conocimiento sobre oportunidades para artistas en cuestiones de residencias de arte.

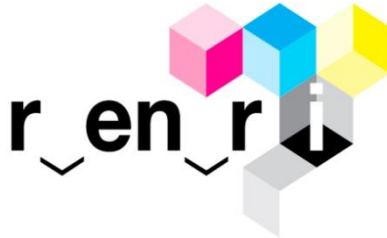
A diferencia de Res Artis, esta organización trabaja a disposición del artista; en cambio, Res Artis representa los intereses de los proveedores, los miembros de su red que son constituidos por residencias de artistas. Por ello, en TransArtist se llevan a cabo talleres, actividades y seminarios con relación al conocimiento de las residencias de artistas, la importancia para los entes creativos, y a través de ellos, en el mundo del arte.

DutchCulture | TransArtists
Your artist in residence guide

<http://www.transartist.org>

RESIDENCIAS EN RED. IBEROAMÉRICA

Una base de datos sobre programas de residencia originada en 2008. Plataforma sudamericana de espacios de investigación, producción, exhibición de arte y cultura contemporánea que son gestionados a través de residencias de artistas.



<http://www.residenciasenred.org>

PÉPINIÈRES EUROPÉENNES POUR JEUNES ARTISTES

Plataforma en red que ofrece residencias de artistas a jóvenes artistas menores de treinta y cinco años.



www.art4eu.net

LOCALIZART

Iniciativa española que presenta un localizador de residencias de arte y espacios para la producción artística en Europa y América.



<http://www.localizart.es>

Existe una variedad de plataformas que trabajan, aunque no de forma tan directa, con las residencias de artistas. En Europa se encuentran, entre otros, estos dos ejemplos:

CREART

Red de ciudades por la creación artística (CreArt).

Sus miembros son instituciones culturales europeas que desean maximizar la financiación, la contribución social y cultural de las artes como herramienta de mejora para profesionales, industrias y la sociedad.

Presentan estas herramientas a través de seminarios, talleres, investigaciones y programas de residencias de arte.



<http://www.creart-eu.org>

TRANS EUROPE HALLES

Creada en 1983, en Bruselas, con la intención de mejorar la cooperación e intercambio internacional para el desarrollo de la creación y producción culturales, ofreciendo un foro para el intercambio de ideas, colaboraciones y apoyo mutuo. Esta red facilita intercambios entre los centros asociados y coordina varios proyectos culturales bilaterales y multilaterales, entre ellos, programas de movilidad para artistas.



www.teh.net

7.1.5. Posibles estrategias de comunicación

El éxito y la perdurabilidad de una residencia de artistas se encuentran en la capacidad de actuación, incisión y colaboración en el medio cultural y artístico a nivel local y global.

En la sociedad actual, ser visible es equivalente a existir. En una sociedad completamente subordinada a la imagen, las estrategias de comunicación de cualquier proyecto, sea de la naturaleza que sea, son vitales para su supervivencia.

Las residencias de artistas se sustentan principalmente mediante el concepto de movilidad artística, poder superar las barreras transfronterizas y llegar a artistas y profesionales del sector cultural, sea cual sea su nacionalidad. En esta premisa importante de concepción, las estrategias de comunicación juegan un papel primordial. Gracias a los nuevos medios de comunicación establecidos y popularizados a principios de siglo, la interconexión entre individuos y colectivos de cualquier parte global es posible y ha supuesto una mejora para la actividad de los programas de residencias de arte.

La aparición en los diversos medios facilita la labor y los objetivos de una residencia de artistas. El medio virtual se convierte en el predilecto para visibilizar cualquier acción, y la participación en redes y plataformas de acción y apoyo proporciona además conexiones con otros proyectos de igual o parecida índole.

Cabe añadir que además de estas labores, los medios de comunicación juegan un papel fundamental en el patrocinio. Así pues, la publicidad y los medios de comunicación y visualización de un proyecto pueden ser vitales para su supervivencia y perdurabilidad, pero sobre todo, nos otorgan posibilidades de acción y financiación.

7.1.6. Repercusiones

En la labor de comprensión cultural y la necesidad de movilidad artística que se vive actualmente con el sistema globalizador capitalista, las residencias de artistas, como ha quedado aclarado en este capítulo, pueden tener cierta importancia en estos objetivos.

A través de estas instituciones, se establecen mejoras en la figura del profesional del sector cultural y particularmente en la del artista. Se generan beneficios económicos y culturales que conciernen a todos los participantes que envuelven a una residencia de

arte; el artista, la institución, la comunidad local, el lugar en donde se ubica la organización y las entidades que colaboran o financian el programa.

Las residencias de arte facilitan la inversión creativa, las colaboraciones, conexiones y el desarrollo de proyectos artísticos. Forman parte activa en la evolución de concienciación cultural y del desarrollo personal en individuos. La participación artística amplifica conexiones, creaciones de redes en artistas y organizaciones culturales que pueden constituir futuras colaboraciones y posibilidad en financiamiento, enriquecen la cultura de la comunidad que las acoge y coopera en el entendimiento de los diversos grupos sociales y étnicos.

Los organismos de gobierno se benefician de las residencias de artistas, al igual que el patrocinio, en la visión de entidades como participativas en procesos de desarrollo cultural, considerándose en cierto modo, como gobiernos que promueven la creatividad y la investigación en el ámbito de la cultura.

A modo de conclusión, en la creación de una residencia de artistas existen ciertas premisas que deben estar presentes. Son explicados a lo largo del capítulo; encontramos;

1. Constituir los objetivos y finalidades con los que se establece este organismo.
2. Investigar los factores específicos propios de la residencia de artistas, sus peculiaridades y la cultura o comunidad en la que se encuentra establecida.
3. Crear las líneas de actuación generales para conseguir cubrir los requisitos, las condiciones y expectativas.
4. Establecer la forma jurídica conveniente, consecuentemente con el pensamiento conceptual que persigue la institución. Llevar a cabo la gestión y un desarrollo organizativo en la entidad.
5. Estudio presupuestario de la aplicación real del proyecto y sobre las posibles vías de financiamiento existentes.
6. Idear y llevar a cabo una estrategia de comunicación para los residentes y la propia residencia.
7. Instaurar el tiempo suficiente para la resolución de problemáticas típicas en movilidad y recaudación de fondos.

8. Establecer comunicaciones permanentes entre la organización interna de la residencia, y los agentes que conviven, ya sean artistas, comunidad local, patrocinadores u organismos gubernamentales.

En la resolución de estos aspectos y la determinación entre las posibilidades que se nos ofrecen para la realización de una residencia de artistas, así como la investigación y el conocimiento sobre las posibilidades que podemos tener. Existen herramientas, empresas o centros de asesoramiento que pueden facilitarnos y reorientarnos en proyectos creativos y empresariales.

7.2. 1RA. UNA RESIDENCIA DEL ARTE

En la labor de conceptualizar los elementos que hemos presentado en la sección anterior, componentes de una residencia de artistas, y en la materialización de la entidad al plano real, se han constituido tres apartados creados en la búsqueda consecuente de crear la institución.

- La conceptualización de un proyecto específico con el que establecer nuestros objetivos y pretensiones (6.2.1).
- La experimentación de pequeños proyectos que sirvieran de experiencia y enseñanza para la futura elaboración de la residencia de artistas (6.2.2).
- La búsqueda de espacios en la materialización del proyecto (6.2.3).

Esta es la experiencia de realizar una residencia de artistas sin ningún recurso aparente que pudiera ofrecer facilidades de aplicación. Sin espacio ni fuentes de financiación, inicialmente la residencia de artistas es únicamente una declaración de intenciones. La búsqueda personal sobre cómo realizar este proyecto se encuentra reflejada en este apartado.

Se abarcan estados en los cuales se ha ido viviendo a lo largo de este tiempo, procesos en los que el proyecto ha ido mutando y estableciéndose en pieles que han dotado de experiencia y conocimiento sobre los aspectos propios de la residencia; financiación, gestión, aplicación en los diversos programas que componen el proyecto, etc.

7.2.1. Creación de la Residencia a nivel conceptual. Proyecto específico para una posible Residencia de Artistas

El establecimiento de un proyecto previo sin especificación de espacios, ayuda a establecer las expectativas y posicionar los objetivos y finalidades a modo inicial, susceptibles a cambios posteriores, propios de la futura Residencia de artistas.

7.2.1.1. Proyecto

Introducción

Intrínseca en la labor de profesionalizar la labor del arte y establecer una red que sustente este sistema, nace la elaboración de esta tesis doctoral, y con ella la iniciativa de realizar en práctica Una Residencia del arte.

El estudio sobre Residencias de artistas atiende a la necesidad de establecer parámetros que nos aclaren este concepto y afirmen las labores que realizan en la sociedad, junto con la investigación histórica y actual sobre la sociedad en la que vivimos no hace más que reafirmar la necesidad de entidades que fortalezcan las carreras artísticas y de establecer conectores que generen una red de visibilidad y movilidad artística. Se requieren proyectos y entidades que funcionen como engranajes entre el arte, la sociedad y la cultura.

Un ente que aporte soluciones a las carencias existentes de las instituciones educativas que se relacionan con el arte, que mejore el plano cultural de la comunidad en la que se sitúa y sirva como órgano de unión entre artistas.

Instaurar una plataforma de creación que facilite los requisitos necesarios para el desarrollo de proyectos y mejore las condiciones de los artistas. Que trabaje en el establecimiento de las redes necesarias para que el diálogo entre entidades pedagógicas en el arte, instituciones culturales y artísticas pueda ser posible, y así poder trabajar más eficientemente en la mejora social.

Previamente, se ha llevado a cabo la investigación sobre;

- Instituciones que se desarrollan en la misma temática a nivel internacional y nacional, junto con la oferta que puede encontrarse a nivel regional y provincial. Se establecen de esta forma la necesidad real de esta institución y facilita la investigación entre los modelos de gestión, financiación y funcionamiento, pudiendo ser participes de la influencia y mejoras que ofrecen.
- La situación cultural del espacio en donde ubicar la residencia de artistas con

las especificaciones que ello suponen; equipamientos culturales y artísticos, problemáticas en la comunidad, reformas educativas, etc.

Objetivos

Objetivos básicos

1. Ayudar a profesionalizar la figura del artista en la sociedad
2. Facilitar medios y espacios para la coproducción de proyectos creativos
3. Incentivar la cultura y las relaciones sociales a través de la creación artística
4. Gestionar la programación y difusión de proyectos desarrollados en el centro tanto en ámbito local, internacional o digital
5. Posibilitar el intercambio de exposiciones y profesionales del arte a través de programas de cooperación con instituciones similares internacionales
6. Apoyar la distribución y la difusión de obras de los artistas vinculados al centro

Objetivos específicos

1. Servir de formación complementaria a las instituciones educativas centradas en la enseñanza artística y cultural. Generar herramientas que se relacionen con estos organismos a través de una red de confluencias entre los distintos ámbitos educacionales.
2. Potenciar la creación de recursos que fomenten el conocimiento e incrementen el desarrollo profesional de los artistas.
3. Propiciar e impulsar las condiciones que faciliten la actividad creativa, mejoren la formación de sus agentes e impulsen el conocimiento de su labor.
4. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre las instituciones culturales y artísticas con la sociedad, y entre el mundo profesional y académico.

5. Promover y difundir el arte contemporáneo en la localidad, y la oferta profesional en el área cultural.
6. Contribuir a la movilidad artística proporcionando un ambiente adecuado para ello.
7. Promover la circulación transnacional de obras y operadores culturales y creativos.
8. Fomentar la creación de una red cultural.

Destinatarios

1. Artistas emergentes, estudiantes de arte, profesionales del arte y artistas consagrados
2. La comunidad y el público en general. (A través de propuestas anuales de presentación de proyectos realizados en el centro, seminarios, talleres y conferencias)
3. Instituciones nacionales e internacionales:
 - realización de proyectos
 - programas de intercambio
 - distribución y difusión de obras

Actividades

La Residencia de artistas, centro de creación y pensamiento contemporáneo, contempla dos tipológicas en las actividades a realizar dentro del propio centro;

Residencia de arte. Oferta de vivienda y taller para artistas.

Actividades de Formación. Realización de cursos, talleres, y seminarios, a

través de las iniciativas de la organización y/o propuestas de los usuarios al centro.

Invitación a artistas consagrados. Realización de cursos, talleres y conferencias.

Estas líneas de actuación fomentan actividades y exposiciones que se realizarían tanto en el propio centro, en otros espacios de la ciudad (en colaboración con otras entidades), o fuera de esta ciudad (en cooperación con otras instituciones).

Las actividades que se proponen no se encuentran limitadas hacia la figura del artista, se proponen actividades que completen el área profesional en el arte y la cultura, artistas, historiadores, filósofos, crítica, comisariato, etc.

Programas

Las acciones del centro se han dividido en programas.

Programa Laboratorio. En este programa se constituyen los talleres de libre acceso para diversos usuarios que hacen uso de los talleres para realizar sus proyectos personales y colectivos, con el fin de experimentar una mayor profesionalización en su actividad cultural y artística.

Programa Residencia. Potenciar un lugar de formación y producción de manera simultánea. En este programa se incluyen;

- Artistas emergentes; deben desarrollar una propuesta definida con anterioridad, y la presentación de su proyecto a través de una jornada de puertas abiertas, presentaciones públicas o conferencias técnicas.
- Artistas invitados al centro; muestra pública de su trabajo, mediante una presentación y/o conferencia, y la elaboración de cursos y talleres.

El programa Residencia, al igual que el programa Laboratorio, facilita el desarrollo de cursos y exposiciones.

Programa Intercambio. Mediante convenios nacionales e internacionales con instituciones, centros de producción o residencias de artistas. Realización de estancias y elaboración de proyectos culturales, cooperaciones e intercambios expositivos con asociaciones, colectivos o instituciones artísticas.

Programa curatorial.

- Producción y coordinación de seminarios temáticos
- Organización y talleres teóricos-prácticos
- Elaboración de un programa temático en el territorio
- Articulación de proyectos pedagógicos

Programa difusión.

- Realización de un centro documental, de manera real y digital.
- Presentación de eventos ocasionales; como convocatorias, actividades, presentación pública de los artistas becados e invitados, ruedas de prensa, presentación de proyectos artísticos, etc.
- Página Web.

·Difusión del centro, de sus líneas de pensamiento, actividades y exposiciones

·Enlaces con las entidades colaboradoras, Facultades, Residencias de artistas, Centros de producción, asociaciones, etc.

·Enlaces con los espacios personales de artistas, críticos, comisarios, creadores, etc. Participantes y becados del centro (biografía, actividades u obra realizada en el centro, páginas de enlace a sus propias webs, etc.).

·Archivo visual que documente todo lo realizado en el centro o en colaboración con el centro. Información sobre talleres, seminarios y proyectos en curso o realizados en el centro u organizados a través de la residencia.

·Mapa sobre residencias de artistas en el panorama global.

Espacios

Talleres libres. Espacios de trabajo para la realización y formación de los creadores o artistas, con un horario extenso y con acceso a alumnado.

Talleres-estudio. Espacio propio de la Residencia de Artistas, para creadores becados. Estos artistas, confluyen con el alumnado y los usuarios del centro en los diversos espacios, creando una retroalimentación formativa.

Salas exposiciones. Propias del mismo centro y el colaboración con otras instituciones. Las muestras gestionadas u organizadas se dividen entre:

- Producción propia del centro. Proyectos y creaciones realizadas en los espacios del centro a través de los usuarios o artistas becados.
- Promoción de arte joven y emergente. Mediante convocatorias públicas.
- Difusión de arte contemporáneo. A través de las invitaciones a artistas consagrados, en la muestra de su obra y la obra realizada en los cursos y talleres que éstos impartan.

Aulario de conferencias y presentaciones. Espacio preparado para la recepción de personas y para charlas debate, mesas redondas o explicaciones teóricas. Salas propias del centro o en colaboración con otras entidades para que se realicen estas actividades en otros espacios externos al centro.

Biblioteca archivo visual. Centro de documentación que recoge:

- Información para creadores de diversas cuestiones legales.
- Publicaciones de arte contemporáneo.
- Las actividades que se realizan en el centro.
- Catálogos o libros de artista, de los participantes en el programa de residencia.
- Guía - Mapa sobre Residencias de arte en el mundo.

7.2.2. Proyectos piloto; Talleres de aprendizaje

A lo largo de este tiempo, en el proceso de elaboración práctica de este proyecto, se han tenido experiencias diversas que han sido nombradas como proyectos pilotos.

Estudios que inciden directamente en la elaboración de estos programas del propio proyecto que presentábamos en el anterior subcapítulo. Así pues, estas experiencias se encuentran directamente relacionadas con;

- Programa Laboratorio (lugar de formación y producción artística)
- Programa Residencia (convivencia y trabajo)
- Programa Intercambio (realización de estancias y elaboración de proyectos culturales, cooperaciones e intercambios expositivos con asociaciones, colectivos o instituciones artísticas)
- Programa curatorial (organización y gestión de actividades)
- Programa difusión (centro documental)

Acotados entre 2010 a 2013, se basan en la necesidad de vivir ciertas experiencias para adquirir el conocimiento imprescindible en la elaboración de la residencia de artistas. Experimentos sobre gestión, financiación y coordinación en proyectos que sustenten a través de la práctica el fundamento teórico del programa de residencia.

Utilizando como instrumento la asociación Cultural Universitaria Espacio Auxiliar y la propia Universidad de Granada, pudieron llevarse a cabo esta serie de actividades enmarcadas por financiación mediante asociacionismo universitario y en la elaboración del Proyecto de Innovación Docente; PROGRAMA DE MICROTALLERES: Experiencias de Autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica.

7.2.2.1. Espacio Auxiliar.

El inicio de andadura de esta asociación cultural universitaria se remonta al año 2009 cuando un grupo de estudiantes universitarios relacionados con el arte visual y plástico se reúnen en torno a una fábrica abandonada compartiendo una mirada crítica sobre la realidad y experimentando en la elaboración de actividades que promovieran una actitud activa en inmersión de la cultura en lo social.

Con el abandono del espacio por medios legales, la asociación entra en una segunda etapa. Espacios Auxiliar se centra entonces en la coordinación y producción de proyectos culturales y educativos, promoviendo la actividad interdisciplinar y dotando de herramientas a los usuarios interesados para llevar a cabo sus proyectos. Las actividades que se generan en la entidad nacen desde la propia gestión cultural a través de talleres colaboracionales y encuentros socioculturales.

La asociación no cuenta con ninguna sede física ni espacio en donde llevar a cabo proyectos, así pues, se apropia de espacios según el proyecto y a quienes va dirigido.

Correo electrónico: correoespacioauxiliar@gmail.com

Página web: <http://blogespacioauxiliar.blogspot.com>

Proyectos coordinados por la Asociación;

A) Cuando la materia cae sobre las ideas (2010- 2011)

Experiencia de colaboración entre estudiantes universitarios y artesanos de la alpujarra, gracias a la cooperación de (AAA) Asociación de Asociación Alpujarra Arte Vivo.

Se lleva a cabo a través de una convocatoria la posibilidad de formar parte en esta práctica artística.

Convocatoria;



cuando la **MATERIA**

Experiencia de Colaboración
entre Estudiantes de Arte y Profesionales de la Artesanía

DEL 5 DE MARZO AL 24 DE ABRIL
EN ÓRGIVA (GRANADA)

La Asociación Alpujarra Arte Vivo, en colaboración con el departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes: Espacio Auxiliar, convocan doce proyectos de intercambio para estudiantes de Arte.
Podrán optar a estos proyectos todos los alumnos matriculados en escuelas o facultades de la Universidad de Granada o de otras universidades.

BASES:

1. Para optar es necesario presentar cumplimentada la ficha de inscripción depositada en fotocopiadora o descargándosela directamente del blog de Espacio Auxiliar: espacioauxiliar.blogspot.com.
2. El concurso consiste en un proyecto en torno al tema: "AGUA", que deberá ser realizado en estancias breves de dos fines de semana debiéndose adaptarse a estos tiempos.
3. Las propuestas de estancias en los talleres se basarán en las diversas disciplinas ofertadas: cerámica, mosaico, joyería, hierro, piedra y madera.
4. La inscripción y el dossier deberán presentarse en el salón de actos de la Facultad de BBA en horario de 10:00-14:00 y 17:00-20:00 antes de las 14:00 del Miércoles 23 de Febrero del 2011.
5. Durante la primera semana de Marzo se hará pública la SELECCIÓN. El equipo coordinador Asociación de Estudiantes: Espacio Auxiliar, contactará con los seleccionados

cae sobre las IDEAS

espacio auxiliar
ALPUJARRA ARTE VIVO
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES
Universidad de Granada

22. Cartel. *Cuando la materia cae sobre las ideas*

Programa de Intercambio para estudiantes de arte de la Universidad de Granada en talleres de la asociación de artesanos y artistas de la Alpujarra: Alpujarra Arte vivo.

Una obra de arte es el resultado de la asociación entre un universo de ideas y emociones y un lenguaje de signos materiales que de cuerpo a su expresión sensible. A veces estas dos dimensiones de lo artístico se desarrollan de manera separada complicando enormemente el ejercicio de la creación. A menudo ocurre que un artista joven encontrará insuperables dificultades para trasladar sus ideas a la materia por que los procedimientos que precisa le son inaccesibles. Por otra parte, las demandas del mercado pueden condicionar al artesano y artista profesional a centrarse en un tipo de producción limitada que dificulta la

investigación de nuevas posibilidades expresivas. Se propone que artesanos, artistas y estudiantes de arte se puedan re-encontrar, trabajando en un mismo proyecto en un entorno de convivencia y de mutuo intercambio de conocimientos. Los estudiantes son invitados a convivir unos días en las casas y talleres de los artesanos y artistas que se ofrezcan a alojarlos y a compartir su oficio para la realización de una obra en común.

Organizar estancias breves de alumnos en las casas-taller de artesanos y artistas de la alpujarra para que pueda haber un intercambio entre el saber y la praxis a través de la realización de un proyecto creativo común.

