

COMARESARTE

SEDIMENTOS PARA EL PORVENIR

CREACIÓN, PRODUCCIÓN ARTÍSTICA,
COMISARIADO Y GESTIÓN CULTURAL

"Sedimentos para el Porvenir" proporciona una perspectiva integral y reflexiva sobre la investigación artística contemporánea y su influencia en la configuración de la identidad cultural y el desarrollo de la sociedad.

A través de las reflexiones de profesionales en gestión cultural, investigación en artes y comisariado, el libro emplea el simbolismo de los procesos agrícolas para abordar la problemática actual derivada de la excesiva producción y acumulación de contenidos y experiencias culturales.

El ensayo se sumerge en cinco bloques temáticos que comprenden la investigación, gestión y extensión cultural, formación expandida, interdisciplinariedad, comisariado y producción artística. Se centra en la gestión cultural universitaria como un desafío que vincula la investigación académica con la comunidad local, fomentando colaboraciones y contribuyendo al desarrollo cultural. Además, destaca la importancia de una gestión cultural consciente y conectada con la comunidad, resaltando la necesidad de equilibrar la acción cultural con un uso reflexivo y significativo del tiempo.



Escanea el QR para
visualizar la portada
en Realidad Aumentada



SEDIMENTOS PARA EL PORVENIR
CREACIÓN, PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, COMISARIADO Y GESTIÓN CULTURAL

SEDIMENTOS

PARA

EL

PORVENIR

CREACIÓN,

PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA,

COMISARIADO

Y

GESTIÓN
CULTURAL



ÍNDICE

1 EL PORVENIR	09
 SOBRE EL DESCANSO QUE PROPICIA CRECIMIENTOS	11
MARISA MANCILLA ABRIL, FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN Y ROSARIO VELASCO ARANDA	
 2 INVESTIGACIÓN, EXTENSIÓN Y TRANSFERENCIA EN ARTE	31
 METERSE EN UN JARDÍN. MODOS MENORES DE HABITAR LA UNIVERSIDAD EN EL CAPITALISMO ACADÉMICO	33
ANTONIO COLLADOS ALCAIDE	
 CONCEPTOS PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE EL SENTIDO SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD	65
AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN	

3 EN TORNO A LA ESCENA, COMUNIDAD Y PÚBLICOS	77
CAMINAR POR FORMAS NO PREDECIBLES	79
DIEGO DEL POZO BARRIUSO	
BROTARON LAS AMAPOLAS. EN TORNO A LA ESCENA, COMUNIDAD Y PÚBLICOS	91
CARLOS ALMELA MARISCAL	
4 FORMACIÓN EXPANDIDA	101
EN LA TERCERA FASE	103
FRANCISCO BAENA DÍAZ	
ESTUDIO DE CAMPO. OCHO FASES PARA APROXIMARNOS AL CULTIVO DE UNA CURADURÍA SOSTENIBLE	111
BLANCA DE LA TORRE GARCÍA	

**5 CONVERGENCIA
INTERDISCIPLINARIA** **123**

INTERDISCIPLINARIEDAD Y
MODELOS COLABORATIVOS EN
LA UNIVERSIDAD: *UN POUR TOUS,
TOUS POUR UN!* **125**

ANA MARÍA LÓPEZ
MONTES

PATRIMONIO Y ARTE
CONTEMPORÁNEO: DIÁLOGOS,
HIBRIDACIONES Y NUEVAS
ESTRATEGIAS EXPOSITIVAS **135**

MARÍA LUISA
BELLIDO GANT

INSTITUCIÓN, PATRIMONIO Y ARTE
CONTEMPORÁNEO **145**

MARISA MANCILLA ABRIL,
FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ
MONTALBÁN Y
ROSARIO VELASCO
ARANDA

6 SEDIMENTOS **171**

STRATA (AR VERSIÓN) **173**

FRAN PÉREZ RUS

1 EL PORVENIR

SOBRE EL DESCANSO QUE PROPICIA CRECIMIENTOS

MARISA MANCILLA ABRIL,
FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN
Y ROSARIO VELASCO ARANDA

HUMILDAD del Lat. humilitas, compuesto por humus "tierra" y -itas "cualidad de"

1. (adj) cualidad de la tierra.
2. Virtud que consiste en el conocimiento de las propias debilidades
3. Capacidad de restarle importancia a los logros (ya que sólo son evaluables con el tiempo) y virtudes propias y reconocer sus defectos y errores.



1. SEDIMENTOS

La sedimentación de las actividades a lo largo del tiempo, el ritmo con el que estas se suceden y las consecuencias que la insistencia de nuestras prácticas tiene sobre un territorio a corto, medio y largo plazo, son la expresión de la temporalidad en la cultura local. Nos recuerdan que el tiempo es un recurso valioso que debe ser utilizado de manera significativa; no sólo nos referimos al tiempo en el que sucede la acción, sino también al tiempo, igualmente importante, de la inacción consciente.

La gestión cultural universitaria, en nuestra escena, se convierte en un campo desafiante por ser puente entre el ámbito de la investigación y producción académica y la comunidad



local y por volverse, cómo no, contexto en el que las relaciones y acciones colaborativas entre distintos agentes e instituciones se despliegan y atraviesan mutuamente.

La acumulación de las experiencias, eventos y narrativas que dan forma a la identidad cultural de una comunidad reposa en capas heterogéneas convertidas, con el tiempo, en legado y sustrato para sucesivos desarrollos. Al explorar estos sedimentos desenterramos la cronología de una cultura y su memoria colectiva, revelando conexiones profundas con el pasado y proporcionando una base sólida para la creatividad y la innovación cultural futura.



Podría decirse que la reflexión sobre lo realizado revela las huellas o cartografías de la cultura vivida, que no desaparece, sino que continúa, como el humus, en constante evolución. Son los surcos profundos que el devenir cultural imprime en un territorio y que actúan como rodaduras para las futuras acciones. La propia revisión de estos tránsitos, de cierta forma, influye en lo que está por realizar; incluso los ecos de antiguos errores serán determinantes en las nuevas direcciones.

La cultura siempre fluye y se adapta, manifestando pliegues y discontinuidades como resultado de las circunstancias cambiantes. Al estudiar estos ritmos podemos vislumbrar o intuir posibles crecimientos y contribuir, de esta manera, a una comprensión más profunda y contextualizada de nuestra sociedad.

En este proceso, es importante la vigilancia del preocupante exceso de producción cultural, la sobrealimentación del sistema, empujada por una urgencia que lo desborda e imposibilita para la digestión. Creemos que es fundamental actuar desde la lentitud, respetando el tiempo que requiere cada acción, sin activar aceleraciones que solo nos parecen útiles en economías depredadoras.

Detenerse para decantar el legado, depurar para trascender –desde el exceso visual que nos ahoga, que en realidad es sólo una manifestación superficial que nos afecta por sus tem-

pos, resultados y apariencias- hacia una realidad más verdadera y profunda que nos permita acceder a una dimensión más llena de sentido y, por tanto, más cercana a la vida. No tratamos de plantear una teoría idealista, una entelequia o un pensamiento o pálpito irreal sino pensar en «la intuición y el reposo» como acciones reales para activar la potencialidad y la capacidad de autorrealización y nutrición colectiva.



Este ensayo recoge ideas y se apoya en experiencias colaborativas pasadas, también en otros pensadores e investigadores que nos ayudan a pensar de manera crítica acerca de cómo abordar objetivos compartidos en beneficio de la cultura. Las reflexiones planteadas por las autoras y autores de esta edición exploran las relaciones que intuimos colectivamente entre la investigación en arte contemporáneo y sus conexiones (así como intersecciones) con movimientos culturales, sociales y filosóficos más amplios. Estos desplazamientos abarcan desde el estudio del contexto y el ecosistema cultural hasta la creación artística más disidente. Se extienden desde la cultura como valor social, interconectada con una serie de cuestiones políticas y éticas, hasta una comprensión más amplia y contextualizada de nuestra realidad “extracultural” actual.

Diversas iniciativas que abordan nuevas formas, conceptos y tecnologías están transformando y configurando el quehacer investigador y artístico, actuando sobre métodos y estructuras docentes firmemente arraigadas. Plataformas digitales, redes sociales, repositorios en formato podcast, acciones en el metaverso, realidad aumentada, herramientas de inteligencia artificial, etc., articulan nuevas posibilidades que hacen de la investigación y producción en arte, la gestión y el comisariado un reto constante.

Desde nuestra experiencia, observamos cómo la gestión curatorial ha adquirido una creciente importancia en la actualidad. Se ha convertido en una herramienta fundamental para articular, promover y construir discursos colectivos, ejer-



ciendo influencia sobre diversas formas y dimensiones sociales. Este proceso, complejo y desafiante, requiere una comprensión integral del ámbito cultural en el que finalmente se materializan la gestión cultural y las manifestaciones artísticas actuales. No debemos ignorar cómo este vertiginoso contexto globalizado aterriza en lo pequeño, en la escena local, generando en ella problemáticas transformadoras.

El pretendido uso de las prácticas culturales como plataforma de expresión, comentario social y experimentación creativa puede resultar enriquecedor, dado que es un contexto fértil para el debate y las interacciones. Sin embargo, se requiere una cuidadosa vigilancia para establecer acciones y enfoques que no sean complacientes con las tendencias dominantes. Por ello, hemos invitado a voces que respetamos y que nos acompañan en esta edición, para que compartan su necesario enfoque sobre la gestión, el comisariado y la investigación en artes. El objetivo de esta monografía ha sido recoger reflexiones, ideas, aportaciones e impresiones significativas acerca de experiencias de trabajo colaborativo entre instituciones, acciones generadoras de investigación y modelos de producción artística. Con este propósito, hemos estructurado esta edición en cinco bloques temáticos que tienen que ver con los modos y las políticas que asume la investigación, la extensión cultural y transferencia de resultados en el arte contemporáneo; la escena y sus públicos; la formación expandida; la interdisciplinariedad como estrategia cultural; y el surgimiento de nuevas oportunidades de desarrollo impulsadas por la contribución de las tecnologías más recientes en la producción artística.

Cada uno de estos bloques está integrado por artículos y aportaciones teóricas, reflexivas y experienciales de profesionales de la acción cultural y la gestión artística contemporánea. Su sensibilidad y complicidad nos ha permitido establecer relaciones y figuraciones simbólicas con ciertos procesos de pro-

ducción agrícola y cuidado del terreno, tales como la sedimentación, el descanso regenerador, el barbecho fructificador y la incorporación de nutrientes para la siguiente siembra.



2. SEMBRANDO CAMBIO EN LA UNIVERSIDAD

En el bloque titulado «Investigación, Extensión y Transferencia en el contexto universitario. Alternativas, modos y prácticas para extender las humanidades», se abordan reflexiones críticas y opiniones sobre la actual relación entre la práctica artística, la gestión cultural y la investigación en el ámbito universitario, especialmente en las facultades de Bellas Artes. A modo de metáfora hemos pensado en el humus como paradigma regenerador que mejora la capacidad de intercambio del suelo, facilita el laboreo al prevenir la compactación y aumenta la porosidad entre los sedimentos. Esta imagen nos inspira y ha guiado el apartado.

Venimos observado cómo la labor investigadora ha sido influenciada por las presiones del capitalismo contemporáneo, como las evaluaciones, los rankings y otras obligaciones restringen los formatos y orientan los resultados hacia intereses marcadamente económicos. En este contexto, defendemos la necesidad de reivindicar la universidad como un espacio de exploración intelectual, creativa e imaginativa, comprometido con la diversidad cultural y la expansión de las humanidades.

En este sentido, compartimos la perspectiva de Antonio Collados sobre la importancia de mantener la imaginación y la diversidad de pensamiento en la universidad, desafiando las normas establecidas y promoviendo saberes “raros” y “menores”. Modelos que permitan habitar la institución desde prácticas interconectadas que relacionan la educación superior con la importancia de no olvidar la conexión con la naturaleza, como parte integral del aprendizaje, y que son capaces de minimizar el impacto del capitalismo académico que ha modificado la mi-



sión y el enfoque de las universidades. Como él nos posicionamos desde la necesidad de cuidados y afectos en la construcción de políticas académicas. Reconocemos la influencia duradera de experiencias pasadas de resistencia y creatividad (Aulabierta y Aulagarden) que se desplegaron en la Facultad de Bellas Artes de Granada y permitieron y permitirán repensar las estructuras académicas establecidas. Coincidimos con este autor en la importancia de alentar la diversidad de pensamiento en la universidad promoviendo saberes diversos desde otros modos de participación estudiantil y docente. Modelos colaborativos y maneras de estar en la Universidad en constante resistencia, que actúan desde el cuestionamiento saludable de las estructuras académicas y reconocen la importancia de promover la diversidad y la imprevisibilidad en la educación y en la vida universitaria. Un posicionamiento imprescindible para mantener el equilibrio entre lo académico y las demandas sociales.

Ahondando en el tema, la aportación de Aída Sánchez de Serdio propone crear dinámicas y estrategias corporales y políticas, como la interrupción, la negligencia, la huelga y el descanso como formas de resistencia contra el paradigma, ajeno y dañino, de la producción incesante que ha impuesto la instrumentalización en la vida universitaria y en el mercado del arte. Estrategias necesarias para eludir las expectativas impuestas sobre nosotros y destacar, por encima de las imposiciones, las condiciones de vida que posibilitan la mera existencia. Este enfoque busca fomentar una reflexión crítica y participativa más significativa en los debates contemporáneos del arte. En última instancia, aspira a promover la noción de la universidad como un espacio público de acceso universal, lo que conduce a una transformación de la propia institución universitaria.

3. COMUNIDADES CREATIVAS Y DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS



El bloque siguiente gira en torno a la escena, la comunidad y los públicos, explorando las posibles germinaciones de estos sustratos. En él, se plantea la intersección y la compleja relación entre el arte, la comunidad y los contextos urbanos. Se aborda la exploración de diversos enfoques para involucrar al público en el arte, cuestionando tanto el lado oscuro de la democratización cultural como las estrategias de marketing en el arte social y comunitario. Nos invita a la reflexión crítica, destacando así la importancia de mantener una conexión significativa entre la práctica artística contemporánea y la sociedad. Esto implica fomentar una colaboración activa y cuidar las relaciones dentro de la comunidad, con el propósito de re-politizar lo cotidiano y nutrir la creatividad compartida.

En esta dirección, compartimos las perspectivas de Diego del Pozo y Carlos Almela, quienes destacan la importancia de crear comunidades culturales que sean inclusivas, adaptables y auténticas. La exploración de estos enfoques nos incita a considerar la dinámica en constante cambio entre el arte y la sociedad en el contexto urbano contemporáneo.

Diego del Pozo analiza cómo la transformación de los espacios comunes o institucionales puede tener un impacto profundo en la producción artística y en la promoción del arte comunitario. Su perspectiva destaca la imperante necesidad de crear comunidades de aprendizaje que no solo fomenten una mayor inclusión en el ámbito cultural, sino que también impulsen decididamente la colaboración entre individuos y grupos. Estas comunidades no se limitan a ser espectadoras o meras consumidoras de arte; más bien, se convierten en parte activa del proceso creativo, enriqueciendo así el tejido cultural de la sociedad.



Un elemento crucial en la propuesta de Del Pozo es la adaptación a los desafíos contemporáneos. La pandemia de COVID-19, un evento que ha transformado drásticamente la vida en las ciudades y la manera en que las personas se relacionan con el arte, se presenta como un ejemplo paradigmático de estos desafíos. En lugar de considerar la pandemia como una barrera insuperable, Del Pozo aboga por la adaptación y la creatividad en la búsqueda de soluciones. Así, la visión que nos propone impulsa la creación de comunidades culturales receptivas y adaptables que podrán adoptar nuevas formas de expresión artística y superar desafíos inesperados como lo fue la pandemia. Esto implica la transformación de espacios institucionales, como las oficinas bancarias y las instituciones académicas, y el posterior examen de cómo dichas transformaciones afectan tanto a la producción artística como al arte comunitario. Compartimos su perspectiva, con la que aboga por la creación de un entorno cultural en constante evolución, donde la participación activa y la colaboración se erigen como elementos clave para mantener la relevancia y vitalidad del arte en la sociedad contemporánea.

En esta línea de pensamiento y acción, Carlos Almela nos insta a cuestionar la democratización cultural y las estrategias de marketing en el ámbito del arte comunitario, promoviendo una reflexión sobre la vital importancia de mantener una conexión genuina entre el arte y la sociedad. Aboga por la creación de auténticas comunidades artísticas, entendidas como aquellas que valoran la colaboración y el cuidado de las relaciones como elementos fundamentales de una alianza sólida y duradera entre el arte y la propia comunidad. Precisamente, la colaboración activa y el mantenimiento de relaciones en la comunidad son los medios más eficaces para hacerla auténtica y perdurable. Lo que implica dar prioridad al fortalecimiento de los lazos entre artistas, creadores y público, en lugar de buscar meramente el impacto, normalmente efímero. Almela plantea que la autentici-

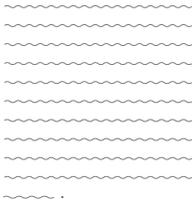
dad y la durabilidad en la relación entre el arte y la comunidad pueden ofrecer más beneficios a largo plazo que las estrategias de marketing cortoplacistas.

La noción simbólica de “germinaciones culturales” que presentamos en este apartado y concebimos como la semilla del cambio y la creatividad en la sociedad, solo podrá desarrollarse mediante la colaboración activa y el cuidado de las relaciones dentro de la propia comunidad. Esta filosofía se integra perfectamente con la idea de construir comunidades culturales auténticas y duraderas, donde estas posibles germinaciones representan el proceso orgánico mediante el cual surgen nuevas ideas y expresiones artísticas, reflejando la dinámica de la sociedad. En este sentido, los sensibles y necesarios enfoques de Del Pozo y Almela sobre la inclusión, la adaptabilidad y la autenticidad nos parecen fundamentales.