Realizar una retroalimentación pedagógica entre el ámbito de la artesanía y el arte ofreciendo la posibilidad a los estudiantes partícipes de experimentación de construcción y técnicas propiamente artesanas para la elaboración de proyectos artísticos y dotando a los artesanos locales de acceso hacia experiencias creativas diferentes por medio de la convivencia entre jóvenes artistas.

Proyecto no lucrativo basado en el intercambio de estancias breves. Un planteamiento sencillo y espontáneo que potencia experiencias autónomas en el aprendizaje y la relación entre arte y vida.

Oferta de estancias;

- 2 plazas en un taller de cerámica de azulejos árabes Delia Mcgrath
- 2 plazas en un taller de cerámica Lucy Brotherston
- 2 plazas en un taller de mosaico y escultura de piedra Jeannette Claessen
- 2 plazas en un taller de joyería-escultura Rachel Mackie
- 1 plaza en un taller de escultura de hierro y piedra Pedro Mallafre
- 2 plazas en un taller de cerámica Ángel Vera
- 1 plaza en un taller de cerámica alfarería Rafael Orellana

En el proceso de selección intervendrán representantes de los tres colectivos que participan en la organización: Alpujarra Arte Vivo, Espacio Auxiliar y Departamento de Escultura de la UGR.

Realizado entre el 5 de Marzo al 24 de Abril en los diversos talleres de artesanos ubicados en Órgiva (Granada).

Aunque en una primera estancia se pretendía poder pernoctar en Órgiva, intensificando la experiencia de intercambiar ideas y conocimientos, finalmente se optó por el modelo de ir realizando incursiones diarias en los talleres artesanales.

A través de esta convivencia temporal, se llevaron a cabo doce proyectos de intercambio entorno a la temática del agua, que culminaron con la exposición Agua: Alpujarra arte y vida, celebrada en el Museo Casa de los Tiros en Granada, entre el 6 de mayo y el 3 de junio del 2011.

La exposición expresa la importancia de este elemento en su entorno vital, y propone encontrar un espacio en común entre la creatividad y sensibilidad que viven entre el arte y la artesanía, pero que determinan una misma intención, plantear un modo espontáneo de autoaprendizaje y de relacionarse entre el arte y la vida.



23. Maya Vergel. Artista realizando una escultura cerámica durante la experiencia colaborativa *Cuando la materia cae sobre las ideas*.

En base al proyecto propuesto en el punto (6.2.1. 1RA. Una Residencia del Arte; Centro de Creación y pensamiento contemporáneo), el trazado de esta experiencia puede situarse inmerso en tres programas del proyecto 1RA;

Programa Laboratorio. Establecer espacios creativos de trabajo que complementen la actividad artística, ofreciendo otras vías pedagógicas y facilitando la profesionalidad a los usuarios.

Programa Residencia. Potenciar un lugar de formación y producción de manera simultánea a través de la convivencia.

Programa Intercambio. A través de la colaboración entre asociaciones con mediación de la Universidad de Granada se consigue este proyecto de retroalimentación entre artistas emergentes y artesanos.

Programa curatorial. Gestión de la actividad y organización de la exposición a modo de conclusión.

B) Cortocircuito (2011)



24. Cartel. *Cortocircuito*

Desde el nacimiento de la asociación Espacio Auxiliar se han generado una serie de proyectos dirigidos al intercambio del libre conocimiento y de experiencias humanas por medio de diversos encuentros. CORTOCIRCUITO, se mueve en las mismas pistas de baile que generaron los anteriores proyectos, pero bajo un estilo diferente; el formato expositivo.

La Chana es la comunidad que rodea a la facultad de bellas artes, la convivencia entre el barrio y el arte es el modo cotidiano de coexistir entre colectivos.

Proponer una jornada expositiva en este espacio público granadino crea un marco particular, un contexto distinto al que podemos encontrar en los espacios expositivos más institucionalizados, una iniciativa que intenta demostrar que pueden existir otras maneras de actuación paralelas a los hegemónicos modelos culturales propuestos en la ciudad de Granada, tratando de crear un vínculo entre la Facultad de Bellas Artes y el barrio que la alberga.

Este proyecto expositivo propone un recorrido por varias localizaciones de la Chana que representan varios de los ámbitos culturales existentes en el barrio, desde la Facultad de Bellas Artes, hasta el Rialca, uno de los bares de tapas más característico de la zona. A lo largo de este itinerario, los vecinos podrán disfrutar de varias obras que abarcan disciplinas como la pintura, la escultura, la instalación y la videocreación. El deseo de acercarnos a nuevos públicos, de interactuar con un barrio a través de una propuesta cultural y creativa.

La participación de estas jornadas expositivas está abierta a cualquier persona interesada en la creación artística.

La finalidad es crear nexos entre el ámbito de la creatividad y nuevas políticas de gestión cultural, pensando en la importancia y la necesidad de proporcionar espacios expositivos alternativos a los jóvenes artistas, encontrar vías culturales alternativas que respondan a necesidades reales que la institución, debido a su pesado mecanismo, es incapaz de ofrecer con la misma inmediatez.

Espacios expositivos;

1. Centros culturales

- Facultad de Bellas Artes Alonso Cano
- Centro cívico. Edificio Las Perlas
- Centro cívico. Edificio Mercachana
- Biblioteca

2. Espacios al aire libre

- La paz
- La Trucha
- Las Palomas
- Parque Almunia

3. Espacios de ocio

- Arenal
- Rialca
- Sibarita
- La Tahona
- La bodeguita

Como actividad complementaria y paralela, se creó un taller de serigrafía con la finalidad de realizar la publicidad del circuito itinerante expositivo.

Procesos serigráficos para publicitar Cortocircuito



25. Espacio Auxiliar. Taller de serigrafía. Realización de la publicidad para el evento de *Cortocircuito*

Cortocircuito, inaugurado el 1 de abril del 2011, a las 12.00h a. m, este itinerario pudo completar un día de jornadas de puertas abiertas que incluyó exposiciones y diversas

actividades culturales por el barrio de la Chana, estableciendo conexiones entre la comunidad y el ámbito del arte y la cultura.

A través de la gestión y coordinación de este proyecto expositivo, podemos entablar relación con el **Programa curatorial**, basado en la gestión y organización de actividades.



7.2.2.2. Proyecto de Innovación docente (2011-20139).

PROGRAMA DE MICROTALLERES: Experiencias de Autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica.

Participantes profesorado; V. Borrego, S. José Zabel, J. Fernández Freixames

Participantes alumnado; Rafael García, Maya Vergel, Noelia Cobo, Pedro Paz

Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes

7.2.2.2.1. Proyecto

A) Antecedentes.

Este proyecto surge, a partir de las demandas del alumnado de Bellas Artes, en torno a la necesidad de ampliar el trabajo de los talleres ya existentes en la facultad, con el aprendizaje de procedimientos artísticos que complementen a los ya previstos en las asignaturas. También como posibilidad de atraer al ámbito universitario a profesionales de las más diversas técnicas y al mismo tiempo detectar, a través de la experiencia directa, las potenciales mejoras que podría tener las infraestructuras prácticas.

En este contexto aparece el plan Bolonia trazando un marco metodológico donde el profesor se convierte en tutor y guía del alumno en la búsqueda de sus propios procesos de aprendizaje autónomo. En el caso de la facultad de Bellas Artes, esa autonomía supone un incremento del trabajo personal que debe desarrollarse en los talleres, generando nuevos usos:

- Una disponibilidad más amplia de los tiempos y espacios hasta ahora utilizados.
- El acceso a otras técnicas y herramientas para las que aun no existe infraestructura adecuada.
- El conocimiento de procesos de un carácter más específico que exige la colaboración de profesionales cualificados.

Anteriormente, algunos miembros del equipo de este proyecto, ya habíamos desarrollado actividades similares, basadas en la autogestión del aprendizaje, que nos han servido como experiencias piloto para esta propuesta. Destacamos tres entre las más relevantes

- *AAAbierta*. Decisivo precedente para la metodología que hemos seguido. El proyecto *Aula Abierta* (2004- 2010). Trataba de salvar el desfase existente entre el aprendizaje y su puesta en práctica, transformando las relaciones entre los roles universitarios (profesores, alumnos, PAS) o introduciendo otros nuevos (colaboradores externos). A través de una asociación universitaria formada por alumnos de las facultades de Bellas Artes y de Arquitectura se gestionaron numerosos cursos y talleres surgidos de las propias necesidades que generaba el propio proceso de construcción del proyecto. Su trayectoria, se caracterizó por una actitud activa y crítica permanente y por la búsqueda de vías de conexión entre el mundo académico y social.

www.aulabierta.info

- *Beca alRaso*. Esta propuesta, docente y cultural, además de vital, también partió desde la facultad de Bellas Artes de Granada en colaboración con la Diputación de Granada y la Junta de Andalucía, organizando estancias de estudiantes de arte en convivencia con artistas y profesionales, en torno a cursos y talleres abiertos que tienen lugar, durante todo el mes de julio en el municipio granadino de El Valle. Durante 12 años (2001-2013) las becas alRaso han posibilitado que más de 100 artistas en formación hayan podido realizar su trabajo, en un entorno natural y en condiciones de máxima autonomía. Supone un buen ejemplo por su potencial didáctico, complementario al de la docencia reglada, además de ser un impulsor del arte emergente, y un activador del ambiente cultural granadino, vinculando, de un modo palpable, el arte a la sociedad.

www.ugr.es/~alraso

- *Espacio Auxiliar*. En el marco más actual de la situación institucional, educativa y cultural de Granada, nace la asociación cultural universitaria Espacio Auxiliar, proponiendo espacios y momentos alternativos, donde se desarrollan, generan y discuten, de manera colectiva, relaciones sociales y educativas a través de la creación artística.

<http://elespacioauxiliar.blogspot.com>

Dentro del marco de un proyecto de innovación docente podemos plantear la confluencia de este tipo de iniciativas en un solo proyecto que pueda incidir en la evolución de algunas asignaturas, a corto o largo plazo. Además, percibimos la oportunidad que supone la implantación del Plan Bolonia para que estas propuestas configuren una línea docente que vaya transformando los espacios de trabajo hacia un modo de funcionamiento más eficaz y realista.

B) Descripción.

En la línea de los anteriores proyectos, buscamos respuestas viables a necesidades inmediatas. En este caso, la necesidad detectada por colectivos de alumnos y profesores era la de tener acceso a una mayor diversidad de técnicas y a una agilización de los procesos vinculados a su uso (ya que, a menudo, el protocolo de los talleres ya existentes se puede convertir en un obstáculo para el trabajo fluido, como en los casos del uso de las herramientas demasiado especializadas, la masificación, los horarios, las burocracias, etc). La solución que proponemos consiste en la oferta de talleres intensivos en torno a prácticas muy concretas. Un programa autónomo de “Microtalleres” técnicos, impartidos por profesionales, gestionado en lo posible por el propio alumnado. Las distintas temáticas tratadas son seleccionadas a partir de las demandas de los estudiantes y sirven para complementar y ampliar otras técnicas que ya se vienen impartiendo en la facultad. La fórmula de “Microtaller”, permite un aprendizaje abierto, en forma de curso intensivo más compatible con los horarios, más diverso y económicamente más asequible. Al mismo tiempo, la brevedad, facilita su carácter experimental, haciendo posible:

- La incursión en técnicas muy específicas como perfeccionamiento de las ya aprendidas
- La incorporación de otros procedimientos inéditos en el medio académico, como pueden ser: las artesanías, las nuevas técnicas y materiales, los procesos vinculados categorías artísticas contemporáneas (*performance*, instalaciones sonoras, arte público), etc.

C) Objetivos

1. Integrar en la docencia procesos y tecnologías usados en el arte contemporáneo que no están, que no aparecen recogidas en las instalaciones y en los planes de estudio de las enseñanzas artísticas.
2. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
3. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
4. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.
3. Propiciar mediante planteamiento ejercicios complejos, la necesidad de resolver problemas como identidad del modelo didáctico, favoreciendo así, una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.

4. Generar herramientas que funcionen de manera complementaria con la universidad a través de una red de confluencias entre distintos ámbitos educacionales, profesionales y sociales.
5. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
6. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
7. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
8. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

D) Metodología.

La metodología prevista para el proyecto tratará de potenciar el trabajo colectivo de los participantes, conciliando las actividades propias de cada asignatura participante con el resto de iniciativas propuestas desde el proyecto. Facilitando así la permeabilidad en los contenidos de las asignaturas y la circulación de los conocimientos entre las mismas. Esta red de relaciones se articularía a través de cursos y talleres que participen de los contenidos de las asignaturas implicadas.

De momento, hemos planificado un plan a corto plazo, en el que se prevé la creación de al menos un taller mensual. Estos primeros talleres tendrían un carácter más experimental y servirían para que, a largo plazo, estas metodologías crearan una infraestructura de pequeños talleres que queden a disposición de la comunidad universitaria.

Metodología a partir de los colectivos implicados en el proyecto:

a. Profesores y asignaturas

Se proyecta la idea de plantear ejercicios con un grado de complejidad que haga indispensable la búsqueda de recursos y que vengán a complementar y ampliar los ya dados por la enseñanza reglada. Esto, supone que los ejercicios además impliquen la necesidad de hacer una labor investigadora sobre medios y conocimientos que se precisen para poder resolverlos.

La programación contempla el diseño de proyectos colectivos, que dependan de un trabajo en equipo y al mismo tiempo favorezcan la realización de soluciones individuales, creando una red de relaciones cooperativas que haga imprescindible la participación activa de cada alumno implicado.

Los propios docentes, que junto a los alumnos participantes, coordinan la gestión de ejercicios y talleres, podrían adquirir nuevas competencias en el proceso de aprendizaje con los profesionales invitados.

La coincidencia temporal (en un mismo curso), de las asignaturas de los profesores y alumnos participantes en el Proyecto de Innovación Docente, nos sitúa en la posibilidad de impulsar la creación y la consolidación de equipos docentes.

b. Espacio auxiliar como asociación cultural universitaria

El ideario con el que se a creado la asociación coincide con la línea de trabajo este proyecto:

- Desarrollo de la capacidad de autoaprendizaje para agilizar o complementar la docencia universitaria
- Realizar desde la Universidad, actividades que tengan una proyección en el mundo profesional
- Detectar las necesidades del colectivo estudiantil la asociación se centra actualmente en la gestión y coordinación de talleres que cubran estos objetivos

c. La comunidad estudiantil

Alumnos individuales o grupos que plantean sus necesidades y demandas.

D.1) Fases metodológicas.

El proyecto se estructura en tres fases; la primera relacionada con la obtención de conocimientos teóricos y el debate de ideas, necesarios para generar talleres. En segundo lugar el desarrollo de talleres centrados en adquirir experiencias prácticas. Y en tercer y último lugar, la fase de divulgación que se llevará a cabo con la creación de una página web, exposiciones, la creación de una publicación y un archivo visual.

Fase 1; IDEACIÓN. Generador de ideas y pensamiento. Inicialmente, esta etapa se encuentra centrada en la obtención de propuestas para la aceptación de proyectos globales o colectivos que implicarán los procesos constructivos y estos primeros cursos de formación.

Así pues, las primeras conferencias y talleres se encuentran a disposición de las demandas del alumnado. No obstante, la organización trabaja en la concreción de varios proyectos artísticos y se presenta como una propuesta ya concebida, como la producción artística y escenográfica de un largometraje, en colaboración con la ESCO (Escuela Superior de Comunicación), nombrado con anterioridad.

La fase de ideas se alimenta a su vez por talleres, como son los ciclos de conferencias o la incorporación al Cine Club (propuesta ya utilizada por el Proyecto de Innovación Docente: *Archivogranada. Una experimentación audiovisual en torno al imaginario de la ciudad de Granada*)

Fase 2; PROCEDIMIENTOS. Talleres prácticos. La concreción de los talleres se encuentran ligados estrechamente al proceso de ideación, y existe entre estas dos fases una retroalimentación, ya que los talleres serán prácticos pero al mismo tiempo suscitan una reflexión (un antes y un después). Ya que el conocimiento de toda nueva técnica aplicable al arte abre al mismo tiempo un mundo de nuevas posibilidades conceptuales.

Se plantea de igual modo, complementar este apartado con contenidos teóricos de carácter técnico y artístico.

Se potencia en esta fase la ampliación de recursos en la facultad y la mejora en los usos de las instalaciones.

En los talleres, se crea la figura del coordinador de taller, competencia adquirida por el equipo del proyecto, que facilita y ayuda al profesional invitado en la realización de los talleres programados. Aunque las temáticas son dependientes de la fase de ideación, prevemos varias tipologías de talleres:

1. Talleres que aborden técnicas que supongan una profundización en las ya existentes.

2. Talleres sobre técnicas y materiales alternativos respecto a los usos convencionales y que sin embargo están siendo utilizados en la práctica artística más reciente.

- Artesanías y tecnologías ancestrales que las categorías artísticas han relegado a segundo plano (cestería, cerámica tradicional, vidrio, orfebrería, tejidos, etc.)

- Procesos propios de otras disciplinas que pueden ser incorporados a una visión más interdisciplinar de las artes plásticas (talleres de moda, teatro, títeres y autómatas, cine, literatura, arte sonoro, óptica ocatóptica)

- Técnicas aplicables al arte relacional y contextual (Performance, Instalaciones, Arte Público, Cocina, Sociología, Antropología o Psicología)

Cabe destacar, que estas temáticas, se abordarían a partir de los espacios propios de la Facultad de Bellas Artes de Granada, así como a través de colaboraciones externas y propias de la Universidad de Granada (por ejemplo: colaborando con talleres y laboratorios ya existentes de la UGR, como podría ser el caso de la holografía, proponiéndoles modelos para sus experimentaciones)

Fase 3; DIVULGACIÓN. Los resultados del proyecto serán recogidos y mostrados a través de diversas estrategias.

1. Página Web. Presentación de la línea docente, seguimiento del proyecto y plataforma de artistas, colectivos y colaboradores participantes.

2. Exposiciones. Muestras de los trabajos desarrollados al hilo del proyecto.
3. Edición de una publicación (en colaboración con el proyecto de innovación docente ELI (editora del laboratorio de imagen) *apoyo a la edición, divulgación y aplicación docente de materiales de naturaleza artística*).
4. Archivo visual. Organizar un fondo audiovisual que documente todo el proceso para su depósito en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, como material de consulta.

Las tres etapas se muestran como generadoras de investigación y docencia. En todas se estarían estableciendo procesos de aprendizaje; tanto a través de las nuevas teorías o aplicaciones artísticas, como mediante la edición de publicaciones, la gestión o el debate crítico. Por un lado, encontramos que en la primera fase, la de ideación, se puede favorecer un mayor contacto entre la realidad social o profesional y la propia Universidad, para establecer sinergias de actuación. En la segunda fase, a través de las colaboraciones con entidades y profesionales que determina la realización de los talleres. Y en último lugar, durante la fase de divulgación, por su propio carácter de proyección hacia el exterior.

E) Productos y beneficios del proyecto (resultados).

E.1) Beneficios para una titulación.

El proyecto de innovación docente representa un avance para la configuración de buenas competencias del alumnado y la continua formación del profesorado.

Mediante la metodología que se establece, el alumnado, pasa a formar parte de manera activa en la construcción de su aprendizaje y recibe conocimientos actuales y competentes que participan de un continuo flujo entre lo pedagógico y lo profesional.

El funcionamiento permite por tanto, proponer otras líneas de aprendizaje más cercanas a las nuevas reformas educativas, potenciar la profesionalización entre el alumnado y trabajar como dinamizador cultural y artístico, generando

conocimiento y reflejando nuevas necesidades y resoluciones a través de las vías divulgativas.

El material docente empleado queda a disposición del alumnado, profesorado y de la comunidad universitaria, permaneciendo a través del registro de esta experiencia y la apertura de nuevas vías de funcionamiento.

Así pues, se presenta como un espacio de experimentación y aplicación de la nueva redistribución educativa, su incisión en la Facultad de Bellas Artes es determinante para comenzar a abordar los nuevos funcionamientos que plantea la estructuración del Plan Bolonia.

En la práctica real, se introducen respuestas a las demandas establecidas entre alumnado y profesorado. Necesidades básicas como la apertura de talleres y la incorporación de figuras no docentes que participen de manera activa en el proceso de aprendizaje, con la figura de coordinadores de talleres y colaboraciones puntuales de profesionales y artistas.

E.2) Productos o recursos generados por el proyecto.

Página web; Funcionará simultáneamente como archivo y como herramienta de difusión de las actividades vinculadas al proyecto de innovación docente. Se contempla además que sirva como plataforma de debate de esta línea pedagógica, al servicio de la difusión de nuevos valores creativos, entre artistas, colectivos y colaboradores; a través de un gestor de contenidos de código abierto.

Exposiciones; Muestra concluyente de las capacidades adquiridas y una manera de presentación del material derivado en la propuesta.

La publicación y Archivo visual; Con la finalidad de reunir el material realizado durante el proceso educativo de este camino en la innovación docente, y ofrecerse como herramienta física en la divulgación de estos nuevos valores pedagógicos y artísticos.

Infraestructura. La incorporación de nuevos talleres puede suponer en algunos casos una ampliación concreta de las infraestructuras de los talleres ya existentes y de los procesos y técnicas que les son inherentes.

E.3) Técnicas e instrumentos para la evaluación de la adquisición de competencias.

Se plantea la evaluación de una manera continuada, procesual y formativa, tutelada individualmente y en pequeños grupos de trabajo, valorando conjuntamente con el alumnado, logros y dificultades en sus procesos de aprendizaje, los avances en la construcción del conocimiento y la materialización de éstos.

Se realizarán sesiones críticas de las actividades, trabajos realizados y conocimientos aprendidos, además de la incorporación de tutorías. Estas herramientas, permiten contrastar a lo largo de todo el proceso la progresiva adquisición de competencias en las materias objeto de este proyecto.

E.4) Descripción de la mejora que supone el proyecto para la mejora del aprendizaje de la comunidad estudiantil.