4. CRECIMIENTOS

Resultado del análisis anterior, el bloque dedicado a la formación expandida, la transferencia de saberes y el currículum complementario, vinculado en la literatura académica con la formación permanente a lo largo de la vida, es producto de nuestro interés y de la convicción de que la interconexión de conocimientos debe trascender el ámbito académico para abordar la realidad contemporánea. En una sociedad tan dinámica como la nuestra, sostenemos que la actualización del conocimiento es esencial en los modos y en las formas con las que nos relacionamos como comunidad. En consecuencia, buscamos activamente conexiones, explorando ideas que fomenten el encuentro entre personas, la imaginación como motor para acciones que cohesionen a grupos conscientemente activos y la sostenibilidad como una ruta esencial para nuestro camino vital.





Nuestra labor como docentes y gestores culturales nos impulsa hacia un enfoque responsable y situado, con la intención de alinear pensamientos que promuevan un análisis crítico hacia metas colectivas en la sociedad contemporánea. Nos interesan especialmente las perspectivas que señalan e integran teorías y técnicas en la gestión cultural, tales como la ecologización en el ámbito cultural y las artes visuales, así como la promoción de la curaduría sostenible, También aquellas que atiendan otras miradas, incluso sobre lo normalmente desapercibido, porque reconocemos la imperiosa necesidad de equilibrar el potencial que las relaciones de conocimiento pueden ofrecer.

En este contexto, Paco Baena nos invita a explorar el tejido invisible que enlaza las experiencias cotidianas y las coincidencias que a veces pasan inadvertidas. Nos muestra cómo estas conexiones influyen en la creación cultural y en nuestra comprensión del mundo, y cómo, a través de esta exploración, emergen interconexiones, ideas y visiones que apuntan directamente a la dimensión imaginativa. Estas ideas nutren la colaboración institucional y fomentan el análisis, e incluso la revisión de eventos culturales que se examinan bajo lógicas actualizadas, generando así una red simbólica arraigada en la ciudad, en lo local y lo cercano.

Es importante resaltar que el alcance de nuestras acciones no se limita al ámbito académico. Más allá de eso, a través de la creación artística y la gestión cultural, buscamos obtener una comprensión más profunda de la realidad contemporánea. Nuestro objetivo es promover un enfoque crítico hacia la consecución de objetivos colectivos impulsados conjuntamente por las instituciones relacionadas con la cultura. Consideramos que la promoción de proyectos culturales respetuosos con el medio ambiente y adaptados a las particularidades e idiosincrasia de cada contexto es fundamental en nuestra práctica profesional. Así que invitamos a Blanca de la Torre porque nos interesa su faceta como exploradora de la curaduría sostenible y la relevan-

cia de su trabajo sobre “conocimiento situado” en el ámbito del arte contemporáneo. Su enfoque integral busca la creación de proyectos culturales sostenibles y ajustados al contexto específico en el que se desarrollan. En su labor, enfatiza la importancia de considerar el contexto histórico y social como elementos cruciales en la generación de conocimiento y en la presentación de obras de arte. De esta manera, Blanca aboga por ecologizar tanto la cultura como las artes visuales, reconociendo que la sostenibilidad es un principio fundamental que debe impregnar todas las esferas de la actividad humana. Nos motiva también su preocupación por desactivar las relaciones de poder que a menudo determinan qué tipos de conocimiento son privilegiados en el ámbito artístico y cultural. Esto implica la valorización y recuperación de los saberes “subalternos” que operan bajo lógicas diferentes y que, a menudo, han sido excluidos de las narrativas predominantes. Al hacerlo, Blanca de la Torre busca promover una visión más inclusiva y equitativa de las expresiones culturales y artísticas que nos parece fundamental en el contexto actual.



5. CONFLUENCIA INTERDISCIPLINARIA: EXPLORANDO PROCESOS

Cuestionándonos sobre la interdisciplinariedad y la importancia otorgada a los nuevos modelos, diálogos y cruzamientos observados en las estrategias culturales contemporáneas, hemos incluido contribuciones que nos ayuden a cuidar y comprender el efecto de nuestras acciones, sumergiéndonos así en la complejidad de nuestro entorno cultural hiperconectado.

El enfoque interdisciplinario y la colaboración en la educación superior, representados por el impulso actual al currículo paralelo, un portafolio que agrupará las experiencias formativas de extensión y transferencia cultural promovidas desde las universidades y otras instancias culturales, se presen-



tan como elementos cruciales en el debate sobre la mejora de la formación académica y extraacadémica. Estos modelos abogan por una visión más integral y personalizada de la formación permanente, aspecto indispensable para afrontar cualquier proyecto o programación cultural. El análisis del trabajo interdisciplinario en este enfoque reúne diversas perspectivas y enfoques, enriqueciendo la comprensión de los problemas y facilitando el desarrollo de soluciones más adaptadas. La colaboración entre disciplinas estimula el diálogo y la sinergia, lo que puede traducirse en resultados más creativos y efectivos en la enseñanza y el aprendizaje universitario, revirtiendo beneficios en la formación integral del individuo.

En este contexto formativo extendido y diverso, la exploración de nuevas estrategias expositivas entre los estudios y acciones sobre el patrimonio y las prácticas artísticas contemporáneas son cruciales para enriquecer el panorama cultural y patrimonial.

Esta convergencia tiene el potencial de propiciar nuevas formas de expresión y actividad cultural, desafiando las fronteras conceptuales ya establecidas. Al integrar elementos del legado patrimonial con las prácticas artísticas contemporáneas, surge la posibilidad de forjar experiencias singulares que enriquecen nuestra comprensión de los dos ámbitos y ayudan a fomentar su relevancia en la sociedad actual.

La contribución de nuestra compañera Ana López Montes destaca la importancia del trabajo interdisciplinario y de los modelos colaborativos en el ámbito de la educación universitaria. Ana reflexiona sobre la mejora de la formación académica a través del currículum paralelo, enfocándose en el compromiso de la universidad con la interdisciplinariedad y en la implementación de modelos colaborativos en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

En su artículo, se revela que estas aproximaciones permiten abordar de manera más efectiva problemas complejos al ampliar la perspectiva y fomentar el diálogo entre diversas dis-

ciplinas. La interdisciplinariedad, nos dice, potencia la habilidad para resolver problemas al proporcionar una visión más amplia y holística de la situación, incentivando así la colaboración y el diálogo entre diferentes campos de conocimiento.



María Luisa Bellido nos incita a explorar estrategias expositivas innovadoras que fusionan el patrimonio y el arte contemporáneo, desafiando las fronteras conceptuales pre-establecidas. Esta unión entre elementos patrimoniales y la creatividad contemporánea da vida a expresiones artísticas únicas, enriqueciendo el panorama cultural y fortaleciendo, a su vez, el legado cultural. La mezcla entre ambos mundos difumina límites conceptuales, generando mayor flexibilidad y abriendo nuevas vías para la producción artística y la apreciación cultural.

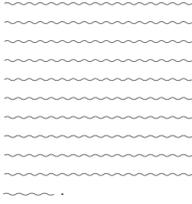
En el artículo titulado «Institución, patrimonio y arte contemporáneo», hemos querido, como coordinadores de esta edición, realizar una aportación reflexiva acerca de cómo el arte contemporáneo está en constante relación con el patrimonio cultural y artístico y, sobre todo, con las instituciones que lo albergan. Esta conexión nos parece especialmente significativa porque va más allá de ser una fuente de inspiración para los artistas contemporáneos y ofrece una fascinante conexión con el pasado y la identidad de las sociedades.

Nos propusimos explorar la relación entre el patrimonio institucional y el arte contemporáneo, así como la interdisciplinariedad y los modelos colaborativos presentes en algunas prácticas artísticas actuales en el ámbito de las instituciones. La gestión cultural contemporánea en las instituciones cercanas se enfoca en acercar sus recursos y fondos patrimoniales a un público más amplio, interesado en experiencias expositivas renovadoras y una participación activa en procesos culturales innovadores. La integración de elementos patrimoniales en proyectos artísticos actuales obedece a diversas influencias: el impacto de un pasado inspirador, la revisión y revalorización



histórica y, cómo no, la reflexión crítica sobre la cultura de la sociedad, que también busca explorar la identidad cultural y sus nuevas formas de expresión.

Nos hemos permitido visualizar cómo el interés en los valores patrimoniales facilita procesos de retroalimentación y colaboración interdisciplinar que asumen la naturaleza plural de las manifestaciones artísticas en continua relación con otras disciplinas y sus contextos; sin duda, una posición pluri e interdisciplinar, que no consideramos un collage de posibilidades sino un conjunto de materias cercanas que se acompañan compartiendo metodologías de investigación y producción. Desde las artes buscamos nuevas formas de observar y representar la experiencia, no con el fin de hallar certezas sino para resaltar perspectivas y crear nuevos discursos.



Esta reflexión nos lleva a cuestionar el rumbo de la creación e investigación artística, así como los roles e intereses de las instituciones en este contexto. A partir de ello nos planteamos algunas preguntas sobre los derroteros de la creación y la investigación en arte, sobre qué caminos y qué intereses tiene y qué posiciones ocupan las instituciones en este asunto.

Desde nuestra posición dual como docentes y agentes culturales, concebimos la investigación artística como una modalidad de pensamiento y creación de conocimiento que impacta en la sociedad. En su búsqueda de alternativas, la práctica artística y patrimonial se convierte en un motor para transformar el pensamiento al ser considerada una vía de reflexión y generación de saberes, trascendiendo la mera producción de objetos e imágenes.

Las particularidades inherentes a la investigación en artes y su relación con el patrimonio nos abren las puertas hacia nuevos comportamientos sociales. Al considerarlas, entendemos que las relaciones entre las instituciones, el patrimonio y la práctica artística contemporánea fomentan la investigación y colaboraciones multidisciplinares. Estas conexiones nos per-

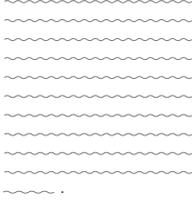
miten explorar conjuntamente diversos contextos sociales y conceptuales, lo que se traduce en un enriquecimiento significativo para todas las partes. La reflexión crítica sobre el impacto que ejercen nuestras prácticas en la esfera social y cultural se evidencia a través de la trascendencia de los intercambios y la calidad de la transferencia de conocimiento que promovemos.



6. SEMILLAS FUTURAS, COMPOSTAR PARA NUTRIR. CONCLUSIONES (LÍNEAS DE FUERZA Y FLAQUEZAS)

En estas páginas hemos sembrado cuidadosamente una selección de ideas arraigadas en profundas conexiones entre la investigación académica y la comunidad local. Nuestra labor en el vasto campo del comisariado y la gestión cultural universitaria se asemeja a labrar la tierra académica. Hemos profundizado en ella con respeto a las raíces, explorando las sedimentaciones culturales que servirán como legado para futuros desarrollos. En nuestro empeño para fomentar la regeneración permanente del sustrato cultural universitario, no solo aspiramos a nutrirlo, sino también a transformarlo en espacio abiertamente público. Al emprender el camino imaginamos una “universidad jardín”, solar de encuentros propiciatorios, sintonizados con la diversidad cultural y la realidad social que nos envuelve. En este proceso, resaltamos la vital importancia de cuidar y cultivar afectos a través del diálogo y la reflexión serena, fundamentales para calmar el frenesí de la producción cultural masiva, promoviendo modos de hacer y acciones conjuntas desde la pausa y la autenticidad.

Como gestores en un contexto local subrayamos la necesidad de trascender las tendencias dominantes a través de diversos enfoques curativos, que hagan posible el diseño de objetivos que propicien la imaginación y la diversidad de pensamiento, elementos que nos parecen cruciales para promover esos valiosos “saberes menos convencionales”.



La acumulación de experiencias y reflexiones cuidadosamente trenzadas a lo largo del tiempo han moldeado la identidad cultural que la propuesta cultural del festival FACBA (Festival de Artes Contemporáneas de Bellas Artes de Granada) deja en nuestra comunidad. Este legado se ha transformado en un campo fértil para el trabajo artístico contemporáneo y la cooperación interinstitucional, sirviendo como una de las muchas posibles respuestas a las dinámicas capitalistas tan abundantes en la escena artística actual.

En el camino hacia la construcción de comunidades culturales duraderas, reconocemos que la inclusión, la adaptabilidad y la autenticidad son los nutrientes esenciales para nuevos crecimientos y, desde esta idea, nuestras acciones y esfuerzos suman al compostaje cultural. Las actuaciones sobre la escena cultural granadina, en la que nos insertamos plenamente y que en cierta forma trascendemos al conectarla a otros ámbitos de trabajo y pensamiento, se revelan como un laboreo constante que preserva, pero también integra, elementos patrimoniales con proyectos artísticos actuales. Siendo precisamente donde los crecimientos culturales florecen, donde se han entrelazado los proyectos y las personas conformando un paisaje rico y diverso.

Como conclusiones a las ideas sumadas en el abanico amplio de temas que abordamos en esta publicación creemos importante destacar algunas líneas de fuerza:

La reflexión sobre los sedimentos culturales revela la complejidad temporal de nuestras acciones en un territorio. Estos estratos de experiencias, conexiones y errores actúan como marcadores de una memoria colectiva, guiándonos en la comprensión del pasado colectivo mientras proporcionan bases sólidas para el futuro.

Nos instan a una gestión cultural consciente, actuando desde la lentitud y el respeto por el tiempo necesario en cada acción, en un intento de evitar la sobreproducción cultural.

Detenernos para decantar el legado, depurarlo y trascender el exceso superficial para acercarnos a una realidad más verdadera y profunda, vital esencial para la vida misma.

Este ensayo, producto de colaboraciones pasadas y reflexiones actuales, busca desenterrar conexiones culturales, promover la sostenibilidad evitando la sobreproducción y repensar la universidad como un espacio de diversidad, creatividad e imaginación compartida. A través de la creación y fortalecimiento de comunidades auténticas, plenamente conscientes en el uso de estrategias de resistencia y colaboraciones interdisciplinarias, vislumbramos un camino hacia una comprensión más profunda y contextualizada de nuestro contexto, nutrida con visiones más inclusivas y equitativas.

Es evidente nuestro interés en la regeneración del suelo y sustrato universitario. Por eso buscamos estrategias y alianzas que promuevan la reflexión crítica sobre los debates que afectan a la cultura contemporánea, contribuyendo así a mantener la universidad en un constante proceso de transformación. Queremos que este espacio de pensamiento que es la universidad sea verdaderamente público, accesible para todos y todas, arraigado en la diversidad cultural y comprometido con ella desde su esencia misma. Consideramos que esta perspectiva centrada en la inclusión, la adaptabilidad y la autenticidad es esencial para edificar comunidades culturales duraderas e ilusionantes.

Resaltamos la importancia de la formación expandida que se sumerge en un debate profundo sobre el currículum complementario. Este enfoque no solo impulsa el crecimiento académico situado y sensible, sino que también planta cara a la tendencia estandarizadora de la sociedad contemporánea. Defendemos la búsqueda de nuestros elementos identitarios fundamentales, aquellos que nutren las conexiones, las colaboraciones, la imaginación y la sostenibilidad entre grupos diversos. Estos elementos identitarios encuentran aliento y soporte en



el ejercicio simultáneo de la labor docente y la gestión cultural ya que si nutrimos desde ambos ámbitos el tejido invisible que enlaza experiencias cotidianas, formativas y culturales iremos alentando un tipo de crecimiento indicativo de un enfoque integral de proyectos culturales sostenibles.

Sentimos que, desde estas líneas, que nos sugieren los surcos del terreno como metáfora gráfica de un posible cultivo cultural, propiciamos encuentros y abrimos accesos a la exploración de las posibilidades del trabajo conjunto, enriqueciendo así el panorama cultural.

Sedimentos y humildad convergen en la cualidad particular e idiosincrática de la tierra, su sustrato fértil, el humus, entendido poéticamente como la base que sostiene nuestras experiencias culturales. La reflexión sobre los sedimentos culturales nos lleva a reconocer la importancia del tiempo en la evaluación de logros y errores. Este proceso nos invita a fijarnos precisamente en esa virtud tan importante que el concepto “humildad” nos señala: observar nuestras debilidades, restar importancia a los éxitos inmediatos y reconocer la relevancia de los errores que hayamos podido cometer en nuestra contribución consciente a una cultura más profunda y sentida para nuestro entorno. Al desenterrar para comprender la cronología cultural, revisamos lo realizado en estos años y valoramos el abono de nuestras acciones han supuesto. Comprendemos entonces la necesidad de reconocer nuestras limitaciones, mientras aprendemos y evolucionamos con el tiempo, tal cual hace un terreno en barbecho esperando la siguiente siembra.

REFERENCIAS

De la Torre, B. (2021). *Pasar a la acción. Hacia una cultura sostenible. Guía práctica para integrar la Agenda 2030 en el sector cultural*, (pp. 30-45). Edita Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS / SDSN Spain).

De la Torre, B. (2021). Caso de estudio 4. *Hacia una cultura sostenible. Guía práctica para integrar la Agenda 2030 en el sector cultural*, (pp. 46-53). Edita Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS / SDSN Spain).

De la Torre, B. (2020) “*Resetear el GPS Cultural: la hoja de ruta sostenible*”. Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Nº 21, Diciembre 2020. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 206-217. Disponible en: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/view/435/254>

Hanna, D. E. (2002). *La enseñanza universitaria en la era digital*. Octaedro.

Sánchez de Serdio, A. (2021). *Una educación imperfecta : apuntes críticos sobre pedagogías del arte*. Exit Publicaciones.

Puleo, A. H. (2009) *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, Madrid: Plaza y Valdés

Urueña López, S., (2017). ¿El mito de la ciencia interdisciplinar? Obstáculos y propuestas de cooperación entre disciplinas Francisco Javier Gómez González Catarata, Madrid, 2016, 126 páginas. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad - CTS*, 12(35),263-267. [fecha de Consulta 20 de Noviembre de 2023]. ISSN: 1668-0030. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=92452928014>

VV.AA. (2023). *Facba 23. Barbecho. Tiempo de reposo y nutrición*. Granada. EUG Editorial Universidad de Granada

VV.AA. (2023). *Facba 22. Seminario Contrarritmos*. EUG Editorial Universidad de Granada

VV.AA. (2022). *Facba*
22. *La lentitud*. Granada. EUG
Editorial Universidad de Granada

VV.AA. (2021). *Facba*
21. *Mutantis mutatis; cambio al
azar*. Granada. EUG Editorial
Universidad de Granada

VV.AA. (2021). *Facba*
21. *Seminario La Variación
Infinita*. Granada. EUG Editorial
Universidad de Granada

VV.AA. (2020). *Facba*
20. *El saber oscuro*. Granada.
EUG Editorial Universidad de
Granada

VV.AA. (2020).
*Seminario FACBA 20. El Saber
Oscuro*. Granada. EUG Editorial
Universidad de Granada

VV.AA. (2019). *Facba*
19. *Anomalía*. Granada. EUG Edi-
torial Universidad de Granada

VV.AA. (2018). *Facba*
18. *El cristal ríe*. Granada. EUG
Editorial Universidad de Granada

VV.AA. (2017). *Facba*
17. *Emancipación, perspectiva e
intervención*. Granada. EUG Edi-
torial Universidad de Granada

VV.AA. (2016). *Facba*
16. *El proceso*. Granada. EUG
Editorial Universidad de Granada

2 INVESTIGACIÓN, EXTENSIÓN Y TRANSFERENCIA EN ARTE

METERSE EN UN JARDÍN.
MODOS MENORES DE HABITAR LA
UNIVERSIDAD EN EL CAPITALISMO ACADÉMICO

ANTONIO COLLADOS ALCAIDE

CONCEPTOS PARA UNA
DISCUSIÓN SOBRE EL SENTIDO
SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD

AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN

METERSE EN UN JARDÍN. MODOS MENORES DE HABITAR LA UNIVERSIDAD EN EL CAPITALISMO ACADÉMICO

ANTONIO

COLLADOS

ALCAIDE

«No existe en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Esto quiere decir, simplemente, que se ha excluido lo mágico del mundo»

Max Weber (1987). *El político y el científico*. Alianza Editorial

«Con su amor y con su posibilidad de amor; no es imposible que, en algún caso, el más humilde de tus enseñantes pueda ser un hombre que no pertenezca a la subcultura sino a la cultura... Por otra parte, como dice Barthes [...] probablemente "somos científicos por falta de sutileza"»

Pier Paolo Pasolini (2010). *Gennariello. Cartas luteranas*. Trotta. p. 35

En 1914 se fundó en Barcelona un proyecto pedagógico llamado la «Escuela del Bosque». La iniciativa fue impulsada, entre otros, por una persona muy ligada a Granada, Hermenegildo Giner de los Ríos, hermano de Francisco, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, y tío de Fernando de los Ríos. La propuesta sinto-



nizaba con las corrientes europeas que defendían los beneficios de las enseñanzas al aire libre, conectadas con la naturaleza, inspirada en la *Waldschule* de Charlottenburg en Berlín y las *Open Air Schools* inglesas, todo ello en consonancia con el espíritu pedagógico reformista de la Institución Libre de Enseñanza. La Escuela del Bosque barcelonesa tendría una sección masculina y otra femenina, y en esta última ejerció como directora Rosa Sensat, desde su inauguración hasta 1930. Sensat tuvo una intensa formación en pedagogía que aplicó en la Escuela del Bosque y dejó plasmada en sus diarios y en publicaciones como *Hacia una Nueva Escuela*, donde podemos leer de manera muy pormenorizada sus experiencias.

La Escuela del Bosque se inició como un proyecto higienista, para cuidar la salud de los jóvenes estudiantes, pero con Sensat trascendió este objetivo convirtiéndose en un proyecto de pedagogía activa. La educación se llevaría a cabo en armonía con el medio natural convirtiendo los espacios exteriores en un aula de aprendizaje.

El medio es el campo, el espacio libre, lleno de sol y de luz, con amplias plazoletas, con jardines cuajados de flores, con profusión de árboles de gran variedad, con bosquecillos de pinos que perfuman el ambiente, donde plantas silvestres e insectos muestran su gracia y su belleza natural. (Sensat, 1929, p. 155)

Sensat hacía suya la conocida frase de Rousseau, quien también citaba habitualmente el pedagogo e historiador del arte Manuel Bartolomé Cossío –discípulo y sucesor de Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza–, de que «la mejor escuela es la sombra de un árbol». En la Escuela del Bosque los libros y el acompañamiento del maestro o la maestra en los aprendizajes no dejarían de ser fundamentales, pero no más que las propias experiencias de los niños y niñas en relación a la naturaleza. La escuela estaría en estrecha relación con la vida y la

vida, manifestada en sus bondades y problemáticas a través del entorno, enseñaría al niño y la niña a vivir.

El legado de Sensat fue defenestrado por el franquismo, pero a mediados de los años sesenta, en plena clandestinidad, un grupo de profesores fundaron la Escuela de Maestros Rosa Sensat, inspirados en su proyecto reformista. En iniciativas como esta está el germen de los Movimientos de Renovación Pedagógica (MRP), una estructura de redes de apoyo entre docentes dispersa por distintas zonas de la geografía española que, entre otros asuntos, generaron encuentros, acciones y proyectos editoriales, como la revista *Colaboración*¹, poniendo el embrión de lo que hoy conocemos como la «Formación Permanente del Profesorado».

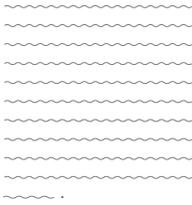
Los distintos números de la revista *Colaboración* dan una idea del espíritu renovador y fuertemente activista que animaba a los grupos de profesores adscritos a los MRP. Coincidían estos movimientos con un ambiente fuertemente politizado en el conjunto de la sociedad que generó una dura crítica a las instituciones educativas, pero también a las culturales, como el museo.

En el volumen primero del *Glossary of Common Knowledge*² –un proyecto de investigación colaborativa que compila y trata de redefinir el vocabulario que empleamos en arte–, el artista y director griego Theo Prodromidis discute el significado original de la palabra *σχολή* (*skholé*), «escuela», que en griego antiguo significaba «tranquilidad» o «tiempo libre»; luego derivó en «aquello que se hacía en el tiempo libre», o sea: una actividad diferenciada del tiempo productivo del trabajo, para finalmente vincularse al estudio en contraposición al juego. Podemos observar en esta deriva semántica del término «escuela», la progresiva instrumentalización que va a sufrir el sistema educativo partiendo de una concepción humanista y emancipadora hasta su empleo como parte de los mecanismos de disciplinamiento de la vida por medio de la economía y el trabajo.

[1] ~~~~ En 1977 se celebró en Granada el VII Congreso Nacional de los MRP con la sorprendente asistencia de más de 700 profesores de toda España. En él decidieron modificar estatutos y pasar a denominarse Movimiento Cooperativo de Escuela Popular (M.C.E.P.). Recomendamos la revisión de la publicación *Colaboración*, editada desde 1976 en Granada y a partir de 1985 en Barcelona. Puede consultarse en: <https://www.mcep.es/?p=9326>

[2] ~~~~ Impulsado por la red de instituciones *L'Internationale*. Puede consultarse la versión web del proyecto en: <https://glossary.mg-lj.si/>. Agradezco a Elena Blesa la referencia.





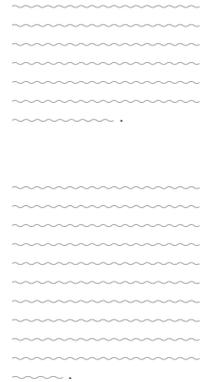
Las escuelas más notables de la antigua Grecia, la Academia de Platón, fundada en los jardines amurallados consagrados al héroe Academos –de ahí deviene el nombre que damos a nuestros estudios– y también el Liceo, sede de la escuela peripatética de Aristóteles, eran lugares extramuros, fincas de olivos o plátanos, donde se impartían enseñanzas y se practicaba la gimnasia. El Liceo estaba situado en un jardín que poseía un templo consagrado a Apolo Licio, y la escuela recibió su nombre de los *Peripatoi*, enramados elevados bajo los que acostumbraban a pasear Aristóteles y sus discípulos. *Peripatêin* es la palabra griega para «dar vueltas», «ambulante» o «itinerante». Es una interesante metáfora sobre el «pensamiento errante» como errantes son algunas especies de plantas denominadas «vagabundas».

Epicuro crearía su escuela también en una finca agrícola extramuros, en convivencia con las anteriores, a la que se dio el nombre de *El Jardín* y a sus seguidores como los *filósofos del jardín*. Séneca sitúa una inscripción en la entrada del Jardín de Epicuro que dice: «Extraño, tu tiempo será agradable aquí. En este lugar el mayor bien es el placer». Y Epicuro en sus *Máximas del Jardín* exhorta a sus discípulos a «cultivarse a sí mismos» a «devenir jardín». La práctica del pensamiento, se propiciaba en tranquilidad y al contacto con la naturaleza. Estas escuelas eran lugares de convivencia y también de celebración, palabra derivada del griego *simposion* que significa «banquete» o de manera concreta «reunión de bebedores».

La imagen más conocida del ecosistema del pensamiento griego es sin duda *La Escuela de Atenas* (1509-1511), una de las pinturas que Rafael Sanzio realizó para decorar la Stanza della Segnatura en el Palacio Apostólico del Vaticano. La imagen funciona como cartografía de las diferentes escuelas y de los grandes nombres de la filosofía ateniense. El fotógrafo español José Manuel Ballester o el estudio de arquitectura Neiheiser

Argyros, afincado en Londres y Atenas, nos facilitan la tarea de percibir la imponente arquitectura que cobija a la escuela filosófica ateniense. Esta imagen nos habla de cómo los espacios del pensamiento pasan de ser lugares abiertos, blandos, amables, placenteros y jugosos, conectados con la naturaleza, llegando a convertirse en espacios bien limitados y controlados, fríos y duros, optimizados para responder a la economía del pensamiento. Es decir, son lugares mensurables, diseñados para que el tiempo se convierta en una dimensión rentable.

Entre noviembre de 2021 y febrero de 2022, presentamos en el Crucero del Hospital Real, sede del rectorado de la Universidad de Granada, la instalación audiovisual y archivo con el que se materializa el proyecto de investigación *About Academia* del artista Antoni Muntadas. Este trata de analizar la transformación que estaba viviendo el sistema universitario estadounidense en las últimas décadas dentro del contexto de lo que Slaughter y Leslie definieron como Capitalismo Académico (1997). En definitiva, como la Universidad anglosajona, fundamentalmente, –pero puede confirmarse que es una tendencia global–, está siendo influenciada por lógicas de gestión neoliberales, las cuales afectan tanto su autonomía, como la misión social y cultural que tradicionalmente había desempeñado. Las universidades corporativizadas compiten en el mercado global utilizando principalmente como activos las capacidades investigadoras y de transferencia de su personal para atraer fondos y oportunidades de inversión. En esta tendencia están jugando un papel fundamental las ciencias bibliométricas o de medición de la producción de conocimiento, empleadas para elaborar *rankings* internacionales tan conocidos como ARWY (Shanghái) que son a la vez instrumentos de normalización y estandarización de las políticas universitarias.



Aunque este panorama hace que podamos hablar de una deriva empresarial que afecta globalmente a todas las universidades, pues participamos en una sociedad en la cual el conocimiento cotiza en el mercado de valores; Muntadas define *About Academia* como un «artefacto» que ha de contextualizarse en cada situación en la cual se muestra. Generalmente, la exposición se complementa allí donde se presenta con programas de conferencias que tratan de abordar las problemáticas del proyecto desde la perspectiva local.

En el caso de la Universidad de Granada, pensamos que *About Academia* podría darnos la oportunidad de poner en marcha una iniciativa con la cual poder trabajar de manera continua las tensiones que atraviesan a nuestra institución, convocando un foro de reflexión abierto a estudiantes de todas las disciplinas y niveles de la universidad. Se constituyó entonces el Laboratorio Permanente de Política Cultural Universitaria, un espacio de encuentro que se reúne aperiódicamente para debatir y proponer iniciativas que contribuyan a activar la participación del estudiantado en la gobernanza universitaria y en la gestión de programas culturales. Más allá de los debates propiciados, este laboratorio está generando materiales de análisis que ya están siendo publicados (Collados, 2023).

Este laboratorio, se suma a otras iniciativas que hemos tratado de impulsar en los últimos años desde el Área de Promoción Cultural y Artes Visuales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio para tratar de activar la participación del estudiantado en la gestión de programas culturales y de formación complementaria al currículum académico fijado tanto en grados como posgrados.

Cuando hablamos de facilitar la participación, debemos puntualizar que no nos estamos refiriendo, como parece obvio, a la gestión de actividades dirigidas al estudiante pensado como

público objetivo, es decir «participación» o «consumo cultural»; ni tampoco nos parece conveniente entenderla como un recurso bajo la apariencia de una pseudo-inclusión que derive en programas tendientes a activar una interacción acrítica y que acaban por ser algo así como un método o fórmula de apaciguamiento o «sedante social» (Miessen, 2014) de los conflictos que puede atravesar la Universidad pública en estos momentos. Pensamos la participación como un compromiso individual y colectivo por involucrarse activamente en procesos de transformación de la realidad para contribuir a su mejora. Esta dimensión política comprende la Universidad como una esfera pública en tensión atravesada por disputas identitarias, ideológicas y económicas, afectando al modo en cual se producen y comparten hoy los saberes.

Programas como el Laboratorio Permanente de Política Cultural Universitaria o Las Oficinas –otro proyecto que trata de estimular la creación de comunidades de autoaprendizaje en la Universidad de Granada gestionados por estudiantes–, los consideramos espacios donde se ensayan formas colaborativas de producción de conocimiento que mantienen una dimensión conflictual y disruptiva necesaria frente a las lógicas tradicionales de la participación universitaria y de la deriva empresarial de la propia Academia.

En 2008, invitados por el Centro de Arte José Guerrero, colaboramos con Antoni Muntadas en la contextualización en Granada de algunas de las experiencias de televisión comunitaria que el artista había realizado en Cadaqués y Barcelona a principios de los años setenta. Aquella experiencia se llamó ZonaChana-Tv y consistió en una serie de seminarios y talleres en la Facultad de Bellas Artes de Granada con los que construimos un itinerario de formación complementaria en los ejes: arte, comunicación y ciudadanía. Nos acompañaron en la dirección del proyecto los artistas Jorge Dragón y Daniel Miracle (Neokinok.tv) y junto a ellos nos propusimos conectar la facultad con La Chana, el barrio en



[3] ~~~ Existen numerosos documentos en línea donde conocer con mayor profundidad esta iniciativa y sus distintos programas. El compendio más completo puede consultarse en: Collados, A (2012). *Laboratorios artísticos colaborativos: espacios transfronterizos de producción cultural, el caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. En línea: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/35152?s-how=full>



el que está situada. En ZonaChanaTv realizamos investigaciones contextuales y la edición de piezas audiovisuales que compartimos a través de plataformas en línea, con visionados en grupos y mediante eventos en el espacio público del barrio.

ZonaChanaTv surgía dentro del paraguas del conjunto de acciones y programas impulsados por Aulabierta³, una iniciativa autodefinida por sus participantes como una comunidad de aprendizaje en la Universidad de Granada autogestionada por sus estudiantes. Aulabierta surgió a finales del año 2004 y estuvo activa, con distintas intensidades, hasta marzo de 2011, a pocos meses de que floreciera el 15M.

En paralelo a ZonaChanaTv se inició desde Aulabierta el proceso de diseño y creación de un jardín que se situaría en una zona trasera dentro la sede principal de la Facultad de Bellas Artes de Granada (figura 1).

El jardín se proponía como proyecto colaborativo, formativo y paisajístico con el que generar líneas de trabajo en la facultad sobre la relación entre prácticas artísticas y políticas medioambientales, conscientes ya en ese tiempo de estar atravesados por una crisis ecosocial que debíamos poner en el centro de nuestra vida académica. Con el jardín también queríamos extender la ocupación –real y simbólica– de ese territorio de creación de pensamiento crítico que era Aulabierta, un proceso radical de diseño y autogestión del currículum académico por parte de estudiantes de distintos ciclos, matriculados fundamentalmente en los Grados de Bellas Artes y Arquitectura, aunque no solo en ellos. Decimos «radical» en su sentido etimológico más obvio, el de buscar la raíz de la universidad como institución dedicada a la investigación y producción de conocimiento, entendiendo este lugar como algo que se construye colectivamente. Raíz que nos sitúa en los saberes profundos, oscuros, «jondos», aquellos que se resisten a la luminosidad oportunista

Figura 1 ~~~~~ Imagen del aula autoconstruida de Aulabierta y los patios de Aulagarden. 2009.



de los conocimientos que aspiran a esos niveles altos de los rankings por los cuales hoy se mide y legitima el trabajo académico y que parecen dirigir lo que es pertinente –útil– investigar, frente a aquellos otros asuntos que relucen quizás menos pero mantienen la belleza del sustrato, de la materia orgánica viva en la cual se compostan formas, modos y saberes menos procesados o estandarizados, más salvajes.