El proceso de aprendizaje, se realiza centrado en las necesidades individuales y colectivas del alumnado. Este hecho afirma la mejora en su aprendizaje.

La incorporación de nuevos modelos centrados en la figura del alumno como principal ente activo, dinamizador de los procesos educativos según las inquietudes y demandas del propio gremio.

El alumnado recibe formación complementaria a la propia establecida por la Facultad de Bellas Artes que atiende a las necesidades y ofrece soluciones a las problemáticas actuales establecidas en esta institución. Estas combinaciones pedagógicas favorecen su desarrollo competente y profesional en la propia comunidad universitaria y frente a la propia sociedad.

E.5) Medidas para la evaluación del proyecto.

Se plantea una evaluación interna organizada mediante reuniones del equipo coordinador del proyecto, realizadas periódicamente para evaluar el proceso y la estructuración metodológica docente si se viera necesario.

La evaluación externa consta de un informe realizado por un profesional docente en el sector artístico, Marta Linaza Iglesias (profesora de escultura del CES Felipe II-UCM en Madrid). Atendiendo principalmente a los siguientes criterios;

- Adecuación de la metodología docente en la aplicación práctica de la propuesta
- Consecución de los objetivos del proyecto
- Adquisición de competencias por parte del alumnado
- Calidad del material generado en los límites del proyecto

F) Financiación

Desglose del presupuesto contando con la financiación del PID (5000,00 €) + financiación asociación y departamentos (1.500,00 €)

CONCEPTO	TAREAS	GASTOS	FINANCIACIÓN
General		300,00 €	
Coordinación general del PID	Coordinar el grupo motor: FAAQ + profesores + otros. Gestión de los trámites PID	300,00 €	PID + Financiación extra
Talleres		2.800,00 €	
Coordinación talleres	Establecer fechas. Invitados. Reservar espacios. Gestionar las inscripciones. Presentar los ponentes. Difusión	300,00 €	PID + Financiación extra
Invitados talleres	Honorarios. Viaje. Estancia. Dietas extra.	2.000,00 €	PID + Financiación extra
Material talleres		500,00 €	PID +
Conferencias		1.500,00 €	
Coordinación del conferencias	Establecer fechas. Invitados. Reservar espacios. Gestionar las inscripciones. Presentar los ponentes. Difusión	500,00 €	PID
Invitados conferencias	Honorarios. Viaje. Estancia. Dietas extra	700,00 €	PID + Financiación extra
Documentación	Grabación y edición de las sesiones del seminario.	300,00 €	Por determinar
Exposición		500,00 €	
Montaje de la exposición	Gestionar el espacio. Recopilación y corrección de	200,00 €	PID
Gastos de producción	Cartelería, trípticos, cartelas, impresiones de fotos, vinilos,	300,00 €	PID + Financiación extra
Espacios	Espacio de la Exposición.	0,00 €	
Publicación + Archivo visual		1.400,00 €	
Edición y maquetación de la publicación y DVD	Recopilación del material. Edición de textos. Maquetación. Coordinación de la impresión.	400,00 €	PID
Impresión	Impresión de la publicación.	1.000,00 €	PID
TOTAL		6500.00 €	

7.2.2.2.2. Actividades realizadas

En la realización anual de este proyecto de innovación docente y con la intención de completar los objetivos propuestos, se realizaron diversas actuaciones.

A) MICROTALLER 1º. *Cerámica XXL. Escultura cerámica a gran formato y cocción en foso.*

Docente: ANTONIO JOSE FLORES MARTINEZ.

Profesional externo UGR

Fecha de realización: Del 28 de Noviembre al 2 de Diciembre de 2011

El cartel de información está dividido en secciones. A la izquierda, un recuadro con el título 'Información' contiene los siguientes datos:

- Fecha de inscripción: Del 11 al 21 de Noviembre. La inscripción se hará mediante correo electrónico (correoespacioauxiliar@gmail.com), y los datos a adjuntar serán: - Nombre y apellidos - Correo electrónico - Teléfono de contacto
- Tendremos una reunión, el día 21 de Noviembre en el aula T-12 a las 11:00 am, tanto coordinadores como matriculados, de cara a la organización previa necesaria al comienzo del curso. La matrícula se abonará este día.
- Plazas: 15
- Duración: 40 horas
- Matrícula: 50 euros
- Materiales incluidos: - Pastas Refractarias (50kg/para)
 - Engobes
 - Códos
 - Herramientas
 - Cocciones alta temperatura
- Pieza gran formato: Los matriculados deberán idear una pieza, mediante bocetos en papel o en el material definitivo, para el primer día de comienzo del curso, con objeto de desarrollarla en gran formato durante el mismo.
- Cocción en foso: Cada uno de los matriculados tendrá modelada y completamente seca, una pieza de pequeño formato (20x20 cm aprox). Estas piezas serán cocidas en un "Horno de Foso", que constituiremos entre todos los alumnos.

Para cualquier duda acerca del curso aquí os la aclaramos: (correoespacioauxiliar@gmail.com)

El resto del cartel tiene un fondo rojo y verde. En la parte superior izquierda, el título 'CURSO' está escrito verticalmente. Al lado, el título principal 'ESCULTURA CERÁMICA GRAN FORMATO' y 'COCCIÓN EN FOSO' están en grandes letras blancas. Debajo del título, se indica 'Del 28 de Noviembre al 2 de Diciembre' y 'Facultad Bellas Artes'. El profesor 'Impartido por ANTONIO JOSÉ FLORES MARTINEZ' también está mencionado. En la parte inferior, se muestra una imagen de una gran pieza cerámica oscura, con una sección que revela su estructura interna de bloques apilados.

En la parte inferior izquierda del cartel, se muestran los logos de 'espacio', 'BellasArtes' y 'UGR'.

27. Cartel. Curso; *Escultura cerámica a gran formato y cocción en foso*

A.1. Resumen

El taller proponía la ideación de un proyecto personal que llevase a la realización de dos trabajos cerámicos de cierta complejidad: una obra de gran formato 1,50m x 70cm x 80cm y otra de pequeño formato, destinado a la experiencia de cocción y construcción de un horno de foso. A lo largo del curso se desarrollaron, de forma teórico- práctica, diversas técnicas de realización y construcción cerámica, a través de las cuales cada alumno pudo llevar a cabo sus propios proyectos.

A.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

A.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.

3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

A.4. Metodología

A lo largo del curso se desarrollaran de forma teórico- práctica diversas técnicas de realización y construcción cerámicas, a través de las cuales cada alumno ejecutará su propio proyecto apoyándose en diversas técnicas de conformación cerámica.

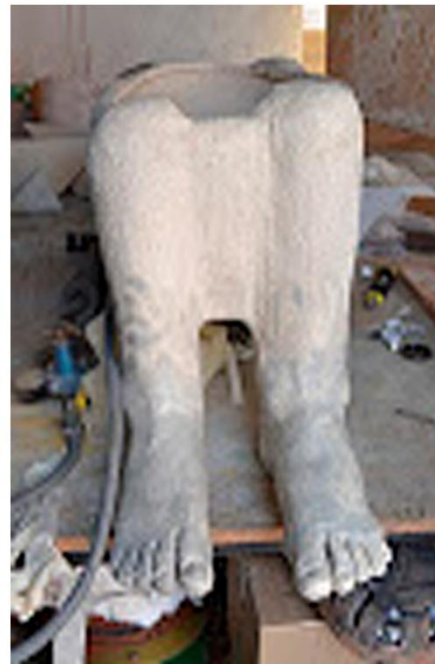
A.5. Contenidos

- Técnica de churros
- Técnica de pellizco
- Modelado escultórico
- Encofrado de madera
- Construcción de tubos flexibles y rígidos
- Siluetas de madera
- Decoración con rodillos de madera
- Decoración con engobes alta temperatura
- Moldes y contramoldes
- Soportes
- Maderas en etapas
- Cocciones alta temperatura

Horno de foso:

- Explicación de cómo funciona un horno de foso. Medidas de seguridad, materiales necesarios y estructura organizativa.
- Construcción del horno de foso
- Previamente los alumnos habrán realizado una pieza en barro blanco chamotado lista para ser cocida en el horno de foso
- Cocción de las piezas

La conclusión del taller tendrá lugar con la exposición de las obras aun no fechada en la sala de exposiciones "El Pósito" Loja Granada.



28. Imágenes durante el curso; *Escultura cerámica a gran formato y cocción en foso*

B) MICROTALLER 2º: *Iniciación a la talla en piedra*

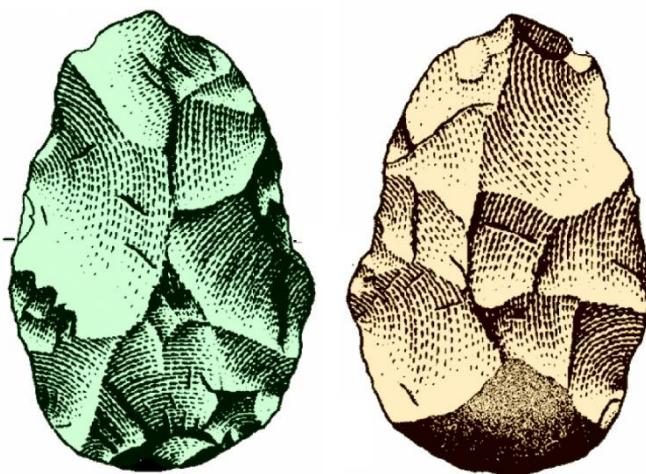
Docente: JESÚS GARCÍA LORENTE. Profesional externo UGR

Fecha de realización: Del 28 de Noviembre al 2 de

Diciembre de 2011



CURSO TALLER
DE
INICIACIÓN
A LA
TALLA EN PIEDRA



1,8 y 9 de Febrero

presentación 1 de Febrero. 10:00, aula T2,

contacto: microtallerespid@gmail.com

ENTRADA LIBRE

<http://microtalleres.blogspot.com>

29. Cartel. Curso; *Iniciación a la talla en piedra*

B.1. Resumen

Curso-Taller que se planteaba, entre otras cosas, la reactivación del espacio que la facultad de Bellas Artes de Granada tiene reservado para la actividad de la talla en piedra. Este espacio estaba infrautilizado por la escasa presencia del trabajo en piedra dentro del programa de las asignaturas regladas y la consecuente falta de motivación del alumnado para mantener el taller en activo. Diseñamos un pequeño curso que aportara unas mínimas bases teórico-prácticas

Atrajo a un colectivo de estudiantes (más de 40 por cada facultad) que mantuvo una intensa actividad en el espacio de talla, durante el resto del curso 2012-13.

El taller, impartido por el escultor Jesús García Lorente, comenzó con una introducción a los conocimientos propios del trabajo en piedra, seguida de demostraciones sobre el uso de las herramientas que el propio escultor aportó para la muestra. Durante la parte práctica, los alumnos del taller fueron asesorados respecto al modo de resolver sus distintos proyectos, así como en el aprendizaje del correcto uso de la maquinaria y herramientas.

B.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

B.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.

3. Convergencia con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.
3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

B.4. Metodología

Esta Práctica artística tiene como finalidad reactivar el espacio de taller de talla en piedra, situado en la Facultad de Bellas Artes de Granada, y satisfacer las demandas del alumnado que envuelven a este material escultórico.

Taller teórico-práctico intensivo entorno a la talla en piedra, este material posee un espacio propio a su uso en la Facultad Alonso Cano de Granada, que aunque vacío de contenido, forma parte de asignaturas propias del grado en Bellas Artes.

El proyecto se argumenta a través de dos etapas; una formativa y otra activa. En la formativa, que da comienzo al taller, se inicia a través de la conferencia a cargo del docente y escultor Jesús García Lorente sobre materiales, técnicas, herramientas de trabajo y seguridad. Posteriormente una demostración del propio escultor termina por completar el periodo informativo sobre conocimientos propios del trabajo en piedra.

La parte activa del taller se conceptualiza a través de la dinámica de trabajo del propio

alumnado del taller bajo la supervisión de este escultor. Durante los días señalados, los usuarios del taller obtienen asesoramiento sobre el trabajo de la obra que realizan, así como el aprendizaje en el correcto uso de la maquinaria y herramientas implicadas en el proceso.

B.5. Contenidos

Bloque teórico:

1. La Piedra como Material Escultórico.
 - Origen y formación de las rocas (ciclo geológico)
 - Clasificación de las rocas según criterio geológico
 - Propiedades de la piedra natural
 - “Mármoles comerciales” aplicados a la escultura

2. Técnicas de escultura en piedra
 - Técnicas de ampliación:
 - Optimización de bocetos y maquetas
 - Ampliación, escalas y copia por puntos
 - Desbaste ortogonal y plantillas
 - Técnicas de talla manual
 - Herramientas tradicionales, acero templado y widia
 - Técnicas de talla a máquina:
 - Por aire comprimido
 - Eléctrico: el diamante y la widia

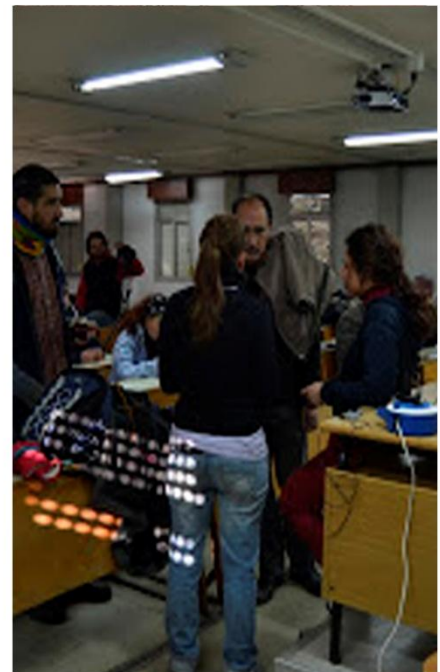
3. Técnicas de escultura industrial (maquinaria)
 - Extracción en canteras
 - Elaboración en fábricas
 - Tecnología

4. El escultor en la actualidad y el futuro
 - Encargos
 - Exposiciones

- Concursos
- Simposios

Bloque práctico:

1. Planificación y estructuración del trabajo en equipo
2. Realización de bocetos y maquetas
3. Realización de las esculturas proyectadas mediante la talla directa en piedra
4. Documentación y exposición final de los contenidos y obras generadas en el curso-taller.



30. Imágenes durante el curso; *Iniciación a la talla en piedra*

C) MICROTALLER 3º: *Iniciación a la escultura en resina de polímeros plásticos.*

Materiales y procedimientos

Docente: RAFAEL VERGEL PÁEZ. Profesional externo UGR

Fecha de realización: Del 19 al 23 de Marzo de 2012

**Curso "INICIACIÓN A LA ESCULTURA
EN RESINAS DE POLÍMEROS
PLÁSTICOS"**



Del 26 al 30 de Marzo
presentación 26 de
Marzo a las 10:00
Facultad Bellas Artes
Matrícula: 30e
(materiales incluidos)

INSCRIPCIÓN :
microtalleres.pid@gmail.com



31. Cartel. Curso; *Iniciación a la escultura en resinas de polímeros plásticos*

C.1. Resumen

Curso sobre las aplicaciones escultóricas de las resinas. Se realiza una presentación sobre los diferentes tipos de resinas polímeras, así como de los procedimientos de refuerzos. También se hace una introducción a las diferentes técnicas de moldeo y desmoldeo y se exponen distintos tipos de acabados poliméricos (gel coat, aditivos, cargas, etc) . Por último se introduce a los procesos de última generación en resinas plásticas poliméricas.

En la parte práctica, se elaboran pruebas por parte del alumnado a partir de proyectos personales con el fin de familiarizarse con el comportamiento real de estos materiales.

C.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

C.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.

2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.
3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

C.4. Metodología

Las actividades que comprenden este taller consistirán en la ideación de un proyecto en resina. A lo largo del curso se desarrollaran de forma teórico- práctica diversas técnicas escultóricas a través de las cuales cada alumno ejecutará su propio proyecto apoyándose en diversas técnicas de conformación cerámica.

C.5. Contenidos

Bloque 1:

- Exposición teórica de los contenidos programados
- Proyección multimedia con detalle de procesos
- Revisión de materiales específicos
- Puesta en común de conocimientos de grupo
- Materiales de núcleo de última generación

Bloque 2:

- Planificación y estructuración del trabajo en equipo
- Prácticas de procedimientos
- Análisis de modelos de pequeño y gran formato
- Modelado de prototipos

- Construcción de moldes
- Copiado y vaciado de múltiples
- Acabados artísticos
- Introducción al vaciado de resinas
- Pátinas y cargas en esculturas de poliéster
- Revisión de procesos tecnológicos de última generación
- Exposición final de las experiencias realizadas en el taller



32. Imágenes durante el curso; *Iniciación a la escultura en resinas de polímeros plásticos*

D) MICROTALLER 4º: Talla de forja

Docente: BALBINO MONTIANO BENÍTEZ. Profesor en la UGR

Fecha de realización: 24 Y 25 de Abril de 2012



MICRO
TALLER
DE
FORJA
24y25
Abril

Martes 9:00 a 12:00 (entrada libre)
y de 15:00 a 20:00 (limitado),
Miércoles 15:00 a 21:00 (limitado)

lugar:
taller de
metales

docente:
Balbino
Montiano
Benítez



33. mas info en: <http://microtalleres.blogspot.com> contacto: microtalleres.pid@gmail.com

Cartel. Curso; Talla en forja

D.1. Resumen

Realizado en las instalaciones de la facultad, se inicia con una exposición sobre los referentes históricos, técnicos y estéticos que intervienen en la creación de esculturas en hierro forjado y la experiencia práctica, por parte del alumnado, de algunas de las aplicaciones y los procesos más característicos que intervienen en la forja de hierro.

D.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

D.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Convergencia con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.
3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.

5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

D.4. Metodología

Basado en la exposición de referentes históricos, técnicos y estéticos que intervienen en la creación de esculturas en hierro forjado.

Se realizarán actividades prácticas orientadas al conocimiento de los procesos básicos que participan en la forja.

D.5. Contenidos

- El hierro
- Composición y propiedades físicas del hierro.
- Clasificación.
- Los metales férreos: hierro fundido, hierro dulce y acero.
- Distribución.
- Referentes históricos: orígenes y evolución.
- Maquinaria, métodos y técnicas específicas.
- Procedimientos de la forja.
- Principales herramientas y útiles: fragua, yunque, útiles y elementos auxiliares del yunque.
- Calda.
- Procedimientos térmicos: templado, revenido y recocido.
- Procedimientos manuales: abrazaderas, acanalado, apuntado, astillado, cincelado, cortado, curvado, degüello, doblado, enrollado, estampado, estirado, hendido, laminado, aplanado, punzonado, rajado, remachado, repujado y retorcido.
- Otros procedimientos: aldabas, anudados, clavos y soldadura.



34. Imágenes durante el curso; *Talla en forja*

E) MICROTALLER 5º: *Taller de construcción y talla en madera*

Docente: JOAQUIN ORTEGA GARRIDO. Profesional externo UGR

Fecha de realización: Del 27 de Abril al 4 de

Mayo de 2012

TALLER DE MADERA
DEL 27 DE ABRIL AL 4 DE MAYO
DOCENTE : JOAQUIN ORTEGA GARRIDO
MATRÍCULA : 30 EUROS TLF: 696 386849
CONTACTO: microtalleresp@gmail.com

DEPARTAMENTO
espacio auxiliar

35. Cartel. Curso; *Taller de construcción y talla en madera*

E.1. Resumen

La talla artística en madera, como tradicionalmente es entendida, complementada con procedimientos tomados de otras disciplinas como la construcción o la arquitectura. Se inicia con una conferencia sobre el recorrido histórico de estas nuevas aplicaciones escultóricas, con ejemplos de algunos artistas plásticos que las utilizan. En la parte práctica, de nuevo, son los propios alumnos los que proponen y realizan sus propias tallas con el asesoramiento del profesor invitado.

E.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

E.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.

3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

E.4. Metodología

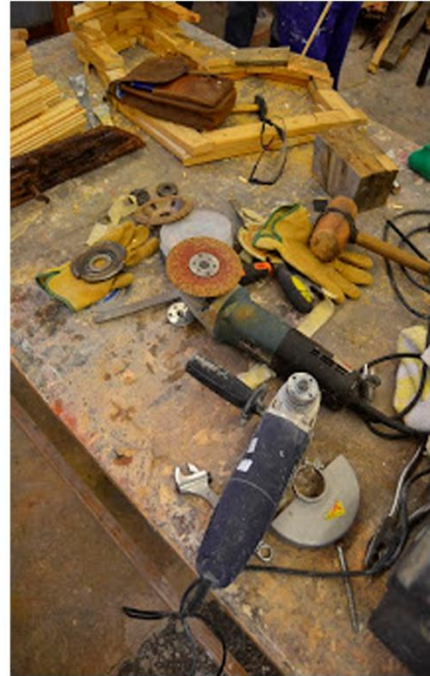
El proceso educativo se lleva a cabo a partir de la idea proyectual del alumno sobre una pieza creada mediante las técnicas propias del taller.