Decíamos radical, porque frente a las lógicas neoliberales que nos impulsan en la academia a competir (por una calificación, una plaza, una financiación, un proyecto...), el diseño de aquel jardín de Aulabierta era una llamada a la amistad y a la colaboración entre humanos y no humanos, entre personas que habitamos la Academia y otros agentes relacionados de formas diversas con ella o que se situaban fuera y frente a ella. Recupero esta dimensión política de la experiencia porque quizás la principal aportación metodológica de aquel proyecto tenía que ver con el cultivo de formas de gestión, las cuales, partiendo del cuidado de redes de amistad y alianza entre estudiantes, empleaban toda su inteligencia puesta en común para comprender y apropiarse de las estructuras y medios de la Academia, encontrando la forma de responder a otros fines menos productivistas, más vinculados al deseo de aprendizaje y de habitar la universidad desde los placeres, desde los afectos. Esta es la acepción del término «radical» que más me interesa resaltar pues, al igual que el jardín de Aulabierta al que llamamos Aulagarden, es indicativa de un dispositivo crítico institucional, siendo posible que de allí también derivara su peligrosidad y su mala reputación interna.

El elemento más reconocido de Aulabierta fue el aula autoconstruida levantada gracias al apoyo y dirección del estudio de arquitectura Recetas Urbanas de Sevilla, dirigido por Santiago Cirugeda. El jardín de Aulagarden (figura 2) quería envolver el aula autoconstruida de Aulabierta, «verdearla⁴», en



[4] ~~~~~ «Aulagarden, un proyecto para verdear Aulabieta» es el título incluido en esta pieza audiovisual todavía disponible en línea: <https://www.dailymotion.com/video/x58jed>

cierto modo protegerla, pues su monstruosidad resultaba incómoda para la institución. Era peligrosa y no porque este artefacto pusiera en riesgo físico para las personas, sino porque la ingeniería de gestión ideada para poner en pie el aula escapaba de los hábitos (*habitus*) esperados en los modos de *habitar* la Universidad por parte del estudiantado (figura 2).

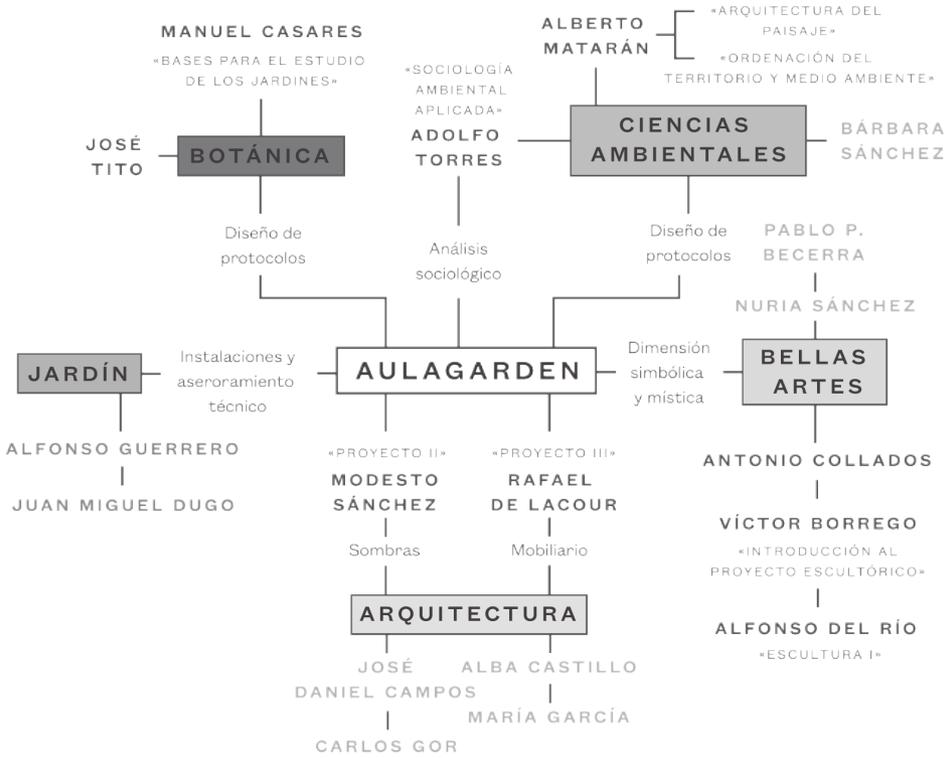


Figura 2 ~~~~~ Diagrama de la red de colaboración del Proyecto de Innovación Docente de Aulagarden

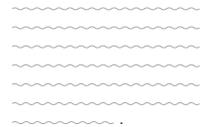
- PROFESORADO
- «ASIGNATURAS»
- - - ESTUDIANTES / COORDINADORES
- TÉCNICOS

Aulabierta practicaba lo que podemos denominar como una «ingeniería inversa⁵», un ejercicio de deconstrucción de los elementos que articulan el sistema por el cual se diseña y transmite el conocimiento en el ámbito universitario, fundamentalmente a través de los planes de estudios reglados (educación formal). Aulabierta analizaba y extraía información de «algo» que en principio está fuertemente codificado, en este caso unos planes de estudio, y a partir de un proceso de ingeniería inversa trataba de dar cuenta de la información clausurada, abriendo y compartiendo públicamente el conocimiento sobre su funcionamiento y por lo tanto de cómo podría modificarse.

Aulabierta realizaba a partir de la acción colectiva un trabajo de resistencia política, que trataba de conocer el sistema o la estructura docente académica, para desbloquear o romper las relaciones de poder y jerarquías verticales impuestas. En este sentido, el trabajo de Aulabierta se articulaba como un conjunto de acciones de «guerrilla político-educativa [...] que utiliza los códigos del lenguaje oficial, los instrumentaliza y los parasita a través de enunciamentos colectivos» (Rodrigo, 2008). O podríamos entender esta ingeniería como una práctica de activismo epistemológico que trata de romper con la relación pasivo-clientelar del estudiante en el contexto de la universidad y potenciar formas de pensamiento disruptivas con las lógicas a las que induce el Capitalismo Académico.

Si volvemos a la metáfora de la raíz que empleamos anteriormente para referirnos al carácter radical de estas prácticas, quizás sería más preciso emplear la figura del rizoma (Deleuze y Guattari, 1977) para definir el trabajo político-educativo de Aulabierta. La voluntad del proyecto era indagar y construir formas de conocimiento no dicotómicas ni jerárquicas (vertica-

[5] ~~~~ Utilizamos este concepto a partir de la propuesta teórica realizada por el urbanista y pensador Eduardo Serrano en sus investigaciones y presentada en el seminario «AAA-BIERTAproyecto». Disponible en línea en el canal Daylimotion de Aulabierta: <https://www.dailymotion.com/AAAbierta/videos>





les y arbóreas), sino tendentes en cambio a la invisibilidad o subliminalidad, a la transversalidad y multiplicidad, a la ruptura y el desequilibrio. Una pedagogía rizomática sería aquella que:

Crece y se dispersa transversalmente, de forma colectiva en un comportamiento intersticial. Sus frutos son inesperados, su crecimiento y extensión también. Es por ello que la pedagogía entendida, así como elemento político, sólo existe en su múltiple fluir, como continua reemergencia en huecos, estructuras y espacios inesperados, siempre reconectándose, dispersándose, fluyendo y desbordando. (Rodrigo, 2008).



De esta forma debemos entender Aulabierta como un organismo de carácter ecológico y crítico, que no negaba su contexto de actuación –la Universidad– sino que trataba de insertarse en él, reformulando de manera proactiva las estructuras y medios del sistema donde actuaba para trabajarlos subversivamente. Este es el caso Aulabierta que surge dentro de la Universidad, aprende de su medio y trata de deconstruir sus fórmulas de organización y funcionamiento para utilizarlas con otros fines y propósitos.

Volvamos al jardín.

El diseño de todo jardín responde a un ideal. Es una proyección de la cosmovisión en el mundo de un individuo o grupo y responde, por tanto, a una ideología. El jardín es también la expresión de un deseo, un intento de conformar un espacio adecuado a determinadas necesidades materiales y también estéticas. Y a diferencia de otras artes, porque la jardinería es un arte que trabaja con lo vivo y lo muerto, la plástica del jardín es indomable e incontrolable, es una proyección que escapa a todo control y sujeción. A toda dominación. Decía Foucault en una entrevista con Jean-Pierre Barou que:

Podría escribirse toda una «historia de los espacios» –que sería al mismo tiempo una «historia de los poderes»– que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. (Foucault, 1980, p. XX).

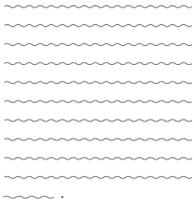


También podríamos escribir una historia del poder a través de sus jardines. El propio Foucault (1980) identifica el jardín como el principal y más antiguo espacio heterotópico, próximo en sus densas capacidades relacionales a ser la representación de una utopía, un emplazamiento sin lugar real. La heterotopía se instituiría como un lugar «otro» que contrastaría el orden social y que se relacionaría con el diseño de los dispositivos de gobernanza biopolítica que también analizaría Foucault.



El jardín estaría vinculado a formas de dominación de la naturaleza, de domesticación y también de colección. El jardín podría ser, por una parte, un refugio y, por otra, un dispositivo capaz de mostrar la capacidad de control y de atesorar el mundo, ya que genealógicamente no está muy lejos en su función de otros dispositivos como la biblioteca o el museo – de sus políticas derivan unas formas de poder colonial que veremos claramente en la creación de los jardines botánicos europeos a partir del siglo XVI–. Espacios destinados a servir para la exhibición y catalogación del conjunto de especies conocidas y todas aquellas que fueron coleccionándose en las distintas expediciones coloniales a tierras extraeuropeas.

Las campañas botánicas participaban de las lógicas extractivistas coloniales, desgajaban la naturaleza de su contexto; la coleccionaban en dispositivos como herbarios y jardines botánicos cuyas arquitecturas son de hecho precursoras de otras infraestructuras de nuestro sistema del arte, como catálogos, ferias y museos; representándola y describiéndola mediante



ilustraciones idealizadas y congeladas sobre fondos siempre blancos y pulcros, tal y como el proyecto moderno quiso para las obras de arte neutralizadas en el *white cube*; comisariada y organizada en categorías conceptuales y taxonomías; clasificada en colecciones y repositorios; nombrada –dándole existencia concreta– según una sistemática que explicita en muchos casos como los poderes políticos, económicos y militares del momento influyen toda ciencia y todo arte.

Siempre hay otras formas de clasificar a las plantas. Están aquellas a las que se conoce como «invasoras», «no procedentes» o «malas hierbas», como esas que crecen en las cunetas, aportando biodiversidad a los ecosistemas siendo fundamentales para la polinización. En muchos espacios baldíos o en transición también arraigan, en lugares intersticiales o residuales, fragmentos del «jardín planetario» que el jardinero Gilles Clément agrupó en su propuesta de «tercer paisaje» (2007). Para Clément estos espacios son el lugar de la heterogeneidad y mescolanza, son diversos y abiertos, favoreciendo la inclusión de especies exógenas, y facilitando a su vez tanto la hibridación como la mutación. Son lugares complejos de difícil definición y clasificación por lo cual suelen ser poco considerados, valorados y declarados como inútiles e incluso molestos. Sin embargo, los espacios baldíos o abandonados se convierten en sistemas que suelen tender al desorden y por lo tanto a un estado de «alta probabilidad», como advierte Gilles Clément (2017, p.16) retomando el concepto de entropía en la termodinámica de Clausius. A ella recurre para incorporar la mutabilidad y el cambio a la tendencia histórica que hace del jardín un territorio «de orden» de la naturaleza. Este es el sustrato de otra de sus propuestas más radicales, «el jardín en movimiento», una manera de entender la construcción del jardín incorporando la imprevisión de los procesos naturales, donde serían bienvenidas aquellas plantas

con nombres tan sugerentes como las «vivaces», las «espontáneas» o las «vagabundas». Serían ellas, las que dibujarían el jardín en sus propios modos, ritmos y tiempos, acompañadas respetuosamente por el jardinero. Esas plantas «otras» se resisten al orden y la disciplina.

En uno de sus últimos textos, *Pensar/Clasificar*, cuando hace repaso de su proceso de producción textual y de los criterios de orden utilizados, George Perec confiesa que:

Mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; apenas pongo orden, dicho orden caduca [...] la abundancia de cosas para ordenar, la casi imposibilidad de distribuirlas según criterios verdaderamente satisfactorios, hacen que a veces no termine nunca, que me conforme con ordenamientos provisorios y precarios, apenas más eficaces que la anarquía inicial. (2008: 171-172).

Eficacia y anarquía, dos palabras que nos transportan a otro tiempo, a un momento decisivo a finales de los años sesenta, cuando la Universidad española se debatía, o mejor aún, pugnaba entre la gestión «eficaz» –medible, cuantificable, evaluable, acreditable– y su resistencia a la conversión en una máquina más del sistema de producción neoliberal a la que la conducían las élites franquistas y las globales para quienes el número era el criterio último de racionalidad y disciplina. En este sentido, debemos recordar como el desembarco del poder corporativo tiene su origen en la Conferencia Internacional sobre la Crisis Mundial de la Educación celebrada en Williamsburg, Virginia, Estados Unidos, en 1967 (Jiménez Franco, 2020, p.11). Y, por otra parte, entre aquellas experiencias de resistencia que seguían confiando en la Universidad como el lugar donde seguir pensando libre y creativamente, sin los dogmas de la «empleabilidad» que ya empezaban a articular las políticas educativas. «Quedaba meridianamente claro que el sistema de enseñanza no era más que la enseñanza del sistema», recuerda Miquel Amorós (2023, p.86) en un texto reciente y mediante el cual





trae al presente las revueltas de los «Ácratas» de Agustín García Calvo en la actual Universidad Complutense de Madrid.

Los «Ácratas» y otros grupos consiguieron paralizar la universidad mediante continuos sabotajes, huelgas y boicots. Las asambleas ilegales permanentes transformaron las instalaciones universitarias en un foro abierto de discusión que pusieron en jaque a la universidad momentáneamente, aunque fueran finalmente aplacadas y algunos de sus apoyos entre el profesorado expulsados, este es el caso del propio García Calvo ya por entonces catedrático.

Estas experiencias contestatarias de décadas anteriores constituyen un hilo genealógico de otros procesos críticos tenidos en la Universidad española en años más recientes. A principios de los dos mil y hasta aproximadamente 2010 se produjeron grandes movilizaciones en reacción al conocido «Plan Bolonia», firmado en 1999, y cuyo objetivo principal sería la creación del actual Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) con el cual se intentaba armonizar, a fecha final de 2010, los distintos sistemas universitarios de los países miembros de la Unión Europea para facilitar su «competencia» dentro de la denominada nueva «economía del conocimiento». Las directrices dadas en la Conferencia de Londres de 2007 son claras en sus objetivos (Díez-Gutierrez, 2009). Entre ellos:

~~~~ Adecuar las enseñanzas a las necesidades del mercado laboral.

~~~~ Promover la idea de «educación a lo largo de la vida» (*lifelong learning*).

~~~~ Potenciar la investigación, para que la Universidad contribuya a desarrollar, en Europa una economía basada en el conocimiento.

El ideal de una Universidad humanista se transforma por estos criterios en el de una Universidad emprendedora donde cada institución compite en el mercado global y liberalizado de la educación. De ahí que se impongan cambios estructurales tan importantes como la relevancia que en los últimos años ha adquirido

la «transferencia universidad-empresa», sustituyendo incluso como tercer pilar de la política universitaria a la «extensión», cuyo objetivo fundamental era el compromiso y responsabilidad en la transformación de la sociedad gracias al avance científico, humanístico y artístico alcanzado en la Universidad. El nuevo vocabulario que circula desde entonces es el de la «flexibilidad» y «adaptabilidad» de la propia Universidad a los intereses y necesidades del mercado laboral y las empresas; y el de la «calidad», «eficacia» y «excelencia», una «neo-lengua» académica atravesada de conceptos derivados del mundo empresarial que sirven para evaluar, desde sus lógicas, la labor desarrollada por el conjunto de la comunidad universitaria: P.A.S, P.D.I y el estudiantado.

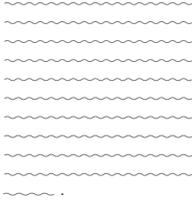
Otro de los conceptos plenamente incorporados y asumidos es el de la educación por «competencias», en donde se enfatiza la adquisición de una serie de destrezas vinculadas a la profesionalización del estudiante, orientada ésta, fundamentalmente, a las necesidades de la economía y de los empleadores. Con este sistema podría relegarse la transmisión de conocimientos como fin en sí mismo y como consecuencia podrían descartarse o perder interés aquellos saberes que no se vean estrechamente ligados a los demandados por el mercado laboral.

Un paso más allá se está dando actualmente en las sectoriales de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE) con el proyecto de reconocimiento de competencias en el Currículum Complementario del estudiante. El objetivo es poder generar un sistema eficaz con el cual reconocer y validar aquellas competencias adquiridas en las actividades no formales que el estudiante realiza durante el periodo universitario para su inclusión en el denominado «Suplemento Europeo al Título» (BOE Real Decreto 1044/2003). Este proyecto va más allá de lo declarado en la Convención de Instituciones Europeas de Enseñanza Superior, celebrado en Salamanca en 2001, donde se orientaba





claramente, bajo el epígrafe «Pertinencia», a la necesidad de adecuar y reconocer en los currículos académicos las competencias adquiridas para el empleo y la formación complementaria (diversa y flexible) como dedicación obligada para alcanzar la empleabilidad.



El Real Decreto (2019) que regula las enseñanzas universitarias oficiales en España y la nueva Ley de Universidades, aprobada en enero de 2023, inciden en el modelo de aprendizaje por competencias y en la importancia de una formación integral a lo largo de la vida. Pero cuando tratamos de comprender cómo se definen las competencias en el contexto de la educación superior, aparecerán siempre ligadas a «una capacidad laboral, medible, necesaria para realizar un trabajo eficazmente» (Edwards y López, 2008). En los informes del Proyecto Tuning, diseñado por las universidades de Deusto y Groningen, y que ha sido utilizado como marco metodológico de aplicación del EEES, se desarrolla el sistema de adquisición de competencias vinculándolas fundamentalmente al objetivo de convertir al estudiante en un profesional capaz de adaptarse adecuadamente a las demandas del mercado, y donde se aconseja explícitamente que el diseño de títulos y programas educativos tenga en cuenta las «necesidades cambiantes de la sociedad así como las perspectivas de empleo presentes y futuras» (2006). En la 4th Bologna Process Researchers' Conference organizada en 2020 por la European Higher Education Area (EHEA), entidad que monitoriza la aplicación del Proceso de Bolonia, se hacía una llamada a repensar «el modelo educativo superior para permitir que los estudiantes se capaciten para ser participantes exitosos en un mercado laboral dinámico» (Birtwistle y Wagenaar, 2021, p. 4).

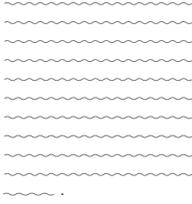
En este contexto, instituciones como la Universidad de Granada, la Universidad Miguel Hernández de Elche o la Universidad Politécnica de Valencia, desde 2019, trabajan, a través de las sectoriales de CRUE, en un proyecto de reconocimiento de com-

petencias vinculadas a las actividades culturales y de extensión organizadas por las propias universidades o por instituciones con convenio. El objetivo último es que el estudiante pudiera ver reconocida, no solo su participación en estas actividades de carácter complementario, sino sumar en su título todas aquellas competencias transversales y culturales adquiridas en espacios de educación no formal. Algunas universidades, como la de Almería (Ruiz, M. del M., y Codina, A. 2023), han desarrollado en los últimos años experiencias y sistemas de reconocimiento de competencias culturales que ya sirven de modelo para el trabajo que pueda desarrollarse a nivel global en el sistema universitario español y europeo.

Sin intentar desmerecer lo que estos esfuerzos puedan suponer para mejorar la búsqueda de un empleo digno y adecuado para los estudiantes, así como la posibilidad de presentar de manera acreditada perfiles formativos que reconozcan el potencial completo de cada individuo más allá de su titulación, no podemos obviar que esta estrategia implica dar un paso más hacia la completa burocratización de la experiencia educativa universitaria y su sumisión a criterios rentabilistas en relación a las expectativas laborales del estudiante o directamente a las demandas curriculares de las empresas. Y por otra parte obligan a la propia universidad a jugar dentro del paradigma de la oferta-demanda continua de acciones y actividades que compiten en el mercado local y global de la educación, convirtiendo –como decíamos– a la Universidad en una «Factoría del conocimiento» (Aranowitz, 2000) o en «Fábricas de formación» como las llamara Thorstein Veblen (1918) de manera profética hace ya cien años.

El espacio de lo «informal» –de ese tiempo de vida académica también dado al placer del encuentro con el saber– ni programado, ni estandarizado por los currículos y planes de estudio, pasa a ser conquistado cada vez con mayor intensidad y precisión por la disciplina de la rentabilidad y de las promesas del





futuro empleo. Esto, claro está, solo es accesible para aquellos estudiantes que pueden disponer de todo su tiempo para la formación y el estudio y no han de conciliarlo con otras ocupaciones familiares o laborales que les generen una mínima economía de subsistencia. Parece entreverse en la proliferación masiva de cursos, actividades complementarias, Moocs, actividades en línea asíncronas, entre muchas más –evaluadas y reconocidas dentro de los mismos parámetros competenciales que las enseñanzas formales– una oportunidad para la institución académica de incrementar su negocio mediante la atomización y ampliación de su oferta formativa. Asunto que podría poner en duda la misión social de la universidad de proveer en términos de igualdad una educación de calidad a las personas con menor disponibilidad de tiempo y recursos económicos.

El 1 febrero de 1975, nueve meses antes de ser brutalmente asesinado, Pier Paolo Pasolini publicaba en el periódico *Corriere della Sera* el artículo «El vacío de poder en Italia», más conocido como «el artículo de las luciérnagas». Con toda su capacidad poética, y también crítica, Pasolini defendía la continuidad en Italia del fascismo, ahora bajo otras formas vinculadas a la penetración durante los años sesenta y setenta del capitalismo a través de la influencia de las compañías norteamericanas y la consecuente conformación de una sociedad de consumo. Pasolini ya había denunciado con anterioridad el nuevo fascismo, al que definía como «americanamente pragmático», y cuyo objetivo sería «la reorganización y la homogeneización brutalmente totalitaria del mundo» (2021, p. 41), a través de la metáfora de las luciérnagas y su desaparición por efecto de la contaminación del aire y agua, con la cual quiso advertir sobre el «genocidio» (2021, p. 90) que se estaba produciendo sobre la riqueza y diversidad del ecosistema cultural de Italia. Ya al final de su artículo comentaba Pasolini que «durante la desaparición de las luciérnagas, los hom-

bres del poder democristiano habían casi bruscamente cambiado el modo de expresarse, adoptando un lenguaje completamente nuevo (incomprensible como si fuera latín)» (2021, p. 97).

La operación, si queremos verla, es idéntica a la que describíamos anteriormente respecto a la imposición del vocabulario gerencial en las universidades y al proceso de conversión corporativo con el cual la institución académica nos somete a lógicas normativas homogeneizantes –a todos aquellos quienes la habitamos de alguna u otra manera–. Por ejemplo, la investigación universitaria, en su búsqueda de financiación, tiende a adoptar unos formatos estandarizados para poder ajustarse a las convocatorias de las que se obtienen fondos. Cualquier otra experiencia, proyecto o espacio de investigación, no sujeta a la validación de las entidades que aprueban y financian estos proyectos, será marginada o no tenida en cuenta en los currículos académicos con los cuales poder optar a plazas docentes, subir en la escala laboral, previa acreditación en agencias como ANECA, o poder optar a fondos que la sufraguen.

Los resultados de la investigación, en la mayoría de las ocasiones difundidos mediante artículos de investigación (*papers*) y publicados en revistas indexadas en bases de datos de «prestigio» académico, siguen igualmente los mismos criterios de neutralización de la diferencia, dando lugar a formas de escritura estandarizadas y previsibles que cumplen de nuevo con los criterios que la Academia impone para poder validar el conocimiento. La importancia que pueda darse a toda investigación y el reconocimiento que se obtenga por ella, se valorará ya no por la aportación en sí misma, sino por la relevancia del medio donde se publica y el impacto obtenido, medido sobre todo por el número de citas recibidas. Escribir *papers* y publicar en revistas indexadas (formato que en el ámbito de las Humanidades y las Artes está desplazando a otros medios y espacios de difusión como el libro, fenómeno que puede verse en el análisis del pro-



[6] ~~~~~  
<https://compare-project.eu/>



yecto de investigación COMPARE<sup>®</sup>) se ha impuesto ya no como el medio más adecuado, sino casi como el único para promocionar y sobrevivir en las universidades.

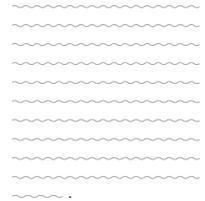
Las evaluaciones de Sexenios de Investigación –y la más reciente de Sexenios de Transferencia– con las cuales se obtienen suplementos económicos al sueldo base del profesorado con contratación permanente, vienen premiando al investigador con descuentos en su carga docente, cuestión que no deja de ser controvertida pues proyecta sobre la labor docente una idea de castigo, cuando debiera ser esta labor el lugar prioritario donde socializar todo el potencial de la investigación. Obtener Sexenios es de obligación para poder optar a cátedras, dirigir tesis o participar en los tribunales que las valoran. Estas evaluaciones han contribuido a lo que se conoce como la cultura del «publica o perece» (Delgado y Feenstra, 2021) en la cual, como decíamos antes, se valora más el *cuánto* y *dónde* se publica, que la calidad del *qué*.

Esta situación tan paradójica está dando lugar a lo que Daniel J. García López y Luisa Winter Pereira definen como una Universidad *Netflixizada* (2021) gobernada por la razón instrumental de los *rankings*, las métricas bibliométricas y las prescripciones algorítmicas que nos sugieren cuales son los *hots research topics* que marcan las tendencias de lo que en cada momento toca investigar y cómo hacerlo. Esta tendencia nos afecta doblemente, como investigadores en el actual contexto de academia capitalista, y también como artistas o creadores vinculados o no a ella. El algoritmo de las plataformas de contenidos audiovisuales y también de las redes sociales, trabajan aplanando la diferencia para promocionar contenidos que respondan a un gusto promedio, con el cual contentar a cuantos más clientes mejor. Un gusto que no solo construyen, sino que también imponen para generar tendencias que son rápidamente monetizadas. En esta economía cada vez tienen menos cabida los saberes

inesperados, minoritarios u «otros», ni tampoco las formas de producción de conocimiento que no se adapten a los formularios digitales autorellenables de las convocatorias de financiación.

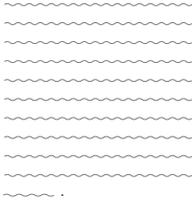
Hace un tiempo leía un artículo de la investigadora y profesora Mafe Moscoso (2016) en el cual comentaba que uno de los principales problemas de la Universidad europea es que ya no nos hacemos preguntas inesperadas y como consecuencia de esto todos acabamos pensando lo mismo, pues «hemos estrechado los límites del conocimiento y expulsado la imaginación del mismo». Moscoso compartía entonces la necesidad de un aprender a pensar desde una perspectiva generativa para que el pensamiento nos ayude a ensanchar el mundo. Y terminaba su artículo con una proposición epistemológica –pedagógica y política– invitándonos a generar «conocimientos raros en el mundo académico. Conocimientos peligrosos, divinos y maravillosos», afirmando que el «saber tiene una belleza». (Moscoso, 2016)

Los últimos meses de vida de Pasolini también nos dieron un conjunto de artículos publicados en el *Corriere della Sera* y en *Il Mondo* agrupados bajo el título de *Las Cartas Luteranas*. Son una colección de textos en los cuales aborda una serie de problemáticas políticas y culturales de la sociedad italiana del momento intentando identificar las causas de las mismas. La primera parte es la que se conoce como el *Gennariello* y ha sido entendida generalmente como un tratado pedagógico incompleto donde Pasolini comparte con un pequeño niño napolitano las formas en las que la sociedad y sus instituciones le educan. En él habla del «lenguaje pedagógico de las cosas». Esas cosas son las mercancías, los compañeros, la escuela, los adultos..., y le presenta a Gennariello cómo operan en la sociedad de consumo configurando un vocabulario y una gramática que influirá en su cuerpo, en su consciencia y en el conjunto de valores que construyen su personalidad. Y frente a la obediencia, la renuncia,





el temor, la infelicidad y la fealdad de todas esas «cosas» que le oprimen, Pasolini exhorta al joven a perder las formas («desfigurémonos») y a confiar en su particular y esplendorosa belleza («resplandece»).

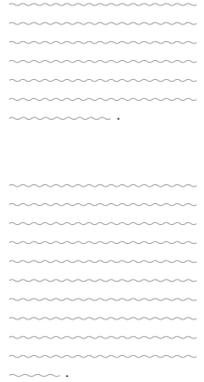


Tanto Pasolini como Moscoso, así como otras experiencias ya citadas, nos animan a escapar del lenguaje de la dominación que organiza a las instituciones del saber y, sin renunciar a habitarlas y residir en ellas, atender iniciativas que tratan de plantear alternativas a las lógicas de subordinación del Capitalismo Académico. Se trata de «pequeñas cosas», como semillas, o como las luciérnagas de Pasolini, la mayoría de las veces precarias, efímeras, balbuceantes y atravesadas siempre por incertidumbres e inseguridades, pero que responden a esos saberes raros, maravillosos y bellos que abonan y nutren el terreno de la academia. Son saberes rebeldes que tratan, afortunadamente, de escapar de las categorías normativas y de las regulaciones dadas a neutralizar la singularidad y la diferencia. También podríamos definirlos como saberes «espontáneos», «vagabundos» o «no procedentes», eufemismos que empleábamos para esas «malas hierbas» del jardín. O si queremos, «saberes menores», por emplear la terminología propuesta por Deleuze y Guattari en su estudio de la literatura de Franz Kafka (1975). El escritor checo hablaba en sus diarios del valor de las «pequeñas literaturas», aquellas que practicaban una minoría dentro de una lengua mayor y que, como minúsculas semillas, arraigaban y crecían bajo la presión de las literaturas consideradas mayores.

Partiendo de esto, Deleuze y Guattari (1975) definen lo «menor» o «minoritario» como aquella condición propia de las estructuras sociales y culturales oprimidas por las formas y lenguajes con las cuales opera el poder, y le añaden tres características principales: primero, un fuerte coeficiente de desterritorialización de la lengua, es decir la posibilidad de desplazarse

atravesando fronteras para abandonar las lógicas que organizan una literatura mayor, y a su vez, la capacidad de reterritorializarse generando otras composiciones, ensanchando el mundo; diríamos que responden a modos y formas errantes, nómadas, vagabundas y, en este sentido, difícilmente mensurables y controlables. Una segunda característica es su condición política, donde cualquier problemática particular se dispone como motivo para el diseño de acciones que tratan de transformar lo concreto, lo más inmediato de nuestra vida cotidiana, evitando cualquier tipo de abstracción. Para Deleuze y Guattari «la máquina literaria revela a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva» (1975, p. 30). La tercera característica es precisamente ésta: que todo adquiere un valor colectivo. Al desafiar las lógicas individualizadoras y competitivas para generar conexiones entre distintos agentes y crear comunidades donde se ensayen –asumiendo la posibilidad del fracaso como condición subversiva– nuevas formas de vida, maneras «otras» de pensar y sentir.

Pensar en estos «modos menores» como posibilidad de habitar la Academia capitalista nos situaría ante el compromiso de imaginar cómo podemos ayudar a que puedan fermentar espacios y experiencias resistentes a las lógicas productivistas y al disciplinamiento epistemológico, que son marca de la Universidad actual. Decir esto implica reconocer que ya existen en ella esos lugares donde se negocian resistencias, y también personas o grupos que asumen el riesgo de habitar la institución ideando espacios intersticiales o minoritarios donde se desarrollan saberes que quizás no obtengan nunca el reconocimiento ni los sellos de «calidad y excelencia» académica pero que nos devuelven a la belleza del valor en sí del conocimiento, como algo además que se produce en comunidad y deviene del común. De ahí que debiéra-



~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

mos ligar estas resistencias, como acierta a señalar Montserrat Galcerán (2013, p. 166), a la defensa de otros bienes comunes naturales o sociales también amenazados por políticas extractivistas que tratan de rentabilizarlos de manera privada. «El capitalismo académico es un rasgo más del capitalismo neoliberal de carácter financiero», por lo que los espacios del conocimiento y el conocimiento en sí mismo están siempre en disputa como elemento imprescindible en la construcción de poder.

Atravesaba este texto el caso de Aulagarden, el jardín de Aulabierta, porque en su proceso de diseño y creación se dieron esos «modos menores» de habitar la Universidad, los cuales considero aún válidos y actuales como ejemplo de una experiencia política que puede sernos útil para pensar otras formas de relacionarnos en la Academia. Con sus tácticas discentes (Collados, 2020) Aulabierta reterritorializaba las relaciones que, como estudiantes, se tenían con la institución: desde pensar de maneras distintas la convivencia y el uso de los espacios hasta proponer otras formas de entender la participación en la gobernanza universitaria más allá de las fórmulas estatutarias prescritas, que ya por entonces –en 2008, con un 15M por llegar y la emergencia de los nuevos paradigmas digitales de organización en red– se demostrarían desfasadas.

Aulagarden (figura 3) nos enseña el papel del hacer en colectivo, que partía de la creación de una red de alianzas entre sujetos diversos, de dentro y fuera de la Academia, para generar un espacio donde se pusiera en primer término el placer por el aprendizaje, así como la disposición a crear y pensar juntos, en comunidad. En esta política de vínculos, asumía su propia fragilidad, pues su hacer no partía del «hacer sabiendo» sino de un ponerse en riesgo creando situaciones y alianzas que desestabilizan las estructuras formales del saber académico. El espacio

Figura 3 ~~~~~



de auto-formación generado resultaba temerario y puede que ingenuo, de ahí quizás su singularidad, pues no partía de reproducir experiencias previas o prescritas si no de un «hacer aprendiendo». Era una pedagogía en tránsito, que implica, como todo proceso de aprendizaje, un desplazamiento, un trayecto que, si bien tiene fines, no tiene fin. De ahí que en la academia actual sea complicado que encuentren acomodo experiencias de este tipo, pues sus prácticas son difíciles de medir, no son homologables a los requerimientos estandarizados; ni su imprevisibilidad encaja en planes estratégicos, ni buscan ser rentables en términos curriculares, aunque lo puedan ser.

La razón para traer estas experiencias de nuevo al presente es porque pueden ayudar a pensar cómo construir políticas basadas en los afectos y cuidados, frente (o en relación crítica) a los modos y formas de generación de conocimiento estandarizado que se imponen en nuestras universidades. Quizá ayuden a diseñar experiencias que invoquen gestos radicales respecto a cómo nos situamos hoy –como miembros de la comunidad universitaria– ante las tensiones que someten a la Academia en este complejo momento de crisis ecosistémica.

Hoy no queda nada del jardín de Aulabierta. Un árbol de boj, una hiedra segada, restos de algunas aromáticas esparcidas por la parcela trasera de la Facultad de Bellas Artes de Granada, nada más. Aulabierta fue como esas plantas viajeras o adventicias que arraigan y se desarrollan en un territorio y tiempo concreto favorecidas por determinadas contingencias, pero que como malas hierbas o plantas no procedentes acaban siendo segadas para evitar cualquier proliferación. Hoy, en el lugar que ocupaba el aula y el jardín, se levanta un nuevo edificio, una arquitectura de autor, pesada y medible, que trata de responder a las necesidades espaciales para la docencia en la facultad, pero que carece de la belleza de lo vivo y lo salvaje.



Me desdigo, si quedan otras cosas, quizás no sean visibles en esa trasera porque tienen un carácter más profundo. Quedan los relatos, las experiencias, los saberes generados y las marcas y heridas que dejó Aulabierta y Aulagarden. Como micelios rizomáticos extendidos bajo el terreno de la universidad y donde cada cierto tiempo emergen como pequeños brotes de Aulabierta. Lo hacen a través de las preguntas, búsquedas, deseos de encuentro, de otras personas a quienes aún hoy les atraviesa de alguna manera el aroma de aquella experiencia. Llegan a ella a través del relato que alguna vez compartimos –como hacemos ahora– quienes la vivimos, del archivo de materiales dispersos por internet, o por algunas publicaciones guardadas en bibliotecas y repositorios digitales. Lo suficiente para tocar y conectar con otras comunidades espontáneas que imprevisiblemente van surgiendo ante la necesidad de desbordar la academia desde la creatividad y la imaginación.

REFERENCIAS

Amorós, M. (2023). La agonía de la universidad franquista. *About Academia*. Editorial Universidad de Granada.

Aronowitz, S. (2000). *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*. Boston: Beacon Press.

Birtwistle, T., y Wagenaar, R. (2021). *Re-thinking an educational model suitable for 21st Century needs*. 4th Bologna Process Researchers' Conference. Future of High Education [Discussion papers]. Bucarest, 29-31 de enero. <http://fohe-bprc.forhe.ro/>

Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Gustavo Gili.

Clément, G. (2017). *El jardín en movimiento*. Gustavo Gili.

Collados, A. (2020). Ingeniería colaborativa y modos de autoaprendizaje: la experiencia de Aulabierta en la Universidad de Granada. *AusArt* 8. <https://doi.org/10.1387/ausart.21656>

Collados, A. (2012). *Laboratorios artísticos colaborativos: espacios transfronterizos de producción cultural, el caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/35152?show=full>

Collados, A. (2023). *Muntadas*. *About Academia*. Editorial Universidad de Granada.

Comité de Gestión de Tuning (2006). *Una introducción a Tuning Educational Structures in Europe La contribución de las universidades al proceso de Bolonia*. https://www.unieusto.org/tuningeu/images/stories/documents/General_Brochure_Spanish_version.pdf

Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Ed. Era

Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Pre-textos.

Delgado, E. y Feenstra, R. A. (2021). *La cultura del pública o perece y sus efectos sobre la investigación*. The Observation. <https://theconversation.com/la-cultura-del-publica-o-perece-y-sus-efectos-sobre-la-investigacion-155317>

Díez-Gutiérrez, E.-J. (2009). *El capitalismo académico: la reforma universitaria europea en el contexto de la globalización*. Revista Iberoamericana De Educación, 50(1), 1-9. <https://doi.org/10.35362/rie5011845>

Edwards, M. y López, M. (2008). *Competencias comunicativas e interculturales y reforma curricular en el marco de la convergencia europea*. Revista Complutense de Educación, 19(2), 369-383. <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0808220369A>

Foucault, M. (1980). *El ojo del poder*. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, J. El Panóptico. Ed. La Piqueta.

García López, D. J. y Winter Pereira, L. (2021). *Write now, everywhere. Gobernar la precariedad académica*. *Soft Power Journal*. http://www.softpowerjournal.com/web/wp-content/uploads/2021/09/10_Garc%C3%ACa-Lopez-Winter-Pereira_WRI-TE-NOW-EVERYWHERE-GO-BERNAR-LA-PRECARIEDAD.pdf?fbclid=IwAR0K9ONd-bU-x8d6lu9AigCfPVBgRrNZ-oe5_HYXX1wNs_KUMXs9PDckpfJE

García López, I., Montemayor Delgado, I., Vila Viñas, D. y Jiménez Franco, D. - coord. (2020). *La Academia Criminal. Daño social, conflicto y resistencias en el Mercado de la Educación Superior (una década de Plan Bolonia)*. Grupo de Trabajo Fear and Looting in the Periphery / European Group for the Study of Deviance and Social Control.

Mensaje de la Convención de Instituciones Europeas de Enseñanza Superior, Salamanca (2001). *Perfilando el Espacio Europeo de la Enseñanza Superior*. <http://www.fce.udl.cat/EEES/eees/salamanca01.pdf>

Miessen, M. (2014). *La pesadilla de la participación*. dpr-barcelona.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (2019). *Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales (Versión consolidada del 29 de septiembre de 2019)*. Boletín Oficial del Estado (BOE) de 30 de octubre de 2007. 260, pp. 44037-44048. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2007/10/29/1393/con>

Díez-Gutiérrez, E.-J. (2009). *El capitalismo académico: la reforma universitaria europea en el contexto de la globalización*. Revista Iberoamericana De Educación, 50(1), 1-9. <https://doi.org/10.35362/rie5011845>

Edwards, M. y López, M. (2008). *Competencias comunicativas e interculturales y reforma curricular en el marco de la convergencia europea*. Revista Complutense de Educación, 19(2), 369-383. <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0808220369A>

Foucault, M. (1980). *El ojo del poder*. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, J. El Panóptico. Ed. La Piqueta.

García López, D. J. y Winter Pereira, L. (2021). *Write now, everywhere. Gobernar la precariedad académica*. *Soft Power Journal*. http://www.softpowerjournal.com/web/wp-content/uploads/2021/09/10_Garc%C3%ACa-Lopez-Winter-Pereira_WRI-TE-NOW-EVERYWHERE-GO-BERNAR-LA-PRECARIEDAD.pdf?fbclid=IwAROK9ONd-bU-x8d6lu9AigCfPVBgRrNZ-oe5_HYXX1wNs_KUMXs9PDckpfJE

García López, I., Montemayor Delgado, I., Vila Viñas, D. y Jiménez Franco, D. - coord. (2020). *La Academia Criminal. Daño social, conflicto y resistencias en el Mercado de la Educación Superior (una década de Plan Bolonia)*. Grupo de Trabajo Fear and Looting in the Periphery / European Group for the Study of Deviance and Social Control.

Mensaje de la Convención de Instituciones Europeas de Enseñanza Superior, Salamanca (2001). *Perfilando el Espacio Europeo de la Enseñanza Superior*. <http://www.fce.udl.cat/EEES/eees/salamanca01.pdf>