E.5. Contenidos

- Referentes visuales. El imaginario
- Referentes conceptuales

- Referentes formales. Proceso y material

- Productos de madera para la construcción
 - Madera en bruto
- Madera aserrada para uso estructural
- Formación de fendas en la madera maciza
- Clasificación estructural de la madera aserrada
 - Madera aserrada empalmada estructural
 - Duo/Trio
 - Madera laminada encolada (mle)
 - Tableros de madera maciza
- El producto de partida, la tabla
 - Visión general
 - Tableros de madera maciza, tableros de 3 y 5 capas
 - Tableros contralaminados



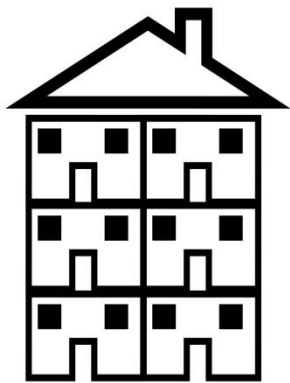
36. Imágenes durante el curso; *Taller de construcción y talla en madera*

F) MICROTALLER 6º: *Perfeccionamiento de la talla en piedra*

Docente: JESÚS GARCÍA LORENTE. Profesional externo UGR

Fecha de realización: Del 7 al 11 de Mayo de 2012

TALLER DE Jesús García Lorente
PERFECCIONAMIENTO



DE LA



TALLA DE PIEDRA

del 7 al 11 de Mayo

mas info en: <http://microtalleres.blogspot.com>
<http://www.garcialorente.com>

matrícula 30 euros

dge

espacio



contactar en: microtallerespid@gmail.com

37. Cartel. Curso; *Perfeccionamiento de la talla en piedra*

F.1. Resumen

La excelente acogida que tuvo el taller: “*Iniciación a la talla en piedra*” nos llevo a plantear un segundo taller, más centrado en la experiencia práctica. Durante una semana los alumnos podían trabajar sus tallas con el asesoramiento continuo de un escultor especialista en el trabajo en piedra, resolviendo todo tipo de problemas técnicos y mostrando, sobre casos reales, el correcto uso de la maquinaria y herramientas.

F.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

F.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.

3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

F.4. Metodología

La actividad que se deriva de este taller se encuentra condicionada única y exclusivamente por el alumnado participante. Así pues, como prolongación y ampliación del anterior Microtaller: *Iniciación a la talla en piedra*, y organizado a través de la gran demanda de profundizar sobre la materia de la piedra a nivel escultórico, El proyecto se centra en la práctica en el asesoramiento creativo y técnico del escultor y docente profesional Jesús García Lorente.

F.5. Contenidos

Como continuidad del taller *Iniciación a la talla en piedra*, no se proyectan contenidos preestablecidos. Los contenidos varían en función del proyecto personal de cada alumno



38. Imágenes durante el curso; *Perfeccionamiento de la talla en piedra*

G.7) MICROTALLER 7º: Granada transversal

Docente: Javier Abarca. Profesional externo UGR

Fecha de realización: 5 Y 6 de Junio de 2012



39. Cartel. Curso; Granada transversal

G.1. Resumen

Se inicia con una exposición teórica sobre el recorrido histórico y cultural desde los inicios del movimiento del *graffiti* y sobre sus procedimientos y técnicas, junto con la revisión de artistas como claros referentes de esta técnica . Complementada con una conferencia sobre *teoría* situacionista, psicogeografía y nuevas formas de entender el espacio urbano. En la parte práctica, el taller proponía una serie de recorridos por la ciudad, centrada en los lugares deshabitados y las periferias.

G.2. Proyecto

La creación de este taller surge de la necesidad de llevar a cabo experiencias de autoaprendizaje que resuelvan algunas carencias relativas a los talleres teórico-prácticos, espacios de trabajo e incorporación de procesos y técnicas más acordes con la realidad del arte contemporáneo. En base a las demandas del propio alumnado y de las nuevas asignaturas.

G.3. Objetivos

Objetivos básicos:

1. Agilizar el uso de talleres y espacios de trabajo existentes en la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2. Ofrecer al alumno conocimientos prácticos para tener una mayor capacitación profesional.
3. Converger con la acción de las organizaciones estudiantiles, impulsando su desarrollo y buscando sinergias.

Objetivos específicos:

1. Dar a conocer nuevas vías procesuales en las que el alumnado, profesorado y colaboradores participen al mismo nivel y de manera activa.
2. Favorecer la implicación de los estudiantes como agentes activos en la planificación de sus propios procesos de aprendizaje.

3. Favorecer una aproximación a las prácticas artísticas a través del contacto directo y real entre el planteamiento de problemas y una investigación hacia la búsqueda de soluciones que genere la puesta en marcha de cursos y talleres.
4. Guiar al alumnado hacia una metodología profesional a través de proyectos individuales enmarcados dentro de un proyecto colectivo.
5. Diversificar el uso de los talleres e instalaciones de la facultad de Bellas Artes de Granada a través de profesionales y colaboraciones externas.
6. Crear espacios de comunicación y encuentro que establezcan diálogos entre Universidad y sociedad, y entre el mundo profesional y académico.
7. Consolidar la colaboración entre entidades externas y propias de la Universidad de Granada que se contemplan en este proyecto.

G.4. Metodología

A partir de la teoría situacionista de la ciudad, abordamos la práctica del graffiti y del arte urbano como lecturas transversales de la camisa de fuerza arquitectónica que el entorno construido impone, un ejercicio cercano al del parkour o el skate. El taller propone una serie de recorridos que, adoptando los parámetros navegacionales de estas culturas, desvelan segmentos insospechados de la ciudad. Espacios que escapan al control del capital, y en los que es posible experimentar un estado de libertad que la ciudad oficial imposibilita.

G.5. Contenidos

- Conferencias:
 - Graffiti. Recorrido histórico, social y cultural desde los inicios del movimiento.
 - Arte Urbano
- Historia desde los años 80.
- Procedimientos y técnicas diversas al spray para realizar piezas más digestivas al público.
- Como influye Internet y la formación académica.
- Artistas referentes.
- Teoría situacionista, la psicogeografía y las nuevas formas de entender el espacio urbano.

- La construcción de la visión mágica, el 3er paisaje.
- La deriva. Guy Debord.
- Ruta: Granada. Periferia urbana y visita de espacios deshabitados.



40. Imágenes durante el curso; *Granada transversal*

Las actividades realizadas a través del Proyecto de Innovación Docente (PID), pueden enmarcarse, en base al proyecto propuesto en el punto (6.2.1. 1RA. Una Residencia del Arte; Centro de Creación y pensamiento contemporáneo) en tres de los programas del proyecto 1RA;

Programa Laboratorio. Establecer espacios creativos de trabajo que complementen la actividad artística, ofreciendo otras vías pedagógicas y facilitando la profesionalidad a los usuarios.

Programa Residencia. Artistas y profesionales invitados que realizan talleres y conferencias.

Programa curatorial. Gestión, coordinación y organización de actividades que sostengan el proyecto de realizar una Residencia de artistas

Programa difusión. Realización de un centro documental, de manera real y digital.

7.2.2.2.3. Resultados, productos y beneficios generados por el proyecto *Microtalleres; Experiencias de Autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica.*

El desarrollo de estas prácticas ha derivado en un uso intensivo de los espacios de taller, especialmente del taller de piedra que ha recuperado su plena actividad. También ha supuesto una cierta exigencia en la actualización de la maquinaria que en algunos casos no alcanzaba a cubrir las necesidades mínimas. Esto ha venido facilitado por el hecho de que varias asignaturas se sumaron a las propuestas, integrando algunos talleres en su programación.

La experiencia adquirida por el equipo coordinador en relación a la gestión cultural y docente a través de la asociación de alumnos Espacio Auxiliar y de la Delegación de Estudiantes, se ha difundido entre el resto del colectivo de alumnos, asegurando la continuidad de este tipo de iniciativas.

El formato de curso intensivo y el contacto con especialistas ha servido para que el alumnado pudiera experimentar con procesos más próximos a los de la metodología profesional.

Aunque la experiencia inmediata de los “Microtalleres” tiene un carácter efímero, se ha creado un archivo documental: [http:// microtalleres.blogspot.com.es](http://microtalleres.blogspot.com.es), en el que se recogen fotografías, videos y enlaces de todos los talleres. Al tratarse de procesos fundamentalmente técnicos, este archivo supone una eficaz herramienta de consulta accesible a todos los interesados. La escasez de buenos manuales técnicos se debe a menudo a la dificultad de describir con palabras procedimientos que van más allá de los usos de una maquinaria y que implican toda una gestualidad. El registro audiovisual de estas técnicas se convierte en el soporte más efectivo y didáctico.

7.2.2.2.4. Valoración global del proyecto

Es complicado hacer una valoración global de actividades tan diversas como las que se han realizado. Los aciertos y errores en la mayoría de los casos han dependido de las características específicas de cada taller. En conjunto podemos destacar la validez de la fórmula “Microtaller”: cursos intensivos impartidos por profesionales externos, surgidos a partir de las demandas del alumnado y coordinados por un equipo mixto de profesores y alumnos que suponga un gasto cero o mínimo para el alumno que los cursa. Hemos comprobado que cuanto más se ceñía un taller a esa fórmula, mejores eran sus resultados. Las prácticas de más de tres días, para algunos alumnos ocasionaban incompatibilidades horarias, además de precisar un mayor gasto que repercutía en la necesidad de cobrar matriculas. En los casos en los que los docentes no eran externos, el interés del alumnado decaía ya que gran parte del atractivo de estos talleres estaba en su apertura al mundo profesional.

Respecto a la coordinación, lo ideal es que cada actividad tenga un único responsable que se mantenga en contacto con el grupo pero que pueda coordinar con suficiente independencia. Si una de las premisas es buscar justamente la agilidad en la tramitación de actividades es preciso simplificar al máximo los modos de gestión.

Se han llevado a cabo valoraciones a través de encuestas a los usuarios del proyecto, alumnado y profesorado participante. Se reseñan algunas conclusiones que se desprenden de estos formularios:

1. Contenidos

- Los procesos tratados en el taller se han considerado útiles como complemento de las asignaturas.
- Los ejercicios realizados han servido para aplicarlos a prácticas, tanto de las asignaturas y como de la propia obra.
- Los talleres han permitido acceder al conocimiento de otros procedimientos y fundamentos teóricos y profundizar en el uso de técnicas, materiales y herramientas.
- Se considera que estos talleres son una forma más directa de conocer la realidad profesional y que es positiva la incorporación de docentes externos a la Universidad.
- Dos respuestas básicas a la pregunta: ¿Crees que este tipo de prácticas podrían incorporarse a la programación de ciertas asignaturas?
 - No, las terminarían gestionando algún departamento, lo repartirían entre profesores de la misma universidad y no habría posibilidad de aprender nada nuevo, y en una universidad es paradójico.
 - No solamente podrían, sino que deberían. Durante mi etapa universitaria eché de menos este tipo de actividades, que lamentablemente quedaban un poco fuera del programa de estudios.

2. Coordinación

- Se da una correspondencia entre las expectativas (publicidad del curso) y el aprendizaje impartido en el curso
- La *ratio* de alumnos resulta adecuada
- La fórmula del “Microtalleres” es considerada unánimemente como un método eficaz de aprendizaje para complementar la formación de la facultad.

- Parece, no solo apropiado, sino necesario que sean los propios alumnos los que demanden los contenidos de su aprendizaje.
- Se sostiene la idea de que el alumnado debe implicarse en la gestión de este tipo de actividades, siempre que se les den facilidades por parte de la institución.

3. Infraestructura

Algunas instalaciones se consideran tan precarias que apenas se usan. Los talleres han servido al menos para poner de manifiesto esta situación y aprovechar, en la medida de lo posible, los limitados recursos con los que se cuenta.

4. Propuestas de mejoras

- A la pregunta: ¿Qué aspectos cambiarías o mejorarías de las prácticas realizadas?, surgen propuestas como:

- Tendría prudencia con la realización de talleres a final de curso, se ve que no funcionan tan bien.
- Sentaría como base que los docentes de la Facultad de Bellas Artes de Granada no impartiesen ningún tipo de taller o curso, ya que el programa es de innovación.
- Dotaría al grupo coordinador de un espacio hábil para gestionar: una pequeña oficina, un pequeño pc, una pequeña impresora, etc.
- El deseo manifiesto de que en los próximos cursos estos “Microtalleres” se hagan más habituales.

7.2.2.2.5. Proyectos elaborados paralelamente a Microtalleres

Coetáneamente, surgieron dos experiencias que fueron coordinados por el cuerpo organizativo del Proyecto de Innovación Docente, pero que no formaron parte como tal del proyecto ni de su financiación.

A) Pensar la Piedra

Facultad de Bellas Artes. Granada / Facultad de Bellas Artes. Aranjuez

Mediante la coordinación y junto con la Facultad de Bellas Artes de Aranjuez, se obtuvo un convenio de colaboración entre ambas entidades con la cantera Cristóbal Flores S. L. de Almería.

La empresa donó 10 toneladas de travertino que fueron utilizadas en la realización de un proyecto conjunto con la facultad de Madrid al que dimos el nombre de: *Pensar la Piedra*.

Con este proyecto buscábamos establecer un diálogo entre alumnos de dos facultades distintas, en torno al trabajo en piedra. Se trataba de un proyecto de investigación en el marco del artículo 83 de la LOU financiado por la empresa de extracción y comercialización de travertino Cristóbal Flores S. L. de Almería. y dirigido por los doctores Víctor Borrego Nadal profesor del Departamento de Escultura de la Facultad de Granada y Marta Linaza Iglesias profesora de escultura del CES Felipe II-UCM, de Aranjuez. De la cantera salieron dos camiones: uno con destino Aranjuez y el otro con destino Granada. Transportaban series de bloques de travertino “gemelos”. A cada grupo de Aranjuez se le había asignado, a su vez, un grupo “gemelo” en Granada. Los distintos grupos intercambiaron con sus respectivos “gemelos” ciertas instrucciones sobre el modo en que debían trabajar su mitad de piedra. Valiéndose únicamente de palabras y recurrir a las imágenes. Los componentes de cada equipo debían “transcribir” a su mitad de piedra lo que imaginaban a partir de la descripción literal de su equipo gemelo. Finalmente, la piedra que sale desde su lugar de origen hacia las dos facultades, volverá a la cantera, donde se dispondrán las piezas gemelas, de modo que las dos mitades se re-integren constituyendo una obra única. Se trata de experimentar el viaje de ida y

vuelta de una piedra en su inmovilidad sustancial que es descompuesta y después reorganizada.

<http://pensarlapiedra.blogspot.com.es/>

<http://pensarlapiedraenaranjuez.blogspot.com.es/>

B) Taller libre de escultura en piedra

Universidad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada

El taller de piedra en esta facultad depende de autorizaciones del profesorado para su uso, quedando exclusivamente a merced de la utilización casual de determinadas asignaturas, que sin contar con técnicos ni profesionales que pudieran enseñar a los alumnos sus correctas aplicaciones, sufría un abandono casi total.

A diferencia de otros espacios de uso práctico en las técnicas diversas que completan la enseñanza de las Bellas Artes, el taller de piedra no cuenta con profesionales especializados que complementen o apoyen la docencia. Aún siendo una práctica escultórica que requiere imprescindiblemente de conocimientos técnicos para el buen uso, la Facultad afirma no tener presupuesto para mejorar esta condición, abogando por ahogar esta práctica artística a través de la no promoción y abandono de sus contenidos en el desarrollo curricular del alumnado.

Como reacción y con la finalidad de visibilizar esta realidad, se promovió temporalmente a través de los proyectos de Microtalleres en este material escultórico, el uso y la demanda del alumnado hacia este espacio semiabandonado, que junto con el proyecto *Pensar la Piedra*, forzó a entablar nuevas relaciones burocráticas entre educandos y educados.

Tras visibilizar cuales eran las formulas posibles para poder trabajar en un espacio expuesto a la intemperie, se optó por implicar al personal docente que durante las clases prácticas de escultura podría autorizar el uso de este espacio a determinados alumnos.

Así pues, se estableció:

- Listado de alumnado interesado en participar y responsable de la limpieza y el buen uso de las herramientas, normas de seguridad y espacio.
- Horario de utilización autorizado del espacio, cubierto prácticamente su totalidad horaria mediante la implicación del profesorado especializado en escultura.

Durante este periodo organizativo, el corpus docente de la facultad cuestionó el uso de esta práctica debido al ruido que se sufría, ya que el emplazamiento del taller de piedra se encuentra en la intemperie pero rodeado en su tercera parte por clases de otras asignaturas. Manifestaciones que acotaron y remodelaron el horario en consonancia con las clases teóricas que se llevaban a cabo, y establecieron el debate sobre nuevos emplazamientos del taller.

Esta experiencia sirvió para poner en duda la burocracia establecida en el uso de espacios para el alumnado, la demanda de profesionales especializados para el correcto uso de estos espacios y el cuestionamiento sobre el correcto emplazamiento que deben tener los talleres en una Facultad de Bellas Artes.

Como en los anteriores proyectos realizados se fundamentan a través de establecer experiencias que den sostenibilidad al proyecto de Residencia de artistas. En base al proyecto propuesto en el punto (6.2.1. 1RA. Una Residencia del Arte; Centro de Creación y pensamiento contemporáneo), el trazado de estas dos experiencias pueden situarse inmerso en tres programas del proyecto 1RA;

Programa Laboratorio. Uso de espacios creativos en la realización de proyectos artísticos.

Programa Intercambio. Convenios y colaboraciones con otras instituciones en la realización de proyectos culturales.

Programa curatorial. Gestión, coordinación y organización de actividades propias de la residencia de artistas.

7.2.3. Establecerse en un espacio

Las vías para materializar el proyecto han pasado por la búsqueda exhaustiva de espacios en los que se pudiera alojar la residencia.

Si el proyecto se inicia con medios escasos, es preferible establecer conexiones, colaboraciones o cooperaciones con otras entidades establecidas y/o personalidades del mundo cultural.

Así pues, una vez realizado el proyecto específico de la residencia de artistas, debemos:

- Entablar relaciones con entidades y personalidades políticas y culturales.
- Entablar relaciones con otras residencias de artistas.
- Buscar espacios acordes en los que pueda realizarse el proyecto.

Este trámite va configurando de nuevo el proyecto y puede facilitar conexiones y financiaciones para su configuración real.

El trabajo llevado en este campo de investigación puede verse reflejado en el anexo mediante las entrevistas y conversaciones mantenidas a lo largo del proceso de formalizar la residencia.

7.2.3.1. Intentos

En la ciudad de Granada, durante la realización de esta tesis doctoral, se llevaron a cabo varios intentos de crear la residencia de artistas.

Buscando la colaboración de entidades como la UNESCO, el Instituto de Juventud o la propia Universidad de Granada para ofrecer una estructura estable de apoyos que iniciara su configuración.

A) La antigua fábrica azucarera del Señor de la Salud. Santa Fe. Granada



41. Fábrica Señor de la Salud

Situada en tierras de cultivo del río Genil, la azucarera fue construida en 1890. Una edificación industrial influenciada por la arquitectura centroeuropea en su diseño y estética. Durante su historia ha ido ejerciendo diversas funciones, como azucarera hasta 1905, como destilería de la Unión Alcohola Española, como almacenes de madera entre 1943 y 1946 y propiedad del Ejército, que lo utilizaba de polvorín hasta 1998.

El conjunto de inmuebles se encuentra abandonado; el recinto cuenta con dos edificios: uno de mayor tamaño, que cuenta con una nave central de grandes dimensiones, conectada longitudinalmente con dos espacios de menor tamaño que poseen una segunda planta, y a espaldas de este gran espacio, existe una conexión con un pabellón de oficinas-viviendas provistos de varios utilitarios. Paralelamente, existe una nave mucho menor, más abierta al exterior y con una doble planta en sus laterales que podía haber cumplido la función de almacén.

No posee ninguna maquinaria ni bien inmueble en su interior, todos los edificios poseen las cubiertas y armaduras perimetrales, aunque el abandono y el paso del tiempo han deteriorado parte de techos y paredes, pudiendo afectar a parte de su estructura.

Como lugar abandonado y posible para el proyecto, y después de hacer varias incursiones para poder analizar la viabilidad de la conversión del espacio en posible residencia de artistas, en 2009, nos dirigimos al ayuntamiento y concertamos una reunión con quien era el director del Centro Damián Bayón, Juan Antonio Jiménez.

Declarado como Bien de Interés Cultural (BIC) en 2006, reúne notables valores de carácter histórico, industrial, arquitectónico y paisajístico, constituyendo un ejemplo significativo de la arquitectura industrial del s. XIX para la provincia de Granada.

Quien a través de ella nos comunicó que era un espacio, parece ser, muy solicitado. La azucarera estaba inmersa en un plan turístico cultural del ayuntamiento para formar parte de un recorrido de emplazamientos históricos de la localidad de Santa Fe. También había tenido intención la Universidad de Granada de convertir el espacio en un museo en donde colocar parte de sus instrumentos científicos históricos, realizando una colección de antigüedades de la ciencia.

La iniciativa de crear la residencia en este espacio se paralizó en el punto inicial de su intención. Un espacio importante según patrimonio histórico y demasiado solicitado, con entidades de gran peso inmersas en activar y llenar de contenidos a la antigua azucarera del Señor de la Salud.

En 2011, mediante la publicación *El ideal*, periódico de Granada, nos informamos de que se pretende recuperar, incluyéndola en el Plan Nacional de Patrimonio Industrial del Ministerio de Cultura del gobierno español, que le permitirá acceder a financiación para su rehabilitación. Esta vez, el proyecto, quizá conectado con las intenciones que nos comentaba años atrás Juan Antonio Jiménez, se encuentra orientado a la realización de un ecomuseo, un centro que según explicó el alcalde de Santa Fe a *Ideal*: «rescate, conserve y comunique

toda la cultura agraria de la Vega de Granada y del valle del río Genil, con el centro neurálgico en nuestra ciudad»⁶¹.

B) Centro social El Gallo. Barrio del Albayzín. Granada



42. Centro El Gallo

Espacio ubicado en pleno corazón del barrio histórico de Granada. Un centro en donde han surgido múltiples polémicas. Construido para albergar y sustituir el centro social del Albayzín, anteriormente ubicado en Plaza Aliatar. El centro del Gallo supuso una gran inversión para el Ayuntamiento de Granada, quedando abandonado poco tiempo después de su inauguración. Sin llenar de contenido el

⁶¹ EUROPA PRESS. «Santa Fe rehabilitará la antigua azucarera como ecomuseo y centro cultural». *Ideal.es* [en línea]. 2011 [consulta: 10.06.2015]. <http://www.ideal.es/granada/20111127/local/provincia-granada/santa-rehabilitara-antigua-azucarera-201111271234.html> azucarera

espacio y por las múltiples protestas de vecinos, el centro nunca albergó los servicios sociales para los que estaba destinado.

En 2010, viendo el abandono del proyecto, finalizadas sus obras en 2003, nos dirigimos a la vertiente política para saber qué posibilidades tenía el espacio. Pero siendo conscientes de los múltiples artículos escritos por la prensa granadina, las disputas entre oponentes políticos y de los problemas en licencias que ha sufrido, era involucrarse en cuestiones que ralentizaban y no aseguraban el inicio del proyecto como tal.

Según la oposición política en el Ayuntamiento de Granada: «Se han llegado a gastar en las distintas reformas hasta cuatro millones de euros de fondos públicos⁶²», recibiendo únicamente financiación pública, el deterioro del edificio era notable.

Después de nueve años de abandono, en 2011, el ayuntamiento anunció que trasladaba los servicios sociales a otra ubicación del barrio.

En la actualidad, algunos locales del centro han sido cedidos a artesanos granadinos como espacios para la recuperación de oficios artesanales, ayudando a que no desaparezcan. No obstante, la promesa política a este colectivo de centrar únicamente la actividad del centro en este fin no parece cierta, ya que la asociación de vecinos también reclama su derecho de uso en este emplazamiento, acumulando múltiples peticiones.

⁶² EUROPA PRESS. «El centro social El Gallo del Albaicín acumula una década de chapuzas». *IDEAL.es*. [en línea]. 2013 [consulta: 18.06.2015]. <http://www.ideal.es/granada/20131110/local/granada/centro-social-gallo-albaicin-201311100001.html>

C) Palacio del Almirante. Granada



43. Palacio del Almirante

Casa señorial de la ciudad de Granada, construida durante el s. XVI por orden de doña Leonor de Manrique, posteriormente habitada por don Francisco de Mendoza, almirante de Aragón a quien debe su nombre. Durante el s. XIX, se convierte en un orfanato y en el año 2000 pasa a dependencias de la Universidad de Granada.

Ubicado en el mítico barrio del Albayzín, esta edificación histórica con importancia arquitectónica, funciona desde inicios del s. XXI como una de las sedes de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, destinada a cubrir las necesidades docentes de la especialidad del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Este complejo universitario cuenta con cuatro plantas si contamos el semisótano. Entre ellas se reparten almacenes, salas de exposiciones y conferencias, vestuarios, sala de informática, despachos, aulas teóricas y talleres.

En 2013, visitando el emplazamiento, el conserje nos informa de que muchos espacios del edificio se encuentran en desuso. Esta información, junto con la publicación del proyecto de remodelación de la Facultad de Bellas Artes de Granada, en la que existe una nueva construcción para albergar el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, quedando totalmente desocupado el palacio, nos hace pensar que pueda ser un posible espacio para la residencia de artistas.

La vinculación con la universidad aparece en el proyecto ante la posibilidad de mejorar las condiciones pedagógicas y el grado de profesionalización del alumnado para la Facultad de Arte, así como un apoyo financiero para el proyecto.

El Plan Bolonia, como reestructuración pedagógica, está dando ciertos problemas a esta entidad, ya que deberían contar con más emplazamientos, talleres libres y ampliar la conexión social y profesional, estableciendo colaboraciones con otras instituciones. Por otro lado, en la investigación propia sobre la adaptación que podía tener la residencia de arte con la Facultad de Bellas Artes de Granada, se descubre que han existido otros intentos de ampliar las dependencias de la facultad en cuestión de espacios creativos. Según nos cuenta la vicedecana de Cultura, Belén Mazuecos: «Cuando estudiamos el Plan Bolonia, Paco Caballero tenía conocimiento sobre unas naves muy cercanas a la Facultad de Bellas Artes; se planteó la posibilidad de que la universidad cediera, o alquilara, aunque fuera de una manera temporal, para usarla; el rectorado era favorable a esta propuesta, finalmente desconozco qué es lo que pasó. Lo importante de este caso, es que el rector ya tiene conocimiento de la necesidad de espacio que tiene la Facultad de Bellas Artes⁶³». Naves en desuso de una empresa privada con la que finalmente no llegaron a ningún acuerdo.

Otro caso destacable lo aportó el propio decano de la Facultad de Bellas Artes, Víctor Medina Flórez, al afirmar que él mismo se encontraba inmerso en un proyecto sobre un solar muy cercano a esta institución pedagógica, sobre la creación de un centro residencial para estudiantes que contara con talleres para los estudiantes allí alojados: «Hay un solar que está vacío. Todo este espacio está

⁶³ MAZUECOS, BELÉN. Vicedecana de Cultura. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. Fragmento sustraído de la entrevista publicada en *ANEXO1. Entrevistas y conversaciones en torno a las residencias de artistas*.

pendiente de una planificación (...) equipamientos que se pudieran dotar de alojamientos, pues podría tener mucho interés un alojamiento dedicado a estudiantes, porque está la Facultad de Informática, la nuestra, está también Arquitectura, etc. Entonces, sería una manera de ofrecer una residencia estudiantil (...) como una de las facultades incluidas entre los residentes es la Facultad de Bellas Artes, queríamos saber si se podía equipar con unas instalaciones complementarias de alquiler de espacios y zonas de talleres o estudios de artistas⁶⁴».

Estos intentos no hacen más que afirmar, como anteriormente mencionaba la vicedecana de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada, la necesidad de constituir nuevos espacios que complementen la docencia.

Por último, cabe señalar una nueva ventaja por ambas partes en la idea de creación de la residencia de artistas, y es el convenio formado en octubre del 2012 por la Secretaría General de Universidades, el Ministerio de Educación y el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), con el objetivo de acercar el mundo profesional del arte a la universidad. Como resultado del convenio ha sido la publicación del texto, *El arte como criterio de excelencia*⁶⁵.

En él se explican las posibilidades del modelo ARSA (*Ars, Research, Society*) como proceso de modernización de las universidades, un refuerzo en la confluencia entre arte, ciencia y tecnología a través de la experiencia artística como experiencia de conocimiento entre universidad, sociedad y empresa.

El proyecto de residencia de artistas en el Palacio del Almirante parece posible,

⁶⁴ MEDINA FLÓREZ, VICTOR. Decano. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. Fragmento sustraído de la entrevista publicada en *ANEXO I. Entrevistas y conversaciones en torno a las residencias de artistas*.

⁶⁵ El sistema de agregación estratégica integra los tres agentes —sociedad, universidad y empresa— en las cuatro misiones universitarias susceptibles de excelencia —docencia, investigación, transferencia de conocimientos y calidad de vida—. Situado el arte como factor transversal, sus tres dimensiones —cognitiva, patrimonial y comunicativa— determinan seis aportaciones a los seis ejes de agregación: como agente de integración (ARTE: CIENCIA: TECNOLOGÍA), como factor de aplicación (ARTE: TECNOLOGÍA: CREATIVIDAD), como creación de patrimonio (ARTE: CREATIVIDAD: PATRIMONIO), como elemento de transmisión cultural (ARTE: PATRIMONIO: CULTURA), como educación ciudadana (ARTE: CULTURA: COMUNICACIÓN), y como difusión de conocimiento (ARTE: COMUNICACIÓN: CIENCIA). <http://www.iac.org.es/el-arte-como-criterio-de-excelencia>.

aunque el momento de crisis que azota nuestro país, sumado a la gran espera que supone la construcción de un nuevo edificio que todavía se encuentra ausente tres años después, ha paralizado esta línea de actuación.

7.2.3.2. La Residencia

El estudio en los intentos de establecer el proyecto dependiente de colaboraciones y cooperaciones, así como de su financiación en lo público ralentizan el proyecto y lo exponen a manipulaciones y deformaciones según los intereses de las otras entidades. Pero el impulso en querer estabilizar el proyecto a través de un espacio físico y encontrar fuentes o vías que permitan su financiación sigue teniendo mayor fuerza.

A) EL QUINQUÉ



44. Logotipo El Quinqué

En 2014, debido a la ausencia de actividad de los espacios propuestos con anterioridad y a través de la experiencia aportada durante las experimentaciones de los proyectos piloto, se crea El Quinqué. Planteado como espacio artístico polivalente en donde dar cabida a manifestaciones artísticas en el ámbito visual y escénico.

Situado en la emblemática ciudad de Ronda, catalogada como una ciudad con gran interés histórico a nivel monumental y con gran demanda turística. El emplazamiento del edificio se sitúa en pleno centro de la ciudad, al lado de la plaza de toros y a pocos metros de la oficina de turismo.

La ideación del proyecto parte de la coordinación y la gestión de un espacio que produzca experiencias artísticas que apoyen al entramado artístico. Así pues, la institución se centra en generar proyectos que hagan sostenible la práctica artística.

Poder generar mejoras económicas y sociales en la comunidad artística y asegurar su supervivencia es una de las principales motivaciones del proyecto.

Se incluyen en el proyecto cocina y bar para poder asegurar la financiación a través del ocio que ello supone, y se centra en un primer momento sobre la actividad de ofrecer espectáculos diarios, organización de exposiciones artísticas y actividades eventuales en organizar conferencias y seminarios, *performances*, videocreaciones y música.

En septiembre del 2014, se inicia la fase de construcción real del proyecto. El alquiler de un espacio diáfano y multitud de ideas se mostraron como herramientas iniciales. La distribución de espacios y el diseño de interior se trabajaron coetáneamente a la construcción y la demanda de los permisos necesarios para su apertura y perdurabilidad.

La necesidad de diseñar una imagen que caracterizara el proyecto, con el que visualmente se identificara el espacio, se formalizó en un quinqué. El quinqué se compone de una lámpara de aceite con una protección de cristal. La llama es propuesta como metáfora del arte; el quinqué se proclama como protector de esta flama.

La gestión del proyecto esta vez se realiza a través de una sociedad limitada; la creación de una empresa se decide para dirigir el espacio.

La financiación parte en gran medida del programa para el emprendimiento joven ofrecido por la Junta de Andalucía. INNOVACTIVA6000, quienes a través de una convocatoria, nos aprobaron la ayuda de 6000 euros para financiar el proyecto.

INNOVACTIVA6000 es un proyecto que regula la concesión de subvenciones a jóvenes, menores de treinta y cinco años, con estudios universitarios finalizados, o con estudios de Grado Superior de FP, también finalizados y que pongan en marcha empresas en Andalucía, que cuenten al menos con dos o más socios, que generen así empleo, riqueza y bienestar social.

En abril del 2014, finalizan las obras y se inaugura el espacio. Desde su apertura, El Quinqué se ha encontrado centrado en el folclore andaluz, el flamenco en sus expresiones artísticas y el debate crítico que ello supone. En el espacio se ofrecen espectáculos diarios de artistas flamencos y eventualmente se han llevado a cabo actuaciones de otras expresiones musicales.

El espacio expositivo se sitúa a lo largo del local y hace aproximadamente dos meses que se encuentra en funcionamiento; el artista dispone de todo el espacio y debe respetar que los demás usuarios puedan utilizar y realizar actividades en él. El artista es libre de querer comercializar su arte durante el tiempo de su exhibición, y se cuenta con la posibilidad de un pequeño espacio a modo de expositores modulados para este fin.

En el arte existe una sección de profesionales que siguen funcionando prácticamente por su determinación, y la búsqueda de financiación se convierte en el principal obstáculo para realizar cualquier proyecto. Este periodo de sequía de presupuestos que ha incidido de un modo tan directo en la cultura, dificulta aún más la posibilidad de supervivencia en el arte de este sector, y precisamente es esta sección de artistas la que mantiene el contacto más directo con la comunidad y el público popular. El Quinqué pretende ser una entidad más que ayude a profesionalizar y mejorar las condiciones de este sector en particular.



45. Imágenes actividades y espacios El Quinqué

A.1) Residencia de artistas El Quinqué

Para facilitar la movilidad artística dentro del espacio se crea la Residencia de Artistas El Quinqué. En ella, pasan diversos artistas del mundo del flamenco, que preparan, ensayan y actúan en el espacio durante su estancia. Eventualmente, se han realizado actuaciones de coros de *gospel* y *rock*, y dos proyectos expositivos.

La duración de las estancias es de una semana, pudiendo prolongarlo hasta un mes. Se ofrece el pago de los costes de viaje que supone el traslado del artista a Ronda, y gratuitamente para el residente, el alojamiento, la pensión completa alimenticia y el uso de instalaciones. La organización realiza contratos reglados a los artistas para su cotización e inserción en el campo profesional y ofrece un estipendio de cincuenta euros al día por los servicios ocasionados en concepto de actuaciones diarias.

Los lunes realizan el cambio de artistas, aprovechando ese día para poner en regla limpieza y ordenación, de modo que los nuevos residentes se encuentren las instalaciones siempre en buenas condiciones.

El funcionamiento de la residencia en un inicio partió de conocidos en el medio y poco a poco se ha establecido una red de profesionales que han participado o desean hacerlo. El medio de comunicación de la residencia ha sido a través de únicamente la comunicación oral. Aunque la empresa como tal, instituida en un principio como Flamenco en Ronda, cuenta con una página web: www.elquinque.es, la residencia no ha necesitado realizar ninguna promoción virtual para su funcionamiento.

La residencia es importante para el proyecto del Quinqué, pero no se constituye como un medio único, sino como una herramienta para que las fórmulas planeadas pudieran ser viables.

Hace un año y varios meses de su apertura y el espacio sigue en activo. En la actualidad, es solvente económicamente, gracias al trabajo constante del equipo y los artistas residentes.

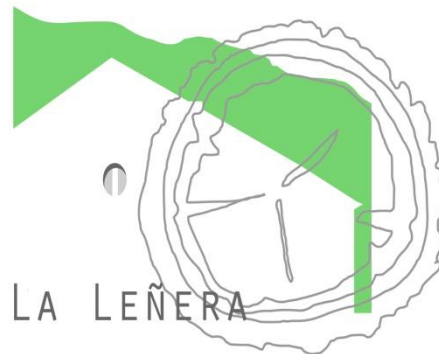
El hecho de configurar el proyecto en una empresa y ofrecer trabajo a personas y artistas establece compromisos más estables que permiten la perdurabilidad del proyecto.

Para esta nueva etapa, cubierta la financiación total del proyecto, se pretenden gestionar y organizar actividades de otra índole cultural, dando cabida a manifestaciones dispares del mundo del arte.



46. Residencia de artistas. El Quinqué

B) LA LEÑERA



47. Logotipo La Leñera

Pero ¿cómo realizar una residencia de artistas contando únicamente con los recursos propios, fuera de financiaciones, convenios, colaboraciones e inmersos en un papeleo constante?

En mayo de 2015, con la intención de establecer conexiones con otros profesionales mediante la retroalimentación activa de experiencias artísticas, experimentadas a través de los medios y bienes personales, se genera el proyecto de La Leñera.

Esta residencia de artistas parte de la formulación más sencilla que he encontrado. Un artista que invita a otros artistas a convivir y crear durante un tiempo determinado.

Una de las intenciones más honestas para realizar la investigación sobre residencias de artistas era la de contrarrestar la práctica artística profesional que supone, en multitud de casos, una solitaria actividad, con la convivencia de otros artistas que se encuentren en la misma situación a través de sus propios procesos artísticos.



47. Residencia de artistas La Leñera

Descripción.

La Leñera es un taller ubicado en pleno corazón de la serranía de Ronda, a un kilómetro de la ciudad, dentro de la finca El Garrotal y a pocos metros de la vivienda. Un espacio que cuenta con 25 m² cubiertos y dos hectáreas de terreno para realizar proyectos al aire libre.

La vivienda y el espacio de trabajo son compartidos, sin que ello suponga ningún coste; no obstante, al no contar con ningún medio de financiación, la manutención y los costes de desplazamiento deben ser costeados por el artista residente, aunque la organización facilitará en medida de lo posible estos gastos. Contando con transporte y huerto para su manutención.

No se especifican unas vertientes artísticas determinadas. El proyecto tiene la capacidad de hacer partícipe cualquier disciplina creativa.

Convocatoria

La Leñera, una residencia de artistas ubicada en la finca El Garrotal, serranía de Ronda.

A un kilómetro de la ciudad de Ronda, este espacio creativo cuenta con un espacio polivalente de 25 m² y dos hectáreas de terreno para la realización y experimentación de proyectos creativos.

La finca cuenta con varios emplazamientos, una residencia con cuatro apartamentos, una vivienda más pequeña ocupada por el artista generador del proyecto, antigua vivienda del trabajador en mantenimiento de la finca y un espacio que antaño se encontraba destinado a guardar leña y que ha sido remodelado como taller. Este espacio cuenta con equipamiento propio de las artes plásticas y herramientas escultóricas.

Pueden participar artistas y colectivos mayores de dieciocho años, de cualquier nacionalidad y disciplina artística.

El uso de espacios de trabajo es compartido y gratuito. Los artistas deberán sufragar los gastos adicionales en transporte y manutención.

Puede solicitarse el espacio durante todo el año. La duración de la residencia oscila entre una o dos semanas, durante los meses entre junio a octubre.

Las aplicaciones deben enviarse por correo electrónico, adjuntando el proyecto a realizar y el currículum de los participantes.

Finca el Garrotal. Pilar de Cartajima. Ronda. Málaga. España.

Este proyecto se encuentra en sus inicios y deben configurarse colaboraciones con los espacios culturales de la ciudad para que el artista residente pueda exponer y presentar su trabajo, establecer cooperaciones con otras entidades para dar mayor visibilidad al proyecto y que puedan ofrecerse con mayor atracción a los participantes, así como entablar y afinar en aspectos propios de la residencia. La propuesta aquí esbozada es una declaración de intenciones que se está llevando a cabo de modo real en la actualidad. Una propuesta personal sobre cómo llevar a cabo un proyecto únicamente a través de los medios disponibles.

El objetivo principal es reforzar la colaboración entre profesionales, facilitando herramientas para la elaboración de proyectos en lugares fuera del ámbito cotidiano del artista.

Artistas que ofrecen espacios a artistas, un ciclo interno de trabajo artístico que pretende ofrecer la posibilidad de establecer alianzas profesionales, proyectos en común o invitaciones según inquietudes e investigaciones parecidas entre artistas, facilitando la movilidad de artistas a otros ámbitos sociales o culturales en los que llevar a cabo su actividad.

Con entidades como esta, en las residencias de artistas, se producen toda una serie de oportunidades para el fortalecimiento profesional. Creación de asociaciones y contactos que pueden producirse entre comunidades o profesionales en convivencia, acceso a nuevos mercados y el aumento de visibilidad en el trabajo artístico o cultural. Ofrecen también creación de nuevos puestos de trabajo en los sectores del arte y promueve la diversidad y el diálogo cultural, estableciendo toda una serie de redes que sustentan el circuito artístico y establecen mejoras en las carreras del sector cultural.

7. CONCLUSIONES Y APORTACIONES

Esta memoria es el término de una investigación realizada en varios años, un proyecto de carácter esencial, con múltiples cuestionamientos personales y profesionales que han modificado determinadas visiones subjetivas y capacitaciones técnicas sobre las competencias a seguir en mi carrera. Un proyecto que me ha incidido de modo vital, fortaleciendo y estableciendo nuevas direcciones. Una investigación que aunque concluye en este apartado, se encuentra en un periodo de florecimiento y continua actividad, la capacidad de poder realizar proyectos que incidan profesional y socialmente se ha convertido en una constante de mi trabajo.

De igual modo, a través de la vivencia y el estudio, han podido establecerse conclusiones que permiten cerrar esta etapa de investigación. La recopilación de esta experiencia y el análisis realizado durante esta, permite emprender las especificaciones necesarias en el cumplimiento de los objetivos propuestos.

El trabajo establece una serie de conceptos y conocimientos que muestran la trayectoria seguida durante este periodo, una etapa que finaliza a través de estas páginas, pero se aborda una temática que está en continuo movimiento evolutivo con capacidad para su transformación. Las residencias en el arte no son un fenómeno estanco, sino una entidad en continuo fluir a ritmo de las mutaciones sociales y culturales, una transformación que ha podido comprobarse en su estudio histórico.

Estos organismos han sido presentados en sus diversas naturalezas, pero teniendo en común la iniciativa de establecerse como generadoras de cultura y arte.

En la sociedad actual se vive una desvalorización de los aspectos relacionados con la cultura y el arte, a favor de lo estrictamente económico y de aquellos ámbitos que lo promueven, considerados como fundamento primordial de la civilización actual. La estructura válida es lo que concierne a lo económico, anulando fundamentos éticos, culturales y políticos que pudieran perturbarla. Es el motor y motivo vital, un nuevo orden mundial que domina la humanidad, en donde la vida es prescindible ante el incremento de riqueza.

La necesidad de crear nuevos valores o recuperar aquellos que podían ser válidos para capacitar a la sociedad ante este nuevo orden. La aptitud sobre nuevos modos de hacer mantiene en alerta a un sector de la sociedad, despierta ante nuevos proyectos que puedan hacer evolucionar hacia otras vías a la humanidad.

La visión del artista ante la sociedad, la mirada de la sociedad sobre la figura del artista, el cómo situar al artista en la sociedad, el cómo articular dentro de esta la profesión de artista. Estas son algunas de las inquietudes que hacen repensar el papel del arte y de las instituciones educativas y artísticas en la creación de valores ante la sociedad futura.

Es época de renacimiento, de poder transformar y crear proyectos que mejoren las condiciones sociales y culturales de la comunidad. Este fluir entre inicios y desenlaces, de proyectos que han visto su formalización ideal en la residencia de artistas. Un espacio que, a través del apoyo y la movilidad artística, sea capaz de mostrar diversas realidades artísticas, en el que puedan entablarse nuevas relaciones y conexiones con el ámbito de la cultura, que permita posicionar a los diversos profesionales del sector en la sociedad y posibilite trabajar en nuevas vías pedagógicas.

La instrumentalización del arte, junto con la determinación del artista, puede formar parte de los procesos de recuperación de estos patrimonios. La idea del arte como activador entre lo local y lo global, como herramienta de mediación y cambio social, se ve reflejada en la mayoría de residencias de artistas. Unas características que pueden favorecer el interés de los diversos organismos públicos hacia la creación de programas de artistas en residencia.