Miessen, M. (2014). *La pesadilla de la participación*. dpr-barcelona.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (2019). *Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales (Versión consolidada del 29 de septiembre de 2019)*. Boletín Oficial del Estado (BOE) de 30 de octubre de 2007. 260, pp. 44037-44048. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2007/10/29/1393/con>

Moscoso, M. (2016). *Conocimientos peligrosos, divinos y maravillosos*. Plan V. <https://www.planv.com.ec/ideas/ideas/conocimientos-peligrosos-divinos-y-maravillosos>

Pasolini, P.P (1997). *Cartas luteranas*. Trotta.

Pasolini, P.P (2021). *El fascismo de los antifascistas*. Galaxia Gutenberg.

Perec, G. (2008). *Pensar/Clasificar*. Gedisa

Rodrigo, J. (2008). *AULABIERTA: Un modelo colectivo de pedagogía rizomática*. <https://eacvcae.wordpress.com/p-t/rodrigo-javier/aulabierta-un-modelo-colectivo-de-pedagogia-rizomatica/>

Ruiz Domínguez, M. del M., y Codina Sánchez, A. (2023). Diseño de un modelo de reconocimiento de competencias en las actividades culturales complementarias en la universidad. *Periférica Internacional. Revista Para el análisis de la cultura y el territorio*. (23), 108-127. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2022.i23.13>

Sensat, R. (1929). Lecciones de ciencias en relación con la vida diaria. *Tendencias Pedagógicas*. Revista de Pedagogía, 35. 2020, pp. 153-158.

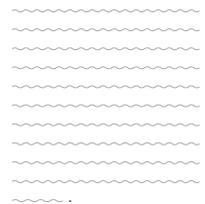
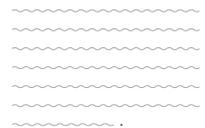
Slaughter, S y Leslie, L. (1997). *Academic Capitalism: Politics, Policies, and the University*. Hopkins University Press.

CONCEPTOS PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE EL SENTIDO SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD

AÍDA SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN

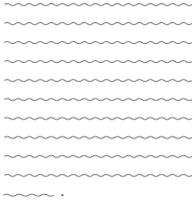
La pregunta por el sentido que tiene lo que hacemos en la universidad, dentro y más allá de sus muros, ha sido permanente en mi trayectoria como docente e investigadora en facultades de bellas artes. En el ámbito de la enseñanza, me ha preocupado cómo aquellos temas y formas de hacer que compartíamos con el alumnado nos servían para pensar y actuar de otros modos en la esfera artística y cultural. Por lo que respecta a la investigación, me ha inquietado cómo esta puede fluir haciéndose útil fuera de los circuitos de validación y evaluación estrictamente académicos. En los últimos años, siento que, en los discursos y directrices de la universidad, ambas dimensiones han ido adquiriendo manifestaciones cada vez más alineadas con las exigencias del capitalismo contemporáneo. Por ejemplo, la docencia se pretende orientar a la mayor empleabilidad de los futuros titulados, y la investigación se mide según los recursos financieros que es capaz de captar.

Estos modelos suponen la instrumentalización de aquello que constituye la vida universitaria por excelencia, pero son especialmente difíciles de encajar con las facultades de artes. No es que deseemos que nuestros estudiantes sean desemplea-





dos o que creamos que la investigación en artes no puede generar oportunidades de desarrollo. Es que no queremos que ni los unos ni la otra sean productos adaptables a las exigencias del mercado. Históricamente una de las tareas de las artes, entre muchas otras, ha sido la de formular preguntas incómodas, la de interrumpir la fluidez del poder y el capital. Y eso es también una forma de responsabilidad social.



Afortunadamente, la universidad es un cuerpo complejo donde se produce todo tipo de desviaciones, proliferaciones y fugas, no siempre alineadas ni dóciles con la oficialidad. En este texto transito varios de los conceptos que han dado forma a esta relación y acción de extensión de la universidad en relación con su contexto cultural y social más amplio, con la esperanza de que tal vez nos ayuden a pensar posibilidades de fuga en un entorno instrumentalizador cuando no hostil.

VALOR / TRANSFERENCIA

Hace más de 15 años, cuando se iniciaba en nuestro país la implantación del Plan Bolonia, Montserrat Galcerán señalaba cómo las transformaciones de la universidad en el marco del capitalismo cognitivo respondían a una reacción neoliberal cuyo objetivo era la mercantilización del espacio y los bienes públicos. Esto suponía «considerar la Universidad como un espacio económico y someterla a los códigos y procedimientos de rentabilidad propios de la empresa, incluso si se trata de la nueva empresa “red”» (Galcerán, 2007, p. 92). Desde esta óptica neoliberal imperante en la actualidad, la universidad tradicional, que supuestamente existía antes de la reforma, se retrata como una torre de marfil ajena a las necesidades de la sociedad y, de manera

sesgada, se identifican estas necesidades con las del mercado, creando así una falsa oposición entre la autonomía universitaria y el vínculo social de la universidad.

Esta lectura de la función social de la universidad se manifiesta en el paradigma de la transferencia de conocimiento, una metáfora que no en vano usa el mismo término empleado para denominar los movimientos de fondos bancarios de una cuenta a otra. Así pues, además de las Oficinas de Apoyo a la Investigación, proliferaron en nuestras universidades las Oficinas de Transferencia de Resultados de Investigación (OTRI), definidas como «el mecanismo [...] catalizador de las relaciones entre la universidad y la empresa, [...] cuya misión es apoyar y promover la producción de conocimiento y su transferencia a las empresas y otros agentes socioeconómicos» (RedOTRI, s/a).

Recientemente han emergido discursos más matizados sobre la transferencia, pero no menos problemáticos. Por ejemplo, Josep M. Vilalta plantea la necesidad de considerar la dimensión social de la universidad más allá de la relación directa con el mercado, para tener en cuenta también el compromiso y la innovación social. Según su propuesta, esto debe hacerse mediante la metodología del análisis del valor social integrado, el cual permite «objetivar [...] en términos monetarios el valor creado por una organización para el conjunto de sus grupos de interés, tanto los efectos tangibles como intangibles, e integrar los resultados económicos y sociales en un único concepto de generación de valor» (Vilalta, 2021). Así pues, vemos que el compromiso social de la universidad sigue validándose en términos de su traducción económica, o en términos de valor cuantificable en general.

La conversión en valor está presente también en formas que podríamos considerar más simbólicas de reconocer el trabajo del profesorado en el ámbito de la transferencia, pero que en el fondo responden a la misma lógica de cuantificación.



~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

El caso en cuestión se da, precisamente, en las Artes y Humanidades, menos propensas a generar el tipo de resultados tradicionalmente reconocidos por las OTRI empresas derivadas, contratos de cooperación tecnológica, patentes, y cuyo profesorado genera menos solicitudes de sexenios de transferencia, un 8,04% del total en 2019, según ANECA (s/a). Por este motivo, en este ámbito, a veces se promueven versiones más flexibles de transferencia, enfatizando la necesidad de poner en valor por ejemplo, mediante la simple firma de convenios oficiales aquellas colaboraciones que el profesorado establece desinteresadamente con agentes sociales. Esto es así para permitir que los docentes de Artes y Humanidades también podamos solicitar los sexenios de transferencia de conocimiento, a falta de otros méritos más constantes y sonantes como patentes, empresas o similares.

Como sujetos que formamos parte de la universidad contemporánea, es improbable que podamos sustraernos completamente al paradigma de la transferencia, del mismo modo que ocurre con el resto de los imperativos académicos: planificaciones docentes, acreditaciones, publicaciones, financiaciones... entre otros. Al fin y al cabo, mantener un cierto rendimiento en estos frentes, o en algunos de ellos, estratégicamente escogidos, es la condición de nuestra continuidad en una institución donde, a pesar de las críticas que podemos y debemos hacerle, sigue siendo un campo de acción que permite cierta redistribución de recursos materiales y simbólicos, un espacio donde, ahora más que nunca, urge considerar como un servicio público de acceso universal a la enseñanza superior.

## EXTENSIÓN / CURRÍCULUM EXPANDIDO

Entonces, la cuestión es ¿cómo podemos vivir juntos aquí, con sentido, dadas las circunstancias? ¿Cómo podemos ponernos en «otro lugar», sin abandonar la universidad? ¿Qué valores podemos crear que no se presten al simple cambio, y que no sean solo para beneficio de nuestras carreras académicas? En momentos de especial entusiasmo, o cuando confluyen ciertas circunstancias, personas, recursos y energías, es posible que broten excesos, iniciativas que no responden a las nociones de valor establecidas, a menudo ilegibles según los parámetros estrictamente académicos.

Estos excesos pueden manifestarse en forma de propuestas formativas que se sustraen de las asignaturas establecidas, ya sea *hackeando* sus contenidos desde dentro, o creando programas alternativos los cuales expanden lo que se entiende por aprender, y lo que se supone que se debe aprender. O también pueden plasmarse en acciones desafiantes de la dicotomía dentro/fuera de la institución permitiendo que cuerpos, espacios y acciones creen, al habitarlo, un nuevo lugar de enunciación social y cultural de la universidad. Se trata de propuestas que, en sí mismas, expanden la tradicional noción de extensión universitaria entendida meramente como actividades culturales institucionales o como oferta formativa ampliada a públicos no universitarios. Un ejemplo de esta nueva conceptualización es el carácter que el Festival FACBA ha adquirido en los últimos años, durante los cuales ha tendido puentes con diversos proyectos artísticos y de investigación en la universidad, así como organizaciones fuera de ella.

En este mismo sentido, resulta todo un referente la iniciativa de Extensión que Selina Blasco y Lila Insúa impulsaron desde el equipo decanal de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad





Complutense de Madrid, del 2010 al 2014, y que tuvo continuidad, ya fuera de la Facultad, gracias al apoyo de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, como programa Sin créditos, hasta 2017.

En su primera etapa en la universidad se activaron diversos de dispositivos, como una sala de exposiciones, propuestas formativas extracurriculares, formas de trabajo colectivo, o colaboraciones con agentes externos, todo ello con el fin de «tender un puente al exterior que permitiera entender desde dónde podía la universidad desbordar en la sociedad» (Blasco, Insúa y Simón, 2016, p. 28). A lo largo de todo el proceso, no obstante, se mantuvo una visión compleja al respecto de esta relación entre universidad y contexto social:



La idea no era simplemente conectar la universidad con el espacio comunitario. Ambos corresponden a lógicas diferentes. Sería más bien empezar a entenderla como parte del común desde la práctica [...] Apostábamos por ella como un espacio más para generar modos de vida al igual que la casa o la plaza. (Blasco, Insúa y Simón, 2016, p. 39-40)

Surgida de la autoorganización estudiantil, otra de las experiencias más notables, una que podríamos denominar de currículum expandido, fue Aulabierta, precisamente germinada en la Universidad de Granada (2004-2012). En ella se evidencia cómo la voluntad de participar de manera más significativa en los debates contemporáneos del arte puede conducir a una transformación de la propia institución universitaria. Antonio Collados describe la complejidad de elementos que componía la experiencia un edificio autoconstruido, un programa de actividades formativas, una asociación y varias webs y listas de correo como una «caja de herramientas tecnopolíticas» mediante las cuales reapropiarse de los sistemas académicos y traducirlos en «engranajes que hagan posible la continua circulación de los saberes colectivos que

aspira a producir» (Collados, 2020, p. 212). Su impulso fue más allá de la experiencia aislada, inspirando otros proyectos similares, como el breve Inter-Accions de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, en 2012-2013 (Selvas y Carrasco, 2014), quedando como referente histórico, tal y como recogen Blasco e Insúa (2019) en su investigación sobre las comunidades de aprendizaje surgidas en instituciones de arte.

## ROBO / CONTRABANDO

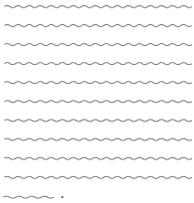
Pero muchas veces, en nuestras universidades, no contamos con un marco de extensión tan establecido, ni siempre podemos generar nuestras investigaciones en colaboración con otros agentes sociales en relativa igualdad de condiciones. A veces, ni siquiera es factible construir suficientes alianzas dentro de la institución para crear un espacio de posibilidad, sino que la compli- cidad se construye con agentes externos, o bien con elementos internos precarios que prácticamente bordean la ilegitimidad. Como no hay canales establecidos para compartir con ellos los saberes y recursos académicos para que tengan uso más allá de los circuitos endogámicos de valor, este desplazamiento adquiere de *facto* un carácter no sancionado, de sustracción, es decir, en cierto modo, de robo o contrabando. Fred Moten y Stefano Harney (2004) sostienen que la única relación posible hoy con la universidad (estadounidense) es una relación criminal, consistente en colarse en ella y robar cuanto se pueda, para luego ir con manos llenas al submundo universitario, poblado de cimarrones de las formas de subjetivación que provee la academia.

Esta mercancía robada puede cruzar alegalmente las fronteras institucionales deviniendo contrabando de apuntes, materiales docentes, artículos de acceso restringido, fotocopias (cuando aún existían) o impresiones gratis. Otra forma menos





obvia consiste en robar tiempo pagado por la universidad y, con él, los saberes, experiencia y formas de hacer adquiridos en una larga formación académica para dedicarlo a colaborar con agentes externos. O bien, inversamente, se pueden crear las condiciones para que estos cuerpos extraños habiten la universidad, durante el período que sea posible, como parásitos, que, en términos de Janna Graham,



sostienen su trabajo dentro de las instituciones culturales mediante relaciones continuas e integradas; [...] 'se sientan en las mesas' de quienes están al frente de los procesos hegemónicos y todo el tiempo se muestran comprometidos con un proyecto de justicia social, pero en otro lugar y en contacto directo y negociación con agentes sociales críticos. (Graham, 2017, p. 141)

## VULNERABILIDAD / INTERDEPENDENCIA

Todos estos modos de extensión, acción, contrabando o parasitismo, cuestionan las divisiones simples entre el interior y el exterior de la universidad. También revelan una constante búsqueda mutua entre diversos agentes, a través de/gracias a/a pesar de las distintas posiciones, los límites institucionales y la diferencia de intereses. Contra las habituales adjetivaciones, tanto del arte como de sus agentes como autónomos o independientes, lo que opera es una gran retícula de interdependencias que, lejos de probar la debilidad o limitación de cada nodo, construye un ensamblaje contingente en el cual la puesta en común de capacidades y necesidades generan posibilidades imprevistas que exceden las contenidas en cada mónada autónoma.

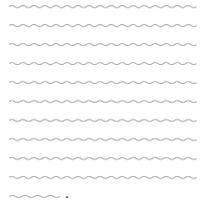
La idea de la interrelación y codependencia de los agentes del arte no es nueva (Becker, 2008), pero las teorías de la interdependencia permiten concebir la vulnerabilidad no como una carencia, sino como una condición común a todos los seres,

la condición política para una alianza colectiva (Giordano, 2016). Del mismo modo, reconoce la afectación mutua de los integrantes de una relación, cuestionando así la supuesta desvinculación entre ellos. No sería posible, pues, imaginar que las facultades de artes y la universidad en general carecen de relación con la sociedad o su entorno cultural; lo que falta es detectar, reconocer y visibilizar dichas relaciones, que no siempre corren por las vías oficiales. Finalmente, da pie a concebir colaboraciones que no estén definidas según la lógica del mercado (Gregorič, 2017).

No parece que las tendencias actuales de la universidad vayan en la línea de habitar la vulnerabilidad, reconocer afectos y afectaciones, ni establecer relaciones de dependencia mutua ajenas a la producción y cuantificación del valor. Pero tampoco se debe subestimar el poder que supone disponer de otras formas de imaginar nuestras maneras de estar en la institución. No solo abren horizontes de posibilidad, sino que permiten ver fenómenos que de otro modo serían invisibles o irrelevantes, o reconocer aliados y cómplices en lugares insospechados, dentro y fuera de la universidad. Son estos cómplices quienes, redirigiendo los recursos de que disponen (en forma de contrabando o bajo formas administrativamente aceptables), pueden generar acciones compartidas significativas y transformadoras para sus diferentes contextos.

## INTERRUPCIÓN / DESCANSO

Recogiendo la invitación propuesta por el título de esta edición del FACBA, quiero terminar este breve recorrido considerando el poder que entraña el dejar de hacer. En un modelo de universidad y de mercado del arte que impone la producción incesante paradigma ajeno y dañino para las relaciones de interdependencia y colaboración la interrupción, la negligencia, la huelga y el descanso son estrategias corporales y políticas necesarias. No



~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

realizar aquello que se espera de nosotros es una importante piedra en los raíles de la productividad neoliberal. Basta recordar la disolución de toda lógica económica y lingüística que implican las palabras «preferiría no hacerlo», que Bartleby, el escribiente, pronuncia una y otra vez ante las propuestas o peticiones de su empleador en la obra de Herman Melville. Esta forma de evasiva nos hace considerar cuán importante es no solo lo que hacemos, sino lo que deliberadamente decidimos no hacer, como elección política y moral.

Asimismo, no quisiera olvidar una acción infrecuente en la universidad, al menos entre el profesorado, como es la huelga. La interrupción por excelencia de la productividad capitalista parece casi una reliquia del siglo pasado en un panorama marcado por la individualización, la competencia y la fragmentación del trabajo, pero podemos repensarla a la luz de las huelgas promovidas desde movimientos feministas en defensa de luchas transversales o bienes comunes (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019). La huelga, pensada más allá del trabajo asalariado y la defensa de los privilegios laborales, crea alianzas que atraviesan las diferencias entre individuos y colectivos, a la vez que ponen en primer plano las condiciones de vida que hacen posible la mera existencia.

Precisamente este cuidado de las condiciones de nuestra existencia supone tener en cuenta no solo las versiones resistentes o militantes de la inacción, sino también el descanso, la regeneración y el cuidado de los cuerpos y espíritus, tanto nuestros como de otros. Si son imprescindibles para mantenernos con vida, también son la condición para generar nuevas comprensiones, nuevos aprendizajes. Es en los momentos de pérdida, mutismo, pasividad, cuando podemos recibir el mundo con plena escucha y dejar que sus turbulencias nos transformen. Qué estúpido, pues, que las instituciones que se dedican a producir y transmitir conocimiento desprecien (y, de hecho, penalicen) ese

tiempo «improductivo» de donde brota el saber. Tan estúpido como esperar a que las plantas crezcan cortando sus raíces invisibles y oscuras. O cómo esperar de la tierra un cultivo intensivo y eterno, sin tiempo de barbecho ni rotación. Tal vez honrando el tiempo improductivo, el proceso invisible e incluso inconsciente, y el silencio propio y de los demás, sea posible construirnos una vida cultural o, simplemente, humana más digna¹.

[1] ~~~~ En este párrafo final me he permitido la indulgencia de autocitarme reproduciendo fragmentos de mi artículo de opinión «Estúpida productivitat», publicado en la revista *Nativa* en 2014 (En línea: <https://nativa.cat/2014/01/estupida-productivitat/>)



REFERENCIAS

- Giordano, J. (2016). The Art of Interdependence: Autonomy, Heteronomy, and Social Support in Shannon Jackson's Criticism of Contemporary Art Social Practices. *Penumbra*, 3, 12-27.
- Graham, J. (2017). Parásitos como nosotros: ¿qué es eso llamado tendencia parasitaria? *Andamios*, 14(34), 137-163. <https://www.redalyc.org/journal/628/62854825007/62854825007.pdf>
- Gregorič, A. (2017) *Glossary of Common Knowledge: Interdependence*. <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/commons-solidarity/interdependence>
- Moten, F. y Harney, S. (2004). The University and the Undercommons: Seven Theses. *Social Text*, 22(2), 101-115. <https://muse.jhu.edu/article/55785>
- RedOTRI. (s/a). *Las Oficinas de Transferencia de Resultados de Investigación* (OTRI). <http://www.redotriuniversidades.net/index.php/presentacion?id=272>
- Selvas, S. y Carrasco, M. (eds.) (2014). *Inter-Accions. Pràctiques col·lectives per a intervencions a l'espai urbà. Reflexions d'artistes i arquitectes en un context pedagògic col·lectiu*. Universitat de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vilalta, J. M. (2021). *El valor social de las universidades*. <https://www.universidadsi.es/valor-social-universidades/nal/628/62854825007/62854825007.pdf>

3 EN TORNO A LA ESCENA, COMUNIDAD Y PÚBLICOS

CAMINAR POR FORMAS NO
PREDECIBLES

DIEGO DEL POZO

BROTARON LAS AMAPOLAS, EN TORNO A
LA ESCENA, COMUNIDAD Y PÚBLICOS

CARLOS ALMELA

CAMINAR POR FORMAS NO PREDECIBLES

DIEGO

DEL

POZO

BARRIUSO

«Comparaba las colinas con baluartes, con el pecho de las palomas, con el anca de las terneras. Comparaba las flores con el esmalte, el césped a las alfombras turcas adelgazadas por el uso. Los árboles eran brujas decrepitas, las ovejas peñas grises. Cada cosa, en efecto, era otra cosa.»

Virginia Woolf (1928). *Orlando*. Alianza Editorial

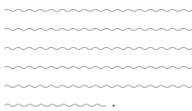
PARECER ADOQUÍN

En invierno de 2023, después de pasar un rato en los huertos y jardines de *Esta es una Plaza*¹, descubro caminando por el barrio de Lavapiés que el Ayuntamiento de Madrid está quitando, en varias de sus calles, los viejos y hermosos adoquines; también lo hace en otros barrios, sustituyéndolos por una capa de breá prensada con una matriz que dibuja la forma de los adoquines quitados. Es decir que parezca que el suelo siga siendo de adoquines, pero en realidad es de asfalto nuevo. Ninguna de las comunidades o asociaciones de vecinos han sido consultadas sobre este cambio en algunas calles de sus barrios. Sin embargo, pareciera

[1] ~~~~~ *Esta es una plaza* es un proyecto vecinal en activo desde 2008, en la calle Doctor Fourquet 24 de Madrid, en donde se han realizado huertos, distintas acciones y proyectos en torno a la necesidad de recuperar espacios públicos para la ciudadanía en lo que fuera un solar vacío. Ver <https://estaesuna-plaza.blogspot.com/> (consultada a 25 de marzo de 2023).

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

[2] ~~~~ Blasco, S., Insúa Lintridís, L., Kaníbal, C., Álvarez García, B., Checa-Gismero, P., Nieto, E., Mesa del C. M., Del Pozo Barriuso, D. y Pérez Iglesia, J. (2017). Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística.



una medida para contentar a ciertos conductores, a ciertos especuladores y sus constructoras, los mismos que reaccionaron en contra del proyecto ecológico *Madrid Central*, un área restringida de acceso al tráfico en el centro de la ciudad, pensada para reducir drásticamente la polución desmedida en la misma.

Esta situación me hace pensar en qué medida, realmente, la gente participa o puede involucrarse en las decisiones de su gobernanza. Ello implicaría un ejercicio más extenso y ancho de lo democrático, frente los usos interesados habituales que hacen de sus principios ciertas élites o corporaciones. Esto mismo también me transporta a reflexionar sobre la incorporación de manera activa de comunidades ajenas a las producciones e investigaciones propias de los contextos artísticos. En cuanto al papel que pueden llegar a tener las comunidades locales en la gestión y gobierno de las ciudades puede tomarse como referencia su interacción o participación en la coproducción y colaboración en el espacio artístico, para reflexionar sobre las condiciones que dan lugar a la toma de decisiones colectivas y de invención de futuros.

Recuerdo cuestiones sugeridas en el texto «Imaginar comunidades de aprendizaje *dentrofuera* de las instituciones artísticas», que escribí tanto para el proyecto como para el libro de *Programa sin créditos*². A partir de ese texto, que atravesaba una genealogía de la crítica institucional durante las últimas dos décadas, y después de muchas experiencias, se sabe con certeza que las instituciones artísticas pueden generar espacios y modos críticos de hacer en colaboración con los públicos, así como con otros agentes no institucionales quienes operan al margen de las convenciones fijadas por la gestión cultural establecida. También sabemos que hoy podemos crear experiencias que vayan más allá de la contemplación pasiva y el consumo cultural en colaboración con comunidades ajenas al arte y sus contextos.

La cuestión es, entonces, cómo y cuáles son las estrategias que podemos actualmente llevar a cabo para ello en la crisis crónica³ del neoliberalismo en la cual estamos inmersos.

LO QUE LAS CRISIS HAN MODELADO

En los últimos años, como consecuencia de la pandemia de la Covid-19, hemos asistido a una mayor atomización, individualización y aislamiento de las personas, lo que por supuesto, ha afectado tanto a comunidades como contextos artísticos, en numerosas ocasiones de manera dramática. Aunque parece que vivimos a lo largo del último año un deseo profundo de reencuentro y recuperación del contacto, la pandemia también ha agudizado la crisis ya perpetua de los modos de producción y experimentación de las instituciones públicas progresistas en su compleja tarea de producir proyectos, exposiciones y situaciones con unos presupuestos cada vez más mermados; retando constantemente a la imaginación, para producir tanto arte como cultura sin replicar las lógicas del consumo. Ideas, deseos, capacidades y proyectos políticos no faltan⁴, pero sabemos que producir procesos que se salen de las lógicas hegemónicas establecidas por los mercados, las industrias y las gestiones culturales más tradicionales implican muchos más esfuerzos, así como desaprender ciertas formas de hacer para que emerjan otras.

Por un lado, hay un fortalecimiento de las maneras de producción más estandarizadas como consecuencia de la huella de las políticas neoliberales de las últimas décadas. Pero, por otro lado, las formas de hacer colaborativas destinadas, en gran medida, a potenciar otras configuraciones de vivir en común, acompañar los retos del cambio climático y repensar los modos de vida que nos impone el capitalismo, han devenido centrales en la producción del arte actualmente. Tal como lo refleja el pro-

[3] ~ Ver proyecto No es Crisis es Crónico del colectivo C.A.S.I.T.A. en <http://www.ganarselavida.net/proyectos/no-es-crisis-es-cronico/> y <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32477/1/Ext11%20noescrisis.pdf>

[4] ~~~~~ Una buena prueba fueron los Laboratorios de Cultura organizados en el Ayuntamiento de Madrid durante 2016 y 2017, donde buena parte de los distintos sectores culturales de la ciudad y parte del estado español debatieron, en diferentes ediciones, sobre las necesidades políticas, proyectos y deseos de las y los agentes culturales. Más allá de los logros que de verdad generaron estos laboratorios en la labor ejecutiva, los años posteriores sirvieron para entender la madurez, la profunda riqueza que existe para crear mundo desde el arte y la cultura en todo nuestro contexto. Ver <https://www.medialab-matadero.es/actividades/los-laboratorios/>; <https://www.medialab-matadero.es/>