El arte debe formar parte de este proceso social transformador. El conocimiento sobre el momento actual, el papel que ocupa lo artístico y la educación a través de su capacidad regeneradora, junto con las investigaciones temáticas de las residencias de artistas, forman parte fundamental del proyecto, generando una actitud frente a una trayectoria vital y profesional.

Se trata de un refugio que ofrece ciertas facilidades a los entes creativos para la realización de producción artística, pero también como elemento dinamizador, nutrido a partir de experiencias y aproximaciones que propician las convivencias creativas en la búsqueda artística vital y profesional. Un apoyo para profesionales y organizaciones

culturales que permite interactuar sin tener consideración de los límites geográficos, en donde la movilidad facilita colaboraciones y mejora en la divulgación del trabajo artístico. Tejiendo, mediante este fluir artístico, relaciones, promoviendo el arte en la comunidad local, buscando la dignificación del medio profesional. Un espacio que funciona, en parte, como órgano conector entre realidades e instituciones.

Como parte de los propósitos que se presentan en esta investigación, se ha analizado, definido y mostrado la residencia de artistas desde su vertiente conceptual, histórica y a través de las peculiaridades que caracterizan su pluralidad, para instaurar un conocimiento completo sobre estas instituciones.

Durante todo el proceso de estudio, ha podido constituirse reiteradamente la falta de información frente a esta temática. Como explicábamos en el apartado introductorio de esta memoria, en inicio era casi nula, en la actualidad es todavía escasa, pudiendo dificultar esta tarea y entorpeciendo en algunas ocasiones contrastar la información encontrada a través de varias fuentes. No obstante, esta característica es la principal para establecerse como generador de conocimientos, y verifica la necesidad de proyectos de investigación en torno a esta temática.

En estos últimos años, han aparecido algunas propuestas e investigaciones parecidas, que han permitido nuevas generaciones de pensamiento e intercambio de saberes de esta temática. La aparición de plataformas, seminarios, artículos y estudios, junto con la creación de algunas residencias de artistas, proliferadas desde principio de siglo, reiteran la importancia de estas entidades, y por tanto, de su propuesta temática.

El estudio de las condiciones que generan la residencia de artistas ha creado posibilidades estructurales en las que pueden sostenerse, posibilitando su nacimiento ante el conjunto del contexto social. Así pues, en el transcurso de esta investigación, se analizan y presentan, a través de un itinerario narrativo, un recorrido que ofrece pautas y prácticas referentes a la creación de residencias de artistas y/o proyectos relacionados. Una memoria a modo de manual que permita la consulta al lector sobre los diversos aspectos a tener en cuenta en la realización de programas de artistas en residencia. Aclaraciones sobre los recursos, la inversión, los agentes involucrados, las

repercusiones y beneficios, entre otros, que posibilitan su creación en un entorno determinado.

Las residencias de artistas, permiten la generación de una red capacitada en la producción de prácticas artísticas. Gestando el intercambio de experiencias y conocimiento hacia vertientes autopedagógicas como nuevas formas en el aprendizaje artístico. El artículo publicado en la revista *Espai en Blanc*, escrito por Marina Garcés, profesora titular de Filosofía en la Universidad de Zaragoza, explica este fluir educativo, en el que el educando y el educado van intercambiando conocimiento a través de la autonomía: «Una palabra compartida, capaz de resistir y de construir desde la autonomía, de existir más allá del diálogo y la representación política, era pensada como aquella que abre tiempos y espacios propios para la autoformación o el aprendizaje colectivo»⁶⁶. A partir del intercambio y la convivencia entre diversos entes creativos y en el contexto que los ubica, del diálogo creativo y sobre las capacidades técnicas, las residencias de artistas se sitúan como espacio de aprendizaje y desarrollo personal y profesional.

Su éxito depende de su capacidad de incisión, de la creación en contenido útil, la promoción de cultura viva, que junto a la capacidad divulgativa, establecen el proyecto como un activador artístico y social.

Los intereses principales sobre estas instituciones recaen en sus capacidades resolutorias ante las necesidades presentadas en los contextos actuales del colectivo artístico. Tienen notable suficiencia en el momento de establecer competencias educativas inmersas en ambientes culturales determinados, cuando el modelo residencial se localiza en conexión con la comunidad y los organismos que la rodean. En el ámbito de la enseñanza artística, de igual modo, ofrecen una línea de aprendizaje y en ocasiones podría llegar a complementar las instituciones educativas del arte regladas, con el fin de mejorar la calidad educativa y sus capacidades. Poseen, por otro lado, la aptitud de crear tejido profesional que sitúe al artista en la sociedad como profesional, que mejore sus

⁶⁶ GARCÉS, MARINA. «Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje». *Espai en Blanc*. n° 7-8. *El combate del pensamiento* [en línea]. 2010 [consulta: 09.02.2015]. <http://www.espaienblanc.net/Dar-que-pensar.html>

condiciones competitivas, capaces de generar trabajo y de sustentar a los artistas a través de su actividad. Redondeando estas habilidades con la capacidad comunicativa de generar cultura y contenido artístico atractivo en la comunidad a través de la movilidad artística, comunicación entre artistas, entre las entidades y entre la sociedad, creando oportunidades que no se limitan únicamente a la estancia.

Llegados a este punto, las residencias en el mundo del arte se establecen como plataformas de producción y circulación de conocimiento, generadores de cultura y tejido profesional. Forman a través de su propia naturaleza la combinación entre proyectos de investigación del arte y creación cultural, dotando a estos espacios de una aportación decisiva y concluyente para este proyecto; proponer ensayos que nos aporten experiencia para llevar a cabo una residencia de artistas, como es el caso de los proyectos realizados a través de las herramientas de asociacionismo y la propia Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada, y enfrentarse ante los desafíos que suponen la realización de una institución de esta índole.

Experimentación de modelos de funcionamiento que han sido expuestos durante la investigación y que han concluido con la creación de dos proyectos establecidos dentro de la naturaleza de las residencias de artistas.

*La Residencia de Artistas El Quinqué*⁶⁷, que se inicia en mayo del 2015, funcionando ininterrumpidamente desde entonces, albergando cincuenta y cinco estancias de una a dos semanas a artistas relacionados con el mundo flamenco. La residencia se encuentra coordinada para albergar a tres artistas a la vez, formando un total de 165 creadores que han participado en el proyecto hasta la actualidad.

Explicada en la memoria, es uno de los proyectos concluyentes de esta investigación, localizando características competentes propias de esta entidad y aplicando parte de las estructuraciones estudiadas. Es una presentación práctica del empleo de los factores explicados para la generación de una residencia de artistas, y funciona, mediante el convenio con un espacio cultural, de modo sostenible en la actualidad.

⁶⁷ *Residencia de Artistas El Quinqué*. Caso práctico de esta memoria establecida en el punto 6.2.3.2. «La residencia, de lo proyectual a lo real». Pág. 219.

El otro caso concluyente de la aplicación de conocimientos en la creación de una residencia de artistas es *La Leñera*⁶⁸, proyecto muy joven, iniciado en agosto del 2015, como un espacio creativo con posibilidad de residencia en el que se aplican conceptos esenciales de estas instituciones, ofreciendo un espacio más personal e íntimo, favoreciendo las herramientas necesarias para la creación de proyectos. Esta residencia conecta con la idea de poder dotar al artista de tiempo y espacio para la generación de su actividad y convivir con la práctica creativa de otro artista. Los convenios y colaboraciones que puedan ofrecer una atracción mayor hacia el espacio están en construcción, pero el espacio taller-vivienda ya se encuentra en funcionamiento. En la actualidad se ubica en el periodo de creación propia para su divulgación virtual y la captación de artistas interesados en participar.

Aparte de estos resultados, se estudiaron durante la investigación múltiples casos y espacios en donde pudiera ubicarse el proyecto. Intentos que han sido expuestos durante esta memoria, y de otros, que por no ser muy concluyentes, se han omitido en el texto. Es el caso de la generación de proyectos parecidos en Málaga, con la Residencia de Artistas Nuevos Medios, y Córdoba, mediante el centro de creación de Córdoba, ambas participantes de la convocatoria de Capitalidad Cultural Europea 2016. Proyectos con los que se ha establecido contactos puntuales, pero que tras haberse quedado afuera de esta titularidad se muestran estancos, inmóviles, esperando su disolución o nuevos redireccionamientos gubernamentales.

Caso en la ciudad de Málaga; creación de la Fundación Málaga ciudad de la cultura, que articulara el proyecto sobre nuevos equipamientos culturales en este territorio. La Residencia de Artistas Nuevos Medios era parte de esta proposición. Dando a nivel teórico protagonismo a los comportamientos plásticos innovadores y de menor frecuencia en el hábito del mercado artístico. Ante la negativa de poder formar parte de esta asignación, el ayuntamiento de Málaga sustenta la fundación, pero su actividad es mínima, quedando en disolución cualquier iniciativa de llevar a cabo esta residencia.

Córdoba, a través de la misma candidatura, gestiona el C4. Centro de Creación Contemporánea de Córdoba. Durante su selección, se inician las obras de edificación de

⁶⁸*La Leñera*. Caso práctico de esta memoria establecida en el punto 6.2.3.2. «La residencia, de lo proyectual a lo real». Pág. 221.

un nuevo inmueble arquitectónico con la finalidad de albergar este centro. Fachadas interactivas y el diseño de vanguardia acompañan las actividades de la institución. Ideado como un lugar de encuentro, debate, reflexión, investigación y producción sobre la actualidad del arte contemporáneo. A la salida de este posible ofrecimiento como ciudad cultural, el replanteamiento y la financiación dificultan el término de las obras, iniciadas en 2010 y todavía sin inaugurar.

No se recoge la residencia de artistas como tal, pero sí la multiplicidad de espacios de creación en combinación con salas de exposición.

Ejemplos sobre proyectos que también fueron proposiciones para llevar a cabo proyectos relacionados con la residencia de artistas y en la actualidad, todavía no se encuentran resultados.

Casos que sumados a los varios intentos establecidos durante este tiempo, han supuesto conclusiones para establecer conceptos y conocimientos necesarios en la redacción de este trabajo de investigación.

La búsqueda de financiación ha sido el mayor obstáculo para la implantación de este proyecto. La búsqueda de capitales se muestra como uno de los elementos de mayor dificultad a la hora de realizar la práctica. Este pensamiento es el concepto generador en la idealización de una residencia que no dependa de una financiación. Materializada a través de *La Leñera*⁶⁹, se pretende ejemplificar la realización de proyectos únicamente contando con los recursos propios, confirmando el proverbio de Ernest Hemingway: «Ahora no es momento de pensar en lo que no tienes. Piensa en lo que puedes hacer con lo que hay»⁷⁰. Financiar un proyecto, como hemos narrado con anterioridad, supone dificultades, pero no debe suponer la inmovilización, sino el recuestionamiento en la formalización del proyecto. Al igual que en la búsqueda de un espacio para su ubicación, en la búsqueda de préstamos, el proyecto de residencia se configura basándose en las posibilidades encontradas y generadas. Y esta idea nos lleva a

⁶⁹ IBÍD. Pág. 221.

⁷⁰ Hemingway, Ernest, *El viejo y el mar*, citado por Eugui, Julio (2004). Mil anécdotas de virtudes. Madrid: Rialp. Pág. 625.

polemizar sobre cómo reconfigurar el proyecto para la adecuación de estas características.

Financiar el proyecto a través de apoyos externos cuestiona el grado de incisión de estas entidades inversoras en el proyecto, la modificación sobre el planteamiento inicial según el apoyo capitalista y la duración del mismo comienzan a desestabilizarse cuando se recibe financiación externa al propio proyecto.

Tanto la investigación como el propio estudio práctico planteado comparten dirección en la creación de un manual. Un texto que muestre la guía configurada a través de una de las trayectorias posibles para la creación de una residencia de artistas, una línea que permita comprender, a través del análisis y de la experiencia, su definición, los conceptos que abarca, qué modelos de estructura podemos encontrar, cuáles son los ámbitos en los que pueden trabajar y anunciar los elementos principales necesarios a tener en cuenta para su realización.

El hilo conductor de este itinerario pretende configurarse como un material de consulta, una herramienta de utilidad específica y de modo conciso, que facilite su estudio y la capacidad de utilización para aquellos usuarios que se encuentren interesados en esta temática o en la realización de proyectos parecidos.

La generación de un contenido explícito sobre las residencias de artistas, así como la creación de pautas que ayuden a desarrollar estas entidades son claves para la elaboración de los casos prácticos que se han llevado a cabo.

Se ha querido reflejar en el *Anexo2*⁷¹ una base de datos en las que el usuario pueda consultar la existencia de las residencias de artistas que operan en la actualidad. Una recopilación ha sido realizada a través de la investigación de casos particulares y utilizadas en este trabajo como un artefacto más en el estudio de modelos y estructuras de estos programas. De igual modo, pueden ser útiles en la iniciativa de experimentar estas experiencias de movilidad artística. En esta configuración de programas de residencia contemporáneas, pueden sustraerse reflexiones propias en cuanto su ubicación geográfica.

⁷¹ *Anexo2. Residencias de artistas por el mundo.*

En los países europeos, estos organismos de activismo artístico se centran en su mayoría, en la producción de colonias artísticas o refugios artísticos, en los que prima el trabajo creativo individual como propia justificación residencial, y en ocasiones, con un carácter lucrativo visualmente pronunciado. A excepción de varios países, como es el caso de Alemania, que centra estos organismos hacia la aplicación social del arte y establecer un buen diálogo cultural, en este caso, se politiza en mayor medida el grado de incisión de la residencia en la sociedad. De igual modo, podemos afirmar que cuan mayor es la inmersión de estos programas ante el contexto cartográfico que las acoge, mayor grado de financiación nacional obtiene.

En los Estados Unidos, la variedad de estas propuestas puede llegar a conmover al lector, obtenemos programas con y sin fines lucrativos, pero lo más interesante de la estructuración de estas residencias es que comúnmente estiman la oportunidad del intercambio. Estimulan a los artistas a la realización de conferencias, talleres, apertura de espacios de creación al público, o una serie de horas en trabajo con la comunidad que acoge el proyecto, incluso posibilitan la donación de obra como cambio por su participación en estos programas. Aquí podemos estar presentes en la interacción con el público a un nivel mayor, y la pretensión de realizar estas residencias de manera pública, con una mayor incidencia social y cultural y una menor incidencia económica.

Asia y África, exceptuando algún país, basan su intervención en estos programas mediante la interacción cultural y artística de otras culturas con la propia del país que la oferta.

Podemos ser conscientes, a través de estas propuestas, de que el modo de actuar que tienen las residencias de artistas describe las propias necesidades de un país, se amolda a las situaciones especiales de cada nación y ofrece una idea de aquello de lo que carece la geografía que lo acoge.

En España, el grado de popularización es menor, y las actuaciones son llevadas en la mayoría de casos hacia un enriquecimiento económico por parte de los organizadores.

Aquellas residencias nacionales no lucrativas mantienen el denominador común de establecer un exigente grado de selección que les asegure la capacidad creativa y de investigación del artista, así como el compromiso real en la adecuación de los objetivos que llevan a cabo.

Esta idea territorial reitera de nuevo la necesidad de actuaciones de este perímetro artístico y la de crear residencias de artistas que sirvan como puertas de tránsito en el progreso y desarrollo del ámbito artístico y cultural.

A través de algunas entrevistas y conversaciones realizadas durante este periodo, aporta una visión consciente de otras experiencias que giran sobre las residencias de artistas. Han sido reflejados en el proyecto a lo largo de todo el trabajo y en los *anexos 1 y 2*⁷².

Parte de los objetivos propuestos se sitúan inmersos en el campo de la práctica e ideación de esta entidad, propias de las particularidades del proyecto. Se articulan a través del manifiesto personal de lo que debe ser una residencia de artistas, presente en el apartado sexto, «De lo proyectual a lo real. La residencia»⁷³, con la elaboración de los dos casos prácticos y los diversos intentos que han sido llevados a cabo durante el periodo de cinco años.

Este ha sido el reto real del proyecto, poder llevar a la práctica las intenciones y conceptos desarrollados durante el proceso de investigación en la elaboración de una residencia de artistas. Todo el estudio anterior y las investigaciones realizadas en torno a estos programas forman parte de la estructura que fundamente su puesta en práctica. Instituyéndose como una plataforma y un espacio de proyección cultural abierto a estas experiencias artísticas.

La experimentación realizada a través de las tentativas y las culminaciones prácticas han proporcionado, junto al estudio, el camino y el ritmo a seguir en el discurso especulativo que ha formado el argumento teórico de esta investigación. De igual modo, cabe aclarar la complicación de obtener un conocimiento pleno en cualquier línea de investigación. La investigación no es presentada de forma cerrada y completa, sino como una contribución real de mejora en la temática propuesta. Un instrumento que permita ser leído, comprendido y utilizado para nuevas experiencias.

Esta investigación ha sido finalizada a través de los resultados que la componen; no obstante, también ha creado una actitud activa frente a las problemáticas sociales y

⁷² Anexo1. Entrevistas y conversaciones en torno a las residencias de artistas. Anexo2. Residencias de artistas en el mundo.

⁷³ Capítulo 6. *De lo proyectual a lo real. La residencia*. Pág. 121.

culturales que vivo, generada a partir de la combinación entre mi experiencia artística, el proceso de búsqueda profesional y la realización de este estudio. Un comportamiento receptivo en la participación y creación de proyectos creativos que permitan incidir en el cambio y mejoras del ámbito artístico. Una actitud incesante en constante aprendizaje sobre nuevos desafíos en torno a la temática de esta memoria.

El planteamiento inicial del proyecto era la creación de una residencia de artistas, pero no cualquier institución, sino el inicio de un espacio que pueda aportar cambios en el sector cultural, que pueda ofrecer uno de los puntos de luz al que mirar en la trayectoria artística, que brinde posibilidades ante las dificultades en el desarrollo como profesional.

La investigación y la declaración de intenciones han sido realizadas, también casos prácticos que puedan corroborar, ayudar y plantear soluciones prácticas. Pero la iniciativa de mayor importancia de esta lectura no se rige por los resultados y conclusiones obtenidas; la lección vital de esta lectura es ser capaz, poder sentirse capaz de realizar proyectos, de generar un movimiento. Esto es lo verdaderamente importante de esta investigación: seguir teniendo la esperanza y la fuerza de poder cambiar cosas en la vida. Las trabas reales o conceptuales que suponen este desplazamiento son lecciones que aprender.

Las oportunidades son creadas a través de este pensamiento. La visualización y la determinación de ponerse en acción, que, junto con la perseverancia, conforman la fórmula real de este proyecto.

«Lo que pensamos, lo que sabemos, lo que creemos, a fin de cuentas, es de poca importancia. Lo único realmente trascendente es lo que hacemos»

8. BILIOGRAFIA

ALBA, R. SANTIAGO. *La ciudad intangible. Ensayo sobre el fin del neolítico*. Hiru Argitaletxe. Guipúzcoa. 2002.

ALBA, R. SANTIAGO. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Akal. Madrid. 2007.

AGUIRRE, INMANOL. *Teorías y prácticas en educación artística: idea de una revisión pragmática de la experiencia estética*. Octaedro. Barcelona. 2005.

AMIN, SAMIR. *El capitalismo en la era de la Globalización*. Paidós. Barcelona. 1999.

AMIN, SAMIR y otros. *Hacia el partido de oposición. Foro social mundial. Porto Alegre*. Coalición del centro de ediciones de la Diputación de Málaga y De Intervención Cultural. Málaga. 2002.

AMIN, SAMIR. *Por un mundo multipolar*. El viejo Topo. Barcelona. 2006.

AMORÓS, MIGUEL. *Los situacionistas y la Anarquía*. Muturreko Burutazioak. Bilbao. 2008.

ANDO, SALVO y SBAILO, CIRO. *Detrás de la tolerancia. Libertad religiosa y derechos humanos en la era de la Globalización*. SFD. Seminario de Filosofía del Derecho. Córdoba. 2006.

- ARISTÓTELES, HORACIO. *Artes poéticas*. Taurus. Madrid. 1987.
- ARRANZ, J. CARLOS. *Gestión de la identidad empresarial*. Gestión 2000. Barcelona. 1997.
- ARRECHEA, M, JULIO. *Pintores del s. XX: Diccionario de arte*. Libda. Madrid. 2002.
- ÁVILA, R. MARÍA. *Historia del Arte. Enseñanza y profesores*. Diada. Sevilla. 2001.
- BALLESTEROS, JESÚS. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Tecnos. Madrid. 1989.
- BARANCHUK, M. *Responsabilidad Social Empresaria: filiación con organismos multilaterales y proyección sobre la producción de contenidos en medios*. Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación. Sevilla. 2005.
- BARASCH, MOSHE. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1991.
- BARICCO, ALESSANDRO. *Next: Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*. Giangiacomo Feltrinelli. Milán. 2002.
- BARROSO, V. M^a ELENA. *Comunicación universo artístico y nuevas tecnologías*. Alfar. Sevilla. 2006.

BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Barcelona. 1978.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina. Buenos Aires. 2002.

BERGER, JOHN. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo posible*. Ardora. Madrid. 1997.

BREA, J.L. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CENDEAC. Murcia. 2004.

BIFANI, P. *La Globalización: ¿Otra caja de Pandora?*. Universidad de Granada. Granada. 2002.

BIRCHALL, HEATHER. *Prerrafaelitas*. Taschen. Madrid. 2010.

BOWLER, G. HELLUND. *Artists and Writers Colonies. Retreats. Residencies and Respite for the creative mind*. Blue Heron Publishing. Oregon. 1995.

CAPRA, FRITJOF. *Sabiduría insólita*. Kairos. Barcelona. 1994.

CARLA, P. MARIA y DE GIORGIS, ALFONSO. *Atlas ilustrado de la Historia del Arte. Técnicas, épocas y estilos*. Susaeta. Madrid. Sf.

CASTELLÓ, M. ENRIQUE. *Dirección y organización de Entidades Financieras*. ESIC. Madrid. 1997.