~~~~~ [es/actividades/laboratorio-2-ayudas-publicas-y-otras-herramientas-para-el-apoyo-al-tejido-cultural;](https://www.es/actividades/laboratorio-2-ayudas-publicas-y-otras-herramientas-para-el-apoyo-al-tejido-cultural/) <https://www.>

[medialab-matadero.es/actividades/laboratorio-3-acerca-miento-al-ecosistema-cultural-institucional-de-madrid;](https://www.medialab-matadero.es/actividades/laboratorio-3-acerca-miento-al-ecosistema-cultural-institucional-de-madrid/) <https://>

[www.medialab-matadero.es/actividades/laboratorio-4-centros-de-districto-y-cultura-de-proximidad.](https://www.medialab-matadero.es/actividades/laboratorio-4-centros-de-districto-y-cultura-de-proximidad.)

[5] ~~~~ Ver <https://documenta-fifteen.de/en/>

[6] ~~~~ Agradezco a Montse Romaní que me señaló sobre la pertinencia en este punto de revisar hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing Libros; y Sánchez de Serdio Martín, A. (2014, November). *Arte, pedagogía e investigación: construir saberes colectivos para (re) hacer lo común*. En Congreso de Investigación y Pedagogía III Nacional II Internacional; donde la autora analiza paradojas y debates surgidos cuando las instituciones culturales y artísticas han integrado o promovido prácticas artísticas con colectivos ciudadanos.

yecto curatorial del colectivo indonesio ruangrupa en la última Documenta de Kassel de 2022, muy sofisticado por la capacidad y complejidad colectiva que ha desplegado<sup>5</sup>. Si bien, señala toda una fuerza y potencia de proyectos y artistas descolonizadores de las formas occidentales, también es la Documenta en la cual se ha logrado un mayor grado de satisfacción entre los colectivos del contexto local de Kassel, que han sentido verdaderamente que, por primera vez, formaban parte del proyecto.

Los artistas hemos mutado mucho nuestros modos de hacer en función de necesarios deseos políticos, pero al mismo tiempo nos enfrentamos a difíciles condiciones de precariedad que lejos de atenuarse se han agudizado, a pesar de nuestra capacidad de resistencia. Esta precariedad muchas veces dificulta la posibilidad y potencia de otras formas de hacer. Sin duda, el neoliberalismo es una maquinaria exhaustiva, tenaz en estandarizar las emociones, y por tanto, los modos de vida, castigando con fuerza a quienes imaginan otras posibilidades. Sin embargo, son muchos los haceres, a pesar de las actuales condiciones, que nos empujan a pensar que también se producen formas y afectos que están originando diversas maneras de estar junto a los problemas de la condición neoliberal.

En este sentido son muy importantes las comunidades de aprendizaje que pueden producirse en los contextos e instituciones artísticas. Ello, me lleva a pensar en la prominente escritora y activista social feminista estadounidense bell hooks y sus pedagogías del compromiso, en las cuales establece una relación mutua de coaprendizaje entre docentes y estudiantes, podríamos pensar que esto también sucede entre artistas y colectivos ciudadanos, comunidades o públicos diversos<sup>6</sup>.