CHUA, AMY. *El mundo en llamas; los males de la Globalización*. B. Barcelona. 2003.

COLLADOS ANTONIO y RODRIGO, JAVIER. *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro de Arte José Guerrero. Granada. 2012.

COMBALIA, VICTORIA y otros. *El Decrépito de las Vanguardias artísticas*. Blume. Barcelona. 1980.

CORNELIO, LUCIO. *Introducción a la autogestión*. El Cid Editor. Caracas. 1978.

CREPALDI, GABRIELE. *El Arte moderno. 1900-1945: La época de las Vanguardias*. Randmon House Mondari. Barcelona. 2006.

DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. I artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México. 2000.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Castellote. Madrid. 1976.

DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama. Barcelona. 1990.

D. EFLAND, ARTHUR. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós. Barcelona. 2002.

D. EFLAND, ARTHUR; FREDMAN, KERRY y STUHR, PATRICIA. *La educación del arte posmoderno*. Paidós. Barcelona. 2003.

DE LA IGLESIA, JUAN FERNANDO. *La Investigación en Bellas Artes*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 1998.

DE LA IGLESIA, JUAN FERNANDO. *Arte*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo. Vigo. 2012.

D. MIGNOLO, WALTER. *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal. Madrid. 2003.

DURÁN, M. JOSÉ MARÍA. *Hacia una crítica de la economía política del arte: una historia ideológica del arte moderno considerando su modo de producción*. Plaza y Valdés. Madrid. 2008.

DURÁN, M. JOSÉ MARÍA. *Iconoclasia, Historia del Arte y lucha de clases*. Trama y Fundación Arte y Derecho. Madrid. 2009.

EDUCATION, AUDIOVISUAL AND CULTURE EXECUTIVE AGENCY. *The European Higher Education Area in 2012: Bologna Process Implementation Report*. Education, Audiovisual and Culture Executive Agency, European Commission. Autor. Brussels. 2012.

E. GOY DIZ, ANA. *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Biblioteca de Divulgación. Serie Galicia nº22. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1998.

EUGUI, JULIO. *Mil anécdotas de virtudes*. Rialp. Madrid. 2004.

FERRER, ALDO. *Hechos y ficciones de la globalización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 1997.

FERRY, GILLES. *El trabajo en grupo hacia la autogestión educativa*. Fontanella. Barcelona. 1971.

FINA RIBÓ, X. *La identidad de la sociedad civil en el sector cultural*. In: *Público y privado en la gestión cultural: I Jornadas sobre iniciativa privada y sector público en la gestión de la cultura*. Vitoria-Gazteiz: Xavide. 2000.

FONTAN, J. PEDRO. *La escuela y sus alternativas de poder: estudio crítico sobre la autogestión educativa*. CEAC. Barcelona. Sf.

FREGA, A. LUCIA. *Pedagogía del arte*. Bonum. Buenos Aires. 2006.

FRIELING, RUDOLF. *The art of participation 1950 to now*. Thames & Hudson. Londres. 2008.

FRIELING, RUDOLF y otros. *The art of Participation. 1950 to now. On view November 8, February 8, 2008*. San Francisco Museum of Modern Art and Thames & Hudson. San Francisco. 2008.

FRONTISI, CLAUDE. *Historia visual del Arte*. SPES. Barcelona. 2005.

GARCÍA, R. JOSÉ. *Las Cajas de Ahorros Españolas: cambios recientes, fusiones y otras estrategias de dimensionamiento*. Civitas. Madrid. 1994.

GARRIDO, GUZMAN, J. MANUEL. *La gestión cultural. Cursos*. Caja Murcia. Murcia. 1996.

GOODMAN, NELSON. *Maneras de hacer mundos*. Visor Distribuciones. Madrid. 1990.

GOMBRICH, ERNST. *La Historia del Arte*. Debate. Madrid. 1997.

GRAMPP, W. D. *Arte, inversión y mecenazgo: Un análisis económico del mercado del arte*. Ariel. Barcelona. 1991.

GUILLERM, ALAIN y BOURDET, YVON. *La Autogestión*. Galva Ediciones. Barcelona. 1977.

GÜNTER, METKEN. *Los Prerrafaelitas*. Blume. Barcelona. 1981.

HAUSER, A. *Historia social de la Literatura y el Arte*. Guadarrama. Madrid. 1976.

HEGEL, G.W. FRIEDRICH. *De lo bello y sus formas*. Escapa Calpe. Madrid. 1958.

HELLER, AGNES. *La Revolución en la vida cotidiana*. Península. Barcelona. 1982.

HEMINGWAY, ERNEST. *El viejo y el mar*. RBA Editores. Barcelona. 1952.

HERNÁNDEZ, FERNANDO y TRAFI, LAURA. *I Jornades sobre historia de l'educació artístiques. 50 Aniversari de la Càtedra Pedagògica del Dibuix. Barcelona 19 i 20 de Maig 1994*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1994.

HERNÁNDEZ, FERNANDO. *Educación y cultura visual*. Octaedro. Barcelona. 2003.

HILTON, TIMOTHY. *Los Prerrafaelitas*. Destino. Barcelona. 1993.

HORKHEIMER, M y ADORNO, T. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Sudamericana. Buenos Aires. 1987.

HOUTART, FRANÇOIS. *Globalización de las resistencias: El estado de las luchas 2005*. Icaria. Barcelona. 2005.

JAMESON, FRIEDRICH y SLAVOJ, ZIZEK. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós. Barcelona. 1998.

- JACOBS, MICHAEL. *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*. Oxford Phaidon Press. Londres. 1985.
- KLEIN, NAOMI. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós. Barcelona. 2007.
- LAPASSADE, GEORGES. *Autogestión pedagógica. Un sistema en el cual los educandos deciden en qué consiste su formación y la dirigen*. Gedisa. Barcelona. 1977.
- LATOURE, BRUNO. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI de España editores. Madrid. 2007.
- LÓPEZ, F. CAO, MARIÁN. *Para qué el arte*. Fundamentos. Madrid. 2015.
- LÓPEZ, P. SANTIAGO. *Del mayo francés a la apropiación indebida: Situacionismo*. Cultural Odeón. Barcelona. 1999.
- LORENTE, J. PEDRO. *La justicia lanuza en la pintura decimonónica: visiones contrastadas de un cambiante símbolo político*. S. I. 2002.
- LUCAS, DE JAVIER. *Crítica cultural y creación artística*. Generalitat Valenciana. Valencia. 1998.
- MADARIAGA, JUAN JOSÉ. *La teología de la liberación*. Centro Gumilla. Venezuela. 1985.

MAESO, R. FRANCISCO. *El arte de enseñar el arte. Metodología innovadora en Bellas Artes*. Diferencia. Sevilla. 2008.

MARCARI, ROBERTO. *Teorías de la autogestión*. Zero. Bilbao. 1977.

MARIN, RICARDO. *Introducción a la ciencia de la educación*. UNED. Madrid. 1997.

MARTIN, G. J. J. *Historia del Arte*. Gredos. Madrid. 1974.

MARTINO, P. *Historia Universal del Arte*. Olimpo. S.I. 1992.

MASSARI, ROBERTO. *Teorías de la autogestión*. Zero. Bilbao. 1977.

MAZUECOS, BELÉN. *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Editorial Universidad de Granada. Granada. 2008.

MAZUECOS, BELÉN. *La coartada del arte contemporáneo: Transgresiones de los artistas y legitimación del mercado del arte y sus instituciones*. EAE. Salzbrucken. 2011.

MCANDREW, CLARE. *El mercado español del arte en 2012. Cuadernos de Arte y Mecenazgo*. Fundación Arte y Mecenazgo. Barcelona. 2012.

MICHELI, MARIO. *Las Vanguardias artísticas del s. XX*. Alianza Editorial. Madrid. 1979.

MINISTERIO DE CULTURA. *Cultura y sociedad*. Autor. Madrid. 1983.

MINISTERIO DE CULTURA. *Puntos cardinales de la acción cultural en la España de nuestro tiempo*. Autor. Madrid. 1995.

NAVARRO, FRANCESC. *Historia del arte*. Salvat. Barcelona. 2001.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Así habló Zaratustra*. Maxtor. Valladolid. 2007.

OLAFUR, ELIASSON. *Los modelos son reales*. Gustavo Gili. Barcelona. 2009.

ORTEGA Y GASSET. *El hombre y la gente*. Revista de Occidente. Madrid. 1957.

ORTEGA Y GASSET. *La Deshumanización del Arte*. Alianza Editorial. Madrid. 1981.

PALOMAR, AGUSTÍN. *Existencia y Nihilismo: Claves para comprender la vinculación entre la filosofía y el arte en el mundo contemporáneo*. Ponencia presentada en la conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes. Granada. España. 2013, febrero.

PARINAUD, ANDRÉ. *Les peintres et leur école. Barbizon, Les origines de l'impressionnisme*. Bonfini. París. 1994.

PASOLINI, P. PAOLO. *Cartas luteranas*. Trotta. Madrid. 1997.

PERNIOLA, MARIO. *Los situacionistas*. Acuarela & A. Machado libros. Madrid. 2008.

PIÉ, ASUN. *Manifiesto contrapedagógico*. UOC. Barcelona. 2013.

PLATÓN. *La República*. Aguilar. Madrid. 1988.

POLI, F. *Producción artística y mercado*. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.

POLI, F. *Il sistema dell'arte contemporanea*. Laterza. Bari. 2002.

PORCEL, BALTASAR. *Desintegraciones capitalistas*. Planeta. Barcelona. 1972.

PRECKLER, A. MARÍA. *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Complutense. Madrid. 2003.

PRETTE, M. CARLA y DE GIORGIS, ALFONSO. *Atlas ilustrado de la historia del arte. Historia, lenguajes, épocas, estilos*. Susaeta. Madrid. 2002.

PUELLES, LUIS. *Existencia y Nihilismo: Claves para comprender la vinculación entre la filosofía y el arte en el mundo contemporáneo*. Ponencia presentada en la conferencia realizada en la Facultad de Bellas Artes. Granada. 2013, febrero.

RAMÍREZ, J. A. *Historia del Arte*. Anaya. Madrid. 1986.

RAMÍREZ, J. A. *Ecosistema y Explosión de las artes*. Anagrama. Barcelona. 1994.

RANCIERE, JACQUES. *El maestro ignorante*. Laertes. Barcelona. 2003.

RANCIERE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Ellago. Castellón. 2010.

RAVIER, ADRIÁN. *La Globalización como orden espontáneo*. Unión Editorial. Madrid. 2012.

ROLLING, J. H. *Circumventing the Imposed Ceiling: Art Education as Resistance Narrative*. Qualitative Inquiriy. Estados Unidos. 2011.

ROSLEER, MARTHA. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Gustavo Gili. Barcelona. 2007.

RUDNICK, L. PALKEN. *Utopian vistas. The Mabel Dodge Luhan House and the American Counterculture*. University of New Mexico Press. Albuquerque. 1996.

SAENZ DE M. ANTONIO. *La hora de la sociedad. Reflexiones sobre la función social de las fundaciones*. Centro de Fundaciones. Madrid. S.f.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. *Arte y Humanismo*. Cátedra. Madrid. 1981.

SELMA, J. VICENTE. *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate Victoriano*. Montesinos. Barcelona. 1991.

S. HOCHMAN, ELAINE. *Crisol de la Modernidad*. Paidós. Barcelona. 2002.

SIMMEL, GEORGE. *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*. Península. Barcelona. 1986.

STALEEY, ALLEN y NEWAL, CRISTOPHER. *Prerrafaelitas. La visión de la naturaleza*. Fundación La Caixa. Madrid. 2004.

SLOTERDIJK, PETER. *Ensayo sobre la hiperpolítica*. Siruela. Madrid. 1994.

SLOTERDIJK, PETER. *En el mismo barco*. Siruela. Madrid. 2006.

STEINER, GEORGE. *Presencias reales*. Destino. Barcelona. 1991.

THOMPSON, DON. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Ariel. Barcelona. 2009.

THOREAU, H. DAVIS. *La desobediencia civil*. Proteus. Barcelona. 2012.

TOWSE, R. *Manual de Economía de la Cultura*. Fundación Autor. Madrid. 2005.

UNESCO. Comisión de las comunidades europeas. Generalitat de Catalunya. *Simposio Internacional sobre Mecenazgo y Patrocinio cultural en la Comunidad Europea*. Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona. 1991.

VAN GOGH, VICENT. *Cartas a Theo*. Idea Books. Barcelona. 1998.

VECCO, M. *La Biennale di Venecia Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporánea*. Franco Angeli. Milano. 2002.

VELA DEL CAMPO y otros. *Arte y parte de la sociedad del espectáculo*. Universidad de Deusto. Bilbao. 2005.

VETTESE, A. *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Pirámide. Madrid. 2002.

WALLIS, BRIAN. *Arte después de la modernidad*. Akal. Madrid. 2001.

WICK, RAINER. *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza. Madrid. 1998.

Recursos electrónicos

AAMNBA. *Asociación de amigos del museo nacional de Bellas Artes*. [en línea]. [consulta: 14.01.2015]. <http://www.aamnba.com.ar>

AC/E. Acción cultural española. *Programa Internacionalización. Programa de Residencias*. [en línea]. [consulta: 07.01.2015].
http://www.accioncultural.es/es/programa_de_residencias

ACHIAGA, PAULA. «Nuevos aires para el arte andaluz. La generación del relevo toma la palabra». *El Cultural* [en línea]. 2010 [consulta: 07.05.2015].
http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/26838/Nuevos_aires_para_el_arte_andaluz

AGUIRRE, INMANOL. «Modelos Formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en la educación». *Bogotá: Universidad pública de Navarra* [en línea]. 2006 [consulta: 07.05.2015].
<https://docs.google.com/document/d/1oqFtrevOTDTBI9A1AYQwstqVYHj5M4LS0XKE8oNTJFk/edit?pli=1>

AGUIRRE, INMANOL. «Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística». *Revista Digital LAU. Red de revistas científicas de América latina y El Caribe, España y Portugal. Sistema de información científica*. [en línea]. 2008 [consulta: 28.03.2015].
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027033002>

AMIN, SAMIR. «Sortir de la crisi del capitalisme o sortir d'un capitalisme en crisi?». *Españafabrica.cat* [en línea]. 2010 [consulta: 26.03.2015].
<http://espaifabrica.cat/index.php/lesquerra-avui/item/509-sortir-de-la-crisi-del-capitalisme-o-sortir-dun-capitalisme-en-crisi>

ANTOINE, CRISTIAN. «Porqué las empresas deben apoyar con su patrocinio a las organizaciones culturales». *Cristian Antoine. Políticas culturales; gestión y administración de la cultura y las artes* [en línea]. 2014 [consulta: 11.05.2015].
<http://cristian-antoine.blogspot.com.es/2014/05/porque-las-empresas-deben-apoyar-con-su.html>

ARTEHISTORIA. «Hochzeitsturm (Darmstadt) Josef Maria Olbrich. Colonia de artistas en Darmstad». *Arte historia* [en línea]. [consulta: 09.03.2015].
<http://www.artehistoria.com/v2/obras/12685.htm>

ARTEHISTORIA. «La escuela de Barbizon». *Arte historia* [en línea]. [consulta: 09.03.2015]. <http://www.artehistoria.com/v2/escuelas/96.htm>

ART MOTILE. *Organización que investiga y facilita información sobre los programas de residencias existentes en España y los programas de movilidad dirigidos a artistas españoles y vinculados a la realización de una residencia* [en línea]. [consulta: 14.03.2015]. <http://www.artmotive.org/index.php#sthash.CnHHh0Dl.dpuf>

ASOCIACIÓN BAJO ALBAYZIN. «La mudanza de los servicios sociales del albaicín se retrasa otros 3 meses». *Sitio oficial de la asociación de vecinos bajo albayzin* [en línea]. [consulta: 17.06.2015]. <http://albayzin.info/la-mudanza-de-los-servicios-sociales-del-albaicin-se-retrasa-otros-3-meses/>

AUGÉ, MARC. «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana». *Contrastes: Revista cultural*, ISSN 1139-5680, n.º. 47 (Ejemplar dedicado a: *Velocidad*), p. 101-107 [en línea]. 2007 [consulta: 15.04.2015].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244321>

AVAIR. *Ars Virtua Artist-in-Residence* [en línea]. [consulta: 25.01.2015].
<http://arsvirtua.com/residence.php>

BARANCHUK, MARIANA. «Mecenazgo Cultural: Estado, poder y financiación de las expresiones artísticas». *UNIrevista*. ISSN 1809-4651, Vol.1. n.º3 [en línea]. 2006 [consulta: 08.04.2015].
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KDW5w6v9FqMJ:www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con3_uibd.nsf/C2701310BF23B704052579110063794F/%24FILE/MECENAZGO_CUITURAL.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

BARRETO, S. HEIBER. «Latinoamérica y el mundo en la década de los 60». *Monografias.com* [en línea]. 2000 [consulta: 02.03.2015].
<http://www.monografias.com/trabajos/latamm60/latamm60.shtml>

BÉNICHOU, ANNE. «Una ecología del trabajo artístico: el proyecto, la experimentación y el contexto. Una entrevista a Muntadas». *MACBA. Muntadas Between the Frames: The Forum* [en línea]. [consulta: 16.03.2015].
<http://www.macba.cat/es/textos-publicaciones>

BLANCO PALOMA y otros. *DESACUERDOS 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Edicions l'Eixample. Barcelona. 2005.

CARCELLER, ANA. «En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración». *Exit: imagen y cultura*, ISSN 1577-2721, n° 7 (Ejemplar dedicado a: *En equipo*), p. 16 [en línea]. 2002 [consulta: 17.12.2014].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741566>

CARMONA, PABLO. «Encontrar Europa a través de sus centros sociales autogestionados. Encuentro europeo de Centros Sociales e iniciativas autónomas». *Diagonal Movimientos* [en línea]. 2009 [consulta: 27.03.2015].
<https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/encontrar-europa-traves-sus-centros-sociales-autogestionados.html>

CARREÑO, C. PILAR. «La utópica residencia internacional de Alberto Sartoris». *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, ISSN 1134-430X, n° 13, p.343-358 [en línea]. 2000 [consulta: 13.12.2014].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2230153>

CASA DE VELÁZQUEZ. «Historia de la Institución». *Casa de Velázquez* [en línea]. [consulta: 02.02.2015]. <https://www.casadevelazquez.org/es/inicio/historia/historia-de-la-institucion/>

CASTILLO, M. AGUSTÍN. «La industria azucarera granadina». *Técnica industrial* [en línea]. 2011 [consulta: 08.06.2015]. <http://www.tecnicaindustrial.es/tifrontal/a-4288-La-industria-azucarera-granadina.aspx>

CASTRO, F. FERNANDO. «Iros todos a tomar por culo. El terrorismo de nadie, el atentado colosal y el símbolo de no sabemos qué». *Artium. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación*. [en línea]. [consulta: 06.02.2015].
<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/laocoonte-devorado-arte-y-violencia-politica/textos-del-catalogo/fernando-castro-florez>

C. FANJUL, SERGIO. «El mundo del arte cabe en una calle de Lavapiés». *El País*. [en línea]. [consulta: 25.03.2015].

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/01/madrid/1359758278_141415.html

CLOTAS, PERE. «Técnicas de recursos para la gestión cultura. T4. Técnicas de patrocinio y de captación de recursos externos». *Barcelona: Universitat de Barcelona Virtual* [en línea]. 2003 [consulta: 09.05.2015].

<http://agaxede.org/uploads/file/TECNICAS%20DE%20CAPTACION%20DE%20PATROCINIOS.pdf>

CONCA. Consell Nacional de la Cultura i les Arts. «36 propuestas para mejorar la condición profesional en el mundo de la cultura». *Informes CONCA IC5* [en línea]. 2014 [consulta: 12.04.2015].

www.conca.cat/media/asset.../000/.../36PROPUESTAS_castell_Web.pdf

COPIC, VESNA y otros. «Fomentar la inversión privada en el sector cultural». *Dirección general de políticas interiores de la Unión. Departamento Temático B: Políticas estructurales y de cohesión. Cultura y Educación. Bruselas: Ljyna Part* [en línea]. 2011 [consulta: 27.03.2015]. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/industriasculturales/mecenazgo/inversion.pdf>

CROWDACY. You think, we crowd it! «Guía completa de plataformas Crowdfunding en España». *Plataformas crowdfunding en España* [en línea]. [consulta: 08.05.2015].

<http://www.crowdacy.com/crowdfunding-espana/>

CRUCES, J. ANTONIO y MELÉNDEZ, ISABEL. «En los Centros Sociales Autogestionados». *Zaragoza Rebelde. 1975-2000. Movimientos sociales y antagónicos* [en línea]. 1994 [consulta: 05.02.2015]. <http://www.zaragozarebelde.org/en-los-centros-sociales-autogestionados>

DE LA CARIDAD, M. JESÚS. «Globalización: ¿un fenómeno actual?». *Monografias.com* [en línea]. 2003 [consulta: 27.01.2015].
<http://www.monografias.com/trabajos14/globalizacion/globalizacion.shtml>

DE DIEGO, ESTRELLA. «Plan para la dominación mundial». *El País. Cultura* [en línea]. 2013 [consulta: 07.03.2015].
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/20/actualidad/1387575257_175643.html

DÍAZ, G. JAVIER. «Otras formas de gestionar el arte». *ABC.Cultural/Arte* [en línea]. 2012 [consulta: 22.01.2015]. <http://www.abc.es/20120411/cultura-cultural/abci-arte-noestudio-rampa-qvadrat-201204111823.html>

DÍAZ, G. JAVIER. «Las principales residencias para artistas en España». *ABC.Cultural/Arte* [en línea]. 2014 [consulta: 30.01.2015].
http://www.abc.es/cultura/cultural/20140114/abci-cultural-m122-arte-residencias-201401141403_1.html

DUTCHCULTURE TRANSARTIS. *Artist in Residence guide* [en línea]. [consulta: 19.01.2015]. <http://transartist.nl>

EFE. «Ayuda a Universidades». *ABC*. [en línea]. 2010 [consulta: 04.06.2015].
<http://www.abc.com.py/articulos/ayuda-a-universidades-110579.html>
El País. «Carta abierta de los galeristas al ministro de Hacienda». *El País. Cultura* [en línea]. 2013 [consulta: 27.03.2015].
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/22/actualidad/1387749346_696043.html

ESPEJO, BEA. «Residencias para artistas. ¿Dónde, cómo, por qué?». *El Cultural* [en línea]. 2011 [consulta: 18.01.2015]. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Residencias-para-artistas-Donde-como-por-que/30209>

ESPEJO, BEA. «Al margen del circuito. Nuevos proyectos reinventan la difusión del arte más allá de las instituciones». *El Cultural* [en línea]. 2009 [consulta: 05.05.2015]. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Al-margen-del-circuito/25926>

EUROPEAN COMMISSION. «Mobility of artists and culture professionals». *Culture. Supporting Europe's cultural and creative sectors* [en línea]. [consulta: 10.01.2015]. http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_en.htm

EUROPA PRESS. «Santa Fe rehabilitará la antigua azucarera como ecomuseo y centro cultural». *Ideal.es* [en línea]. 2011 [consulta: 10.06.2015]. <http://www.ideal.es/granada/20111127/local/provincia-granada/santa-rehabilitara-antigua-azucarera-201111271234.html> azucarera

EUROPA PRESS. «Rajoy propone una ley de mecenazgo con ventajas fiscales y un gran pacto de Estado para despolitizar la cultura». *El Economista.es* [en línea]. 2010 [consulta: 22.04.2015].

EUROPA PRESS. «El centro social El Gallo del Albaicín acumula una década de chapuzas». *IDEAL.es*. [en línea]. 2013 [consulta: 18.06.2015]. <http://www.ideal.es/granada/20131110/local/granada/centro-social-gallo-albaicin-201311100001.html>

F. BARRERA, JAVIER. «El centro social El Gallo del Albaicín acumula una década de chapuzas». *Ideal.es* [en línea]. 2011 [consulta: 20.06.2015].

<http://www.ideal.es/granada/20131110/local/granada/centro-social-gallo-albaicin-201311100001.html>

FERNÁNDEZ, C. JOSÉ LUIS y RAMOS, P. ALFREDO. «Innovaciones políticas y culturales de los centros sociales autogestionados». CIP-Escorial. Boletín ECOS, nº7 [en línea]. 2009 [consulta: 07.02.2015].

https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Bolet%C3%ADn%20ECOS/Innovaciones_centros_sociales_autogestionados.pdf

FERNÁNDEZ, G. «La escuela del río Hudson». *Online art magazine* [en línea].

[consulta: 23.01.2015]. http://www.theartwolf.com/hudson_river_school_es.htm

FERNÁNDEZ, S. AMADOR. «El espectáculo como aniquilación de la política».

Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, Nº 39. p. 92-97 [en línea]. 1999 [consulta: 16.03.2015].

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=121748>

FERRATÉ, MARTA. «Residencia de Creación BCN>TNS, 2013». *JISER. Reflexions Mediterràneas* [en línea]. 2013[consulta: 23.03.2015].

http://www.jiser.org/index.php?option=com_content&view=article&id=79%3Amarta-ferrate-2013&catid=42%3Aresidencias-de-creacion&Itemid=73&lang=es

FERRER, JOAQUÍN. «Gabilondo reclama nueva ley de mecenazgo para favorecer ayudas a la Universidad». *El Faro Digital* [en línea]. 2010 [consulta: 11.03.2015].

<http://www.elfarodigital.es/portada/educacion/139-el-mundo/8423-gabilondo-reclama-nueva-ley-de-mecenazgo-para-favorecer-ayudas-a-universidad.html> 31 mayo 2010.

Joaquín Ferrer

FIBLA, CARLA y ROJO, PEDRO. «La mundialización ha consumido a las sociedades árabes de manera irreversible». *CSCA. Publicado en Nación Árabe, nº 45* [en línea]. 2001 [consulta: 27.02.2015]. http://www.nodo50.org/csca/na/na45/na45-entrev_s-amin.html

GARCÉS, MARINA. «Dar que pensar. Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje». *ZEMOS98. Educación expandida* [en línea]. 2010 [consulta: 03.01.2015]. <http://www.zemos98.org/eduex/spip.php?article147>

GARCÉS, MARINA. «Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje». *Espai en Blanc. nº 7-8. El combate del pensamiento* [en línea]. 2010 [consulta: 09.02.2015]. <http://www.espaienblanc.net/Dar-que-pensar.html>

GARCÍA, ÁNGELES. «Frente a los recortes, autogestión». *EL PAÍS* [en línea]. 2012 [consulta: 18.04.2015]. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/16/actualidad/1331927943_190863.html

GARCÍA, ÁNGELES. «Bienvenidos al nuevo orden artístico». *El País. Cultura* [en línea]. 2013 [consulta: 08.03.2015]. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/05/actualidad/1357424369_626782.html

GARCÍA ÁNGELES. «El arte español, entre la internacionalización y las cascarillas». *El País. Cultura* [en línea]. 2013 [consulta: 08.03.2015].
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/29/actualidad/1385747417_463819.html

GARCÍA ÁNGELES y SEISDEDOS, IKER. «Galerías de arte: el diluvio universal». *El País. Cultura* [en línea]. 2013 [consulta: 07.03.2015].
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/22/actualidad/1387722272_024718.html

GARCÍA, C. NESTOR. «Entre el consenso y el disenso». *Página web Nestor García Canclini* [en línea]. [consulta: 30.03.2015].
<http://nestorgarciacancelini.net/index.php/entrevistas/134-entre-el-consenso-y-el-disenso>

GARCÍA, V. MIGUEL ÁNGEL. «El arte pinta bien con la crisis». *EL PAÍS* [en línea]. 2008 [consulta: 27.03.2015].
http://elpais.com/diario/2008/07/20/negocio/1216557681_850215.html

GARCÍA, V. MIGUEL ÁNGEL. «Como incentivar el coleccionismo en España». *Jornadas de Coleccionismo. El Coleccionismo privado; un asunto pendiente. Fundación Lázaro Galdiáno* [en línea]. 2011 [consulta: 27.03.2015].
www.mcu.es/promoArte/docs/informe_coleccionismo.pdf

GARCÍA, V. MIGUEL ÁNGEL. «El arte, para los príncipes». *EL PAÍS*. [en línea]. 2013 [consulta: 29.03.2015].
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/25/vidayartes/1385408456_202032.html

GENERALITAT VALENCIANA. Conselleria d'educació, investigació, cultura i esport. «Un Recorrido histórico por la colección pictórica. La Pintura de los s. XIX y XX». *Museo de Bellas Artes Valencia* [en línea]. [consulta: 29.01.2015].
<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0405.htm>

GIMÉNEZ, E. CRISTINA. «Los Mecenas del siglo XXI». *Experiencias y técnicas en la gestión del ocio. Bilbao*, ISBN 84-7485-867-4, p. 113-122 [en línea]. 2003 [consulta: 19.03.2015]. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1349650>

GÓMEZ, A. FERNANDO. «Crisis de la ciudadanía moderna ». *Arte, ciudadanía y espacio público. Fundación César Manrique. ISSN 1139-7365, p.36-50* [en línea]. 2004 [consulta: 12.04.2015]. www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf González, M.

MARCELO. «Michel de Certeau: recorridos por el "creer" y sus constelaciones contemporáneas». *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, n.º. 97*. Pág. 515-538 [en línea]. 2008 [consulta: 07.05.2015]. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=49670>

GRACIA, MARTA. «Del centro a la periferia y viceversa: movilidad, residencias y producción artística en España». *INTERACTIVE. Platform for contemporary art and thought. Special Issue. 55. Art and Mobility* [en línea]. [consulta: 16.01.2015].
<http://artmobility.interartive.org/del-centro-a-la-periferia-y-viceversa-movilidad-residencias-y-produccion-artistica-en-espana-marta-gracia/>

GRACIA, MARTA. «Programas de residencias para artistas en España: una breve introducción». *Art Motile. Resources on Spanish Artist in Residency Programmes*. [en línea]. [consulta: 16.01.2015]. <http://www.artmotile.org/index.php/es/investigacion.html>

GRANADA, L. M. «La solución al Centro del Gallo costará 36.000 euros al año». *Granada Hoy* [en línea]. 2014 [consulta: 20.06.2015].
<http://www.granadahoy.com/article/granada/1697095/la/solucion/centro/gallo/costara/euros/ano.html>

GUIRAO, GLÒRIA. «Pon un artista en tu vida: Residencias artísticas en viviendas privadas». *Situaciones. ESHAB. Revista de Historia y Crítica de las artes. La escola d'Història de L'Art de Barcelona* [en línea]. 2012 [consulta: 14.01.2015].
<http://situaciones.info/revista/pon-un-artista-en-tu-vida-residencias-artisticas-en-viviendas-privadas/>

HÜTTER, VERENA. «History of the Artist Villas». *Goethe Institute. Residency Programmes* [en línea]. [consulta: 08.02.2015].
<http://www.goethe.de/ges/prj/res/mag/por/en9519580.htm>

IINSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. Consejería del Cultura. *Antigua fábrica azucarera Señor de la Salud. Patrimonio Inmueble de Andalucía* [en línea]. [consulta: 12.06.2015]. <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i29058>

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Publicación: El arte como criterio de excelencia. Información e iniciativas para la comunidad artística* [en línea]. [consulta: 22.02.2015]. <http://www.iac.org.es/el-arte-como-criterio-de-excelencia>

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Edición cibernética hispana de la Internationale Situationniste (París 1958-1972) número 1 (junio-1958)* [en línea]. [consulta: 10.02.2015]. <http://www.sindominio.net/ash/is0000.htm>

J. PÉREZ, FERNANDO. «Casa “okupada” para creadores invisibles». *EL PAÍS* [en línea]. 2007 [consulta: 06.02.2015].

http://elpais.com/diario/2007/04/08/andalucia/1175984536_850215.html

KETTERER KUNST. «Künstlerhäuser Worpswede». *Ketterer Kunst* [en línea].

[consulta: 02.02.2015]. <http://www.kettererkunst.com/dict/worpswede.shtml>

LOCATION ONE. *Virtual Residency Project 2.0: Levels of Undo*. [en línea]. [consulta:

30.01.2015]. <http://www.location1.org/virtual-residency-project/>

MANEN, MARTÍ. «La excesiva politización de la cultura y la falta de espíritu crítico lo enturbian todo». *ADESK. Critical Thinking. Magazine n° 73* [en línea]. 2011 [consulta:

21.01.2015]. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article904>

MAPPING RESIDENCIAS. Publicación anual sobre Residencias de artistas. [en línea].

[consulta: 02.03.2015]. <http://mappingresidencies.org>

MARTÍN, M. FERNANDO. «Crisis, mercado y coleccionismo en Andalucía».

Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, ISSN 1130-5762, n° 22. p. 479-489 [en línea]. 2010 [consulta: 05.04.2015].

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3334793>

MATHILDENHÖHE DARMSTADT. *Artist Colonies* [en línea]. [consulta:

22.01.2015]. <http://www.mathildenhoehe.info>

MCDOWELL FREEDOM TO CREATE. *Artist Residency* [en línea]. [consulta:

20.01.2015]. <http://www.macdowellcolony.org>

MINGUELLA, FRANCESCA. «El Mecenazgo cultural internacional de las empresas: una contribución a la diplomacia pública». *Real Instituto el Cano. Lengua y Cultura* [en línea]. 2010 [consulta: 12.04.2015].

http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari17-2010

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Ayudas a las Industrias Culturales* [en línea]. [consulta: 09.03.2015]. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/industriasculturales.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Plan nacional para la Alianza de Civilizaciones. Convención de la UNESCO para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales* [en línea]. [consulta: 27.04.2015].

<http://www.mcu.es/MC/2008/PNAC/Acciones02.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. «Plan estratégico General 2012-2015 de la Secretaría de Estado de Cultura (SEC) ». *El Plan de Fomento de las Industrias Culturales 2015* [en línea]. 2015 [consulta: 26.04.2015].

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:4gSdILD87O4J:www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2011/460057/IPOL-CULT_ET\(2011\)460057\(SUM01\)_ES.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:4gSdILD87O4J:www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2011/460057/IPOL-CULT_ET(2011)460057(SUM01)_ES.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es)

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Financiación a las Industrias Culturales* [en línea]. [consulta: 19.04.2015].

<http://www.mcu.es/industrias/Financiacion/financiacion.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. Gobierno de España. «Plan de trabajo para la cultura 2015-2018». *Diario Oficial de la Unión europea* [en línea]. 2014 [consulta: 05.03.2015].
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_XgrpPMrW8MJ:www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cooperacion/mc/oficina-subprograma-cultura/enlaces-de-interes/CELEX-52014XG1223-02--es-TXT.pdf+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Capital Europea de la Cultura* [en línea]. [consulta: 14.10.2014].
<http://www.mcu.es/cooperacion/CE/Internacional/UnionEuropea/CapitalEuropea.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Financiación a las Industrias Culturales* [en línea]. [consulta: 05.05.2015].
<http://www.mcu.es/industrias/Financiacion/financiacion.html>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. «Convención de la UNESCO para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales». *Plan nacional para la Alianza de Civilizaciones* [en línea]. [consulta: 12.04.2015]. <http://www.mcu.es/MC/2008/PNAC/Acciones02.html>

MORAZA, JUAN LUIS y CUEST, SALOMÉ. «Programa campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia. Modelo ars (Art:Research:Society)». Ministerio de Educación. Secretaria general de Universidades: Secretaria General Técnica [en línea]. 2011 [consulta: 24.02.2015].
<http://www.iac.org.es/wp-content/uploads/2011/02/CEI.-El-arte-como-criterio-de-excelencia.pdf>

MORENO, O. DANIEL ALBERTO. «Industrias culturales: consumo y recepción». *Monografias.com* [en línea]. 2009 [consulta: 26.03.2015].
<http://www.monografias.com/trabajos66/industrias-culturales/industrias-culturales.shtml>

OLIVARES, ROSA. «Yo soy el otro». *Exit: imagen y cultura*, ISSN 1577-2721, n°7 (*Ejemplar dedicado a: En equipo*), p. 8 [en línea]. 2002 [consulta: 17.12.2014].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741565>

OLBRICH, JOSEF MARÍA. «Hochzeitsturm». *ARTEHISTORIA. Grandes momentos del Arte* [en línea]. 2002 [consulta: 04.01.2015].
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/12685>

OPEN METHOD COORDINATION (OMC). «Policy Handbook on Artists Residencies». *Working Group of EU Members States Experts on Artists Residencies. Work Plan for Culture 2011-2014*. p. 9 [en línea]. [consulta: 06.06.2015].
http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_en.htm

PALAU, MARÍA. «La producció artística s'exten en xarxa». *El Punt. Diari Independent Català, comarcal i democràtic. Edició Maresme*, n°4645 [en línea]. 2008 [consulta: 17.03.2015]. <https://www.hangar.org/docs/premsa/2007/29-11-2007%20ElPunt%20-%20La%20producci%C3%B3art%C3%ADstica%20s'est%C3%A9n%20en%20xarxa.pdf>

PECA, Plataforma Estatal de Creadores y Artistas. *Plan estratégico para la cultura de Andalucía* [en línea]. [consulta: 27.12.2014].
http://www.ophe.es/peca.html?option=com_wrapper&view=wrapper

PÉREZ, M. FERNANDO. «*Del dicho al hecho hay mucho trecho. Reflexiones sobre el estado del arte en nuestra educación*». *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, n° 2. Pág. 5-20 [en línea]. 2013 [consulta: 07.05.2015].
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4746539.pdf>

PORCEL, M. ÁNGELES. «Granada recupera el gremio de artesanos». *Granada Hoy* [en línea]. 2012 [consulta: 15.06.2015].
<http://www.granadahoy.com/article/granada/1369299/granada/recupera/gremio/artesanos.html>

RAUSELL, K. PAU; MONTAGUT, M. JULIO y MINYANA, B. TOMÁS. «Hacia un nuevo modelo de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo?». *PERIFÉRICA*. n° 14-, p. 209-233 [en línea]. 2013 [consulta: 09.04.2015].
<http://rodin.uca.es/xmlui/handle/10498/15949>

RES ARTIS. *Worldwide Network of Artist Residencies* [en línea]. [consulta: 19.01.2015]. <http://www.resartis.org> Asociación Internacional de Centros Residenciales Artes

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES. «La residencia: Etapa histórica». *La residencia de estudiantes de Madrid* [en línea]. [consulta: 11.01.2015].
<http://www.residencia.csic.es/pres/historia.htm>

REYES, E. GIOVANNI. «Teoría de la Globalización: Bases Fundamentales». *Nómadas3. La Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* [en línea]. [consulta: 27.01.2015]. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/3/gereyes1.htm>

RODRÍGUEZ, C. «El centro del Gallo abrirá como zoco artesanal tras estar 3 años cerrado». *Granada Hoy* [en línea]. 2010 [consulta: 12.06.2015].
<http://www.gradahoy.com/article/granada/835169/centro/gallo/abrir/como/zoco/artesanal/tras/estar/anos/cerrado.html>

ROTONDO, A. SANTIAGO. «El mecenazgo en el desarrollo cultural». *CulturaPeru.org. Sistema de información cultural* [en línea]. 2009 [consulta: 16.04.2015]. <http://culturaperu.org/blog/el-mecenazgo-en-el-desarrollo-cultural>

RUZ, ROCIO. «Un mecenas del s. XXI». *ABC. Hemeroteca* [en línea]. 2010 [consulta: 05.03.2015]. http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-04-02-2010/sevilla/Gente/jaime-roldan-un-mecenas-del-siglo-xxi_1133531169147.html

SCHAFER, DAVID. «¿Cómo convertirse en un artista consagrado?». *II Jornadas de Estudios de la Performance. 9 y 10 de octubre de 2014. Facultad de Filosofía y Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba* [en línea]. 2014 [consulta: 02.04.2015].
<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/688>

SCHRANK, SARAH. «Artists' colonies». *Dictionary of American History. Encyclopedia.com* [en línea]. 2003 [consulta: 15.02.2015].
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3401800282.html>

STEVENS, ANDREW. «Red army fiction. An interview with Richard Huffman». *3:AM. Magazine* [en línea]. [consulta: 02.01.2015].
http://www.3ammagazine.com/politica/2002_dec/interview_richard_huffman.html

SUÁREZ, G. LAURA. «Identidad, diferencia y ciudadanía: una aproximación desde Chantal Mouffe». *Bajo palabra. Revista de filosofía*, ISSN 1576-3935, n.º. 3. p. 137-146 [en línea]. 2008 [consulta: 27.04.2015].
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2931508>

TOSO, DANIEL. «De la estetización al arte colaborativo». Conferencias y publicaciones Daniel Toso [en línea]. [consulta: 22.04.2015].
<http://www.danieltoso.com/investigacioacuten.html>

UAAV. Union de Asociaciones de Artistas Visuales. *Enmiendas presentadas por la UAAV al proyecto de Ley 121/000106 de Régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo*. [en línea]. [consulta: 03.03.2015].
<http://www.uaav.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/01/Enmiendas-UAAV-Ley-Mecenazgo.pdf>

UAAV. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. *Mapas de asociaciones y colectivos de investigación, producción y difusión del arte contemporáneo. Mapa de espacios autogestionados, colectivos y asociaciones de difusión, gestión, producción e investigación de arte contemporáneo, en España y Portugal* [en línea]. 2009 [consulta: 04.02.2015]. <http://uaav.info/mapa-de-asociaciones-y-colectivos-de-investigacion-produccion-y-difusion-del-arte-contemporaneo-mapa-de-espacios-autogestionados-colectivos-y-asociaciones-de-difusion-gestion-produccion-e-investig/>

UNIVERSO CROWDFUNDING. «Principales Plataformas de Crowdfunding en España». *Información, asesoramiento y consultoría en financiación colectiva* [en línea]. [consulta: 08.05.2015]. <http://www.universocrowdfunding.com/principales-plataformas-crowdfunding/>

UP. EUSKADI. «Javier Martín: “La capacidad del emprendedor para involucrar a la gente en su proyecto,” clave de éxito de la financiación a través del Crowdfunding». Sistema vasco de emprendimiento [en línea]. 2014 [consulta: 03.05.2015].
<http://www.spri.eus/es/blog/javiermartincrowdfunding>

URIEN, A. PAULA. «Se buscan mecenas modelo s. XXI». La Nación Revista [en línea]. 1999 [consulta: 21.03.2015].
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=211572

VANEIGEM, RAOUL. «Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna y la oportunidad de deshacerse de ella». *Ediciones Tierra de Nadie* [en línea]. [consulta: 27.03.2015]. <http://tierradenadieediciones.com/Vaneigem-Aviso.htm>

VÁZQUEZ, EZEQUIEL. «El orden espontaneo de la globalización» [en línea]. [consulta: 23.03.2015].
<http://www.institutoacton.com.ar/articulos/evazquezger/artvazquezger1.pdf>

VIRTUAL ART RESIDENCE. *Virtual Art Winter Residence*. [en línea]. [consulta: 04.01.2015]. <http://www.virtualartresidence.com/index.php?page=about-virtual-art-residence>

WOODSTOCK BYRDCLIFFE GUILD. *Artist in Residence program* [en línea]. [consulta: 18.01.2015]. <http://www.woodstockguild.org/artist-in-residence/>

YADDO. *Artist Colony* [en línea]. [consulta: 18.01.2015]. <http://www.yaddo.org>

Bibliografía del doctorando

BORREGO NADAL, VÍCTOR y COBO GARCÍA, NOELIA. *Programa de Microtalleres: Experiencias de autoaprendizaje aplicadas a la actualización de la docencia práctica. (PID 11-327)*. En GARCÍA GARNICA, M^o DEL CARMEN (comp), *Innovación docente y buenas prácticas en la Universidad de Granada. Volumen II* (pp. 818-831). Universidad de Granada. Granada. 2013.