A este respecto, en una de nuestras conversaciones de trabajo y vida, Marisa Mancilla y Antonio Collados me contaban que primero FACBA fue una feria de arte que se realizaba en la sala de

exposiciones de la facultad de Bellas Artes de Granada<sup>7</sup>. Una feria de arte sencilla, pero con la intención de que las y los estudiantes pudieran entender la lógica del sistema del arte. Cuando ellos, junto a otros, se encargaron del evento en 2016, la transformaron en un festival en torno a la investigación artística, con la intención, entre otras muchas, de frenar las confusiones que el modelo de feria producía entre lo que es o puede ser el arte y el propio sistema del arte, pues, aunque conectados son dos cosas bien diferentes. FACBA es un buen caso para pensar los desplazamientos estratégicos o desde distintas intuiciones, que están contribuyendo a generar otras maneras de investigación artística.

Los lugares y sus formas son cruciales, como lo propone Virginia Woolf en la cita inicial de *Orlando*, propiciar otros lugares, cuerpos e identidades sería fundamental para que se produzcan ciertas mutaciones y apariciones que sean relevantes para transformar nuestros mundos.

#### CAMUFLAJE EN LAS OFICINAS DE LOS BANCOS

En otro de mis paseos de este invierno tuve que ir a la sucursal de mi banco, me citaron para tramitar unos documentos. No me sorprendió, pero me impresionó, pues ya no parecía más una oficina bancaria sino un bar o cafetería *cool*. Se había eliminado-camuflado con mobiliario particular la habitual zona de mesas de los empleados bancarios para atender a los clientes; también se había eliminado la sala de espera, siendo sustituida por una serie de mesas bajas o altas, y en estas últimas habían colocado banquetas como las de la barra de un bar. Había una zona con cafetera. Por momentos funcionaba el truco, el espejismo y sentías «un buen rollo» haciéndote olvidar la severidad que siempre implica tu relación con el banco.

[7] ~~ Abril, M. M., Alcaide, A. C., & Castillo, M. R. P. (2017). FACBA: una red de investigación artística en la ciudad de Granada. En *¿Cómo se cuentan las cosas?* Actas del 3er. Congreso Internacional ACC: Arte, Ciencia y Ciudad ACC (pp. 385-395). Departamento de Arte y Arquitectura.



~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

Aunque, por otro lado, desde la entrada ya se entendían los despropósitos que causaba el nuevo modelo. Al priorizarse las operaciones en línea y con la desaparición de asientos a modo de sala de espera, una empleada en un pequeño mostrador en frente de la puerta de entrada hacía de filtro de todo aquel quien no tuviera cita o no fuera a sacar dinero de los tres cajeros que también había en el interior de la oficina. Por tanto, se montaba una cola que a veces se prolongaba fuera de la oficina bancaria, llegando hasta la calle. No me gustaría estar en la piel de esta empleada, sufriendo la corriente de aire perpetua frente a la puerta, lidiando con el malestar de todo el mundo, y en especial con los ancianos desamparados ante la imposibilidad de no poder entrar en la oficina pues no saben pedir cita por internet ni operar con la tarjeta en los cajeros, que en muchos casos ni la tienen.

En el interior, los empleados se van cambiando de mesa, ya no tienen un puesto asignado fijo, van con un portátil para atender a cualquier punto donde les toque. Cuando por fin me atienden me siento confuso, pues previamente por esta nueva distribución de mesas y espacios he escuchado algunas conversaciones de clientes y empleados que no debería haber escuchado, de modo que el grado de confianza con mi banco es mucho menor ahora, en una relación negativa inversamente proporcional a la de las supuestas intenciones que el banco tiene con la nueva reforma. La operación de camuflaje de la oficina bancaria de alguna manera me recuerda a lo sucedido con los adoquines dibujados-que-no-reales de las nuevas calles de Madrid.

En las últimas décadas estamos asistiendo a la transformación de los espacios de muchas instituciones, con reformas cosméticas torticeras de las infraestructuras, como la de mi banco o la de los adoquines, que en realidad son profundamente estéticas y nada superficiales con la introducción de nuevos protocolos productivistas. Mientras los bancos quieren parecer

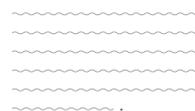
cafeterías, lugares de encuentro a la última moda al calor del interiorismo rampante, muchas instituciones públicas han modificado, no tanto sus espacios por la merma de las inversiones en lo público, como sus estrategias para aumentar la productividad. Un buen ejemplo son las academias y facultades de bellas artes, donde los procesos de control cada vez han devenido más delirantes y lejos de mejorar la producción están deteriorando severamente nuestra capacidad como artistas e investigadores, al burocratizar y extremar los procesos de evaluación, como por ejemplo, las acreditaciones de méritos profesionales o los sexenios de investigación por parte de ANECA como de otras agencias de evaluación, entre otros trámites y procedimientos, los cuales podemos entender necesarios, pero no de esta forma.

Los sistemas de evaluación de la calidad de la investigación, además de haber asimilado una lógica extremadamente capitalista, también están siendo objeto de preocupación de una buena parte de la comunidad científica por mermar cada vez más la capacidad experimental de las investigaciones, que garantiza de verás encontrar, desvelar y producir otras formas tan necesarias como alternativas.

FORMAS NO PREDECIBLES

Dentro del programa *Mutantes*, sobre arte y feminismos que organizamos desde el Vicedecanato de Infraestructuras y Extensión Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, invitamos en febrero de 2020, a una de sus sesiones, a Marie Bardet⁸, quien realizó una excelente conferencia para compartirnos «la cocina» sobre su investigación *Perder la cara*, en torno a las potencias de la danza «desde la espalda», «tomando la palabra de costado, al bias...». Bardet nos trasladó cuestiones sobre «¿cómo dar consistencia a todas las voces que

[8] ~~~~~ Ver programa Mutantes de la Facultad de Bellas Artes de la USAL y en <https://bbaa.usal.es/eventos/mutantes/>



[9] ~~~~ En este sentido, de apertura de las formas de la investigación artística, me gustaría aportar otras referencias como las siguientes publicaciones. Ver Atienza, L. A. (2008). *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid). Ver Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A. y Simón, A. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ver Simón, A. J. R. (2019). Imágenes sin facultades aparentes. En *Exterioridades críticas: comunidades de aprendizaje universitarias en arte y arquitectura y su incorporación a los relatos de la modernidad y del presente* (pp. 179-207). Brumaria. Y ver Steyerl, H. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*.

involucramos en nuestras investigaciones artísticas?», las que no entran en el libro resultado de la investigación, «¿cómo hablar desde los bordes, saliendo de la oposición centro y periferia?»⁹

En el marco de las preguntas posteriores a la conferencia, uno de los estudiantes asistentes planteó una hermosa y compleja pregunta a la filósofa, «... ¿Cómo podemos decir que “todos podemos bailar” sin que sea necesaria una carrera para bailar? ...»¹⁰ Entendamos que bailar puede ser sustituido aquí por hacer arte, cine, literatura y tantas otras muchas tareas artísticas. A la que Bardet respondió:

Tal vez no se opongan poder sostener que todos bailen y que haya una carrera universitaria de danza... Sosteniendo la paradoja, hacer universidad, haciendo arte en la universidad, es deshacer algo de la universidad, es siempre una puja en desarmar los modos de legitimación de los conocimientos históricamente legitimados. Es siempre estar (*sentad+*) entre dos sillas. Reivindicando que se puede hacer universidad, y más universidad pública, integrando las prácticas artísticas y las carreras artísticas dentro de la universidad, sabiendo que hacer universidad es deshaciendo la universidad, desarmando, hacerla desarmar... De esa manera se entiende que critiquemos la academia y al mismo tiempo defendamos la universidad pública cada vez que la quieren atacar... Defender la universidad pública como un espacio donde se toma el tiempo y se abre un espacio otro. Donde se puede tomar el tiempo, de elaborar cierta consistencia para salir a defender que todas y todos pueden bailar... Ahí puede haber otra alianza.

Pensando en este sentido, trabajar en el arte con comunidades y públicos permitiendo experiencias que vayan más allá de la contemplación o el consumo cultural en sus medios y sistemas implicaría asumir devenir¹¹, acompañarse en la medida de lo posible de procesos no predecibles en nuestros haceres/investigaciones artísticas. Es decir, asumir que ese *deshacer* del cual habla Bardet, implica no

[10] ~~~~ Ver conferencia de Marie Bardet: <https://www.youtube.com/watch?v=ia21YBvwJqs>

recurrir siempre a las maneras legitimadas de producción para que puedan emerger otras maneras, formas no predecibles.

Al fin y al cabo, ese siempre fue el principio de extrañamiento propio que empuja y caracteriza a los haceres artísticos en su manera de imaginar y producir mundo, el cual a su vez produce otro extrañamiento, el que nos turba, nos conmueve, en las experiencias estéticas de veras transformadoras que podemos tener con el arte.

En este sentido, enumero a continuación una serie de acciones posibles, por supuesto no como soluciones únicas, sino para abrir un debate en torno a lo que podemos hacer en arte con comunidades y públicos:

~~~~ Producir marcos de colaboración entre instituciones diversas para generar recursos destinados a la producción de proyectos colaborativos, incentivando a los artistas a que involucren en sus investigaciones a grupos o comunidades no habituales dentro de los sistemas culturales, así como propiciar que en estos proyectos trabajen grupos híbridos de personas de distintos campos del conocimiento. Para ello sería interesante seguir la genealogía de precedentes en el estado español, pues resultaría muy útil para poner en valor lo ya hecho y seguir haciendo en coherencia. Además del caso ya citado de FACBA, recuerdo algunos programas dignos de mencionar: de Arteleku en Donostia/San Sebastián, de Hangar en Barcelona, de Medialab Prado en Madrid, de Consonni y Bulegoa en Bilbao, de Espacio Tangente en Burgos, de la Casa Invisible de Málaga; del Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental (LAAV) de León. También, programas poliédricos como *Museo situado* del MNCARS, de Intermediae y del Centro de Residencias Artísticas en Matadero Madrid (desde El Ranchito hasta sus distintas modificaciones como programa en la actualidad); de Laboral Centro de Arte de Gijón, del Centro de Acercamiento a lo Rural de Inland Campo Adentro y del Espacio de todo de Todo por

[11] ~~~~~ Ver Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Madrid: Anagrama, 1996. Deleuze nos da varias pistas para pensar y reconocer las traducciones materiales de los devenires. Entre otras maneras lo hace poniendo como ejemplo el proceso de transformación del lenguaje en la literatura de Raymond Roussel, Jean Pierre Brisset o Louis Wolfson, insistiendo en cómo la matriz de su lengua madre muta hacia otros estados de subjetividad. En Roussel, el francés revela los giros que han transformado al escritor por todas las experiencias que le han afectado e impresionado en África. En Brisset se cuestiona la propia idea de lengua madre, de modo que todas las lenguas son hermanas, y el latín no es una lengua pues ya nadie la usa para hablar cotidianamente, poniendo en cuestión las jerarquías culturales del conocimiento y la tradición cultural eurocentrista. En Wolfson, el inglés americano no reconoce al inglés británico como lengua madre, pues se ha convertido en una

~~~~~ mezcla muy particular de diversos idiomas como consecuencia del cobijo en Norteamérica de numerosos migrantes del todo el mundo a pesar de sus duras leyes migratorias, de hecho, este hacer de Wolfson se corresponde con el proceso que cada día más se consolida en esa vasta región con la hibridación entre el inglés y el español a través del *espanglish*.

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

la Praxis (TXP), ambos en Madrid. Así como también los programas de la primera fase de Tabakelara de Madrid o del Patio Maravillas como centros okupados; de espacios independientes desaparecidos como Liquidación Total u Off Limits en Madrid. O el proyecto *Conexiones Improbables* en el País Vasco en sus primeras convocatorias, en donde se involucraba al sector empresarial para colaborar en la producción de proyectos. Como puede verse la lista es grande y heterogénea, no puedo citar a tantos otros. ¡Discúlpenme los olvidos!

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~ Generar convocatorias y procesos que permitan tiempos más dilatados y pausados en la producción, o incluso espacios no productivos con resultados concretos, de los cuales emergen otras formas de investigación artística, donde la metáfora del barbecho nos es beneficiosa. En este sentido destacaría programas de Intermediae en Matadero Madrid, ya citado, como Fábrica de cine sin autor, Terrario en abierto, Imagina Madrid, CiudaDistrito, Mirador Usera, Mirador Arganzuela, Ciudad Bailar, o Una ciudad, Muchos mundos, entre otros; donde se conformaron o intentaron otras temporalidades y formas de asumir los conflictos que surgen siempre en estas prácticas.

~~~~ Incrementar la producción de proyectos que aborden los retos que nos acompañarán en el futuro inmediato, con la acuciante y urgente crisis del cambio climático, por la necesidad de pensar cómo vivir juntos en el decrecimiento. Aquí destacaría algunos programas anteriores de la Fundación Joaquín Díez en Urueña, Valladolid; del CDAN de Huesca o la Fundación César Manrique en Lanzarote. O en la actualidad del ya citado CAR de Inland en Madrid, de Esta es una Plaza de Madrid, de la Fundación Cerezales en León, de la Fundación Díaz Caneja en Palencia, del Centro Comarcal de Humanidades Sierra Norte en la Cabrera de

Madrid, del Museo Etnográfico de Castilla y León en Zamora o del proyecto BeeTime en Santa Lucía-Vejer de la Frontera (Cádiz).

~~~~ Apostar por producciones inmateriales que refuercen el encuentro y la creación de acontecimientos, situaciones y otros gestos entre personas.

~~~~ Alimentar proyectos e imaginarios no distópicos<sup>12</sup>, pues nos hemos acomodado peligrosamente en el malestar.

~~~~ Para acompañar en estos procesos a las y los artistas con sus precariedades, habría que desarrollar nuevas políticas laborales que intensifiquen y mejoren la reciente reforma legislativa en torno al Estatuto del Artista<sup>13</sup>. Así como acometer la necesaria y tan esperada ley de mecenazgo.

Esta constelación de modos de hacer que propicia las mixturas de otros modos con las que caminar debe escapar al cálculo neoliberal o de crecimiento constante.

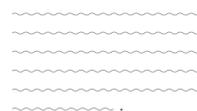
Los nuevos otros mundos por venir dependen de mutaciones formales que eviten la estandarización y regulación programada industrial de las producciones-investigaciones artísticas, cercanos a los cambios impostados como el de la capa de brea con dibujo de adoquines, pero sin adoquines o el del falso camuflaje de las oficinas bancarias en cafeterías.

Confío en que las facultades y los centros de arte así como tantos otros sigan escondiendo-produciendo jardines¹⁴.

[12] ~~~~~ Ver Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.

[13] ~~~~~ Ver <https://prensa.mites.gob.es/WebPrensa/noticias/laboral/detalle/4180>

[14] ~~~~~ Revisar el proyecto Aula Abierta en la Facultad de Bellas Artes de la UGR entre 2004 y 2008 donde la construcción de un aula camufló la creación de un jardín, para ello ver <https://vimeo.com/9021609> y el proyecto del Jardín de las Mixturas en el MNCARS, llevado a cabo desde 2018 por la artista Alejandra Riera en colaboración con trabajadores del museo y muchos otros. Ver exposición relacionada de la misma artista en 2022 en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alejandra-riera-jardin-mixturas>



BROTARON LAS AMAPOLAS, EN TORNO A LA ESCENA, COMUNIDAD Y PÚBLICOS

CARLOS

ALMELA

MARISCAL

Es bien conocida la frase de Paul Klee lamentando la escasa conexión de la Bauhaus con la sociedad alemana: «Nos falta esta última fuerza. Nos falta un pueblo». La escena, los públicos, los espectadores o las comunidades del arte se han relatado y presentado desde las vanguardias como aquello que, al final, se echa en falta. Frente a la luminosa presencia del artista, la lamentable ausencia del pueblo.

Décadas más tarde, Deleuze retomaría la frase de Klee para pensar la conexión entre obra de arte y revolución. Ese pueblo que le falta al arte para que su propuesta utópica habilite otros mundos posibles, sugiere el reconocido filósofo francés, tal vez sea, más que un fatídico mal, una condición inherente al hacer artístico. Para ser un laboratorio de resistencia, ruptura y discontinuidad con el tiempo presente, el arte habría de quedar necesariamente retirado del mundo. Dicho de otro modo, la contradicción de la utopía artística sería esta misma: aspirar a transformar la comunidad humana, pero necesita, paradójicamente, permanecer, al menos parcialmente, separada de ella.





Esta brecha entre «*ensayadero* artístico» y «públicos» ha tomado diversas configuraciones institucionales, políticas y sociales a lo largo de las últimas décadas, acumulándose como estratos temblorosamente asentados. Ese temblor lo sentimos, por ejemplo, cuando un proyecto artístico es desacreditado por su «elitismo» o su «desconexión con la gente». O cuando un político nos habla de la necesaria democratización de la cultura, así como de la importancia de la mediación para «explicar el arte y que éste llegue a todos». O cuando la gerencia de una institución se lamenta de las cifras de visitantes tras la pandemia haciendo de los programas públicos meros programas de públicos.

Pero también, seamos honestos, ese escalofrío nos recorre en ocasiones a todos los que a las artes y la cultura en general nos dedicamos: ¿somos pocos? ¿Los mismos de siempre? ¿Falta alguien? ¿Estamos quienes deberíamos estar? Y, sobre todo, ¿cuál es nuestra comunidad poética, política?

Quienes trabajamos desde posiciones como la educación y la mediación cultural vemos cómo nuestra incipiente práctica y emergente gremio está adquiriendo, a pesar de nuestra condición subalterna, respecto a las direcciones de arte y la curaduría, una posición central en estos debates. ¿Será la mediación aquel conector entre utopía artística y pueblo? ¿Un altavoz para el artista, enfocado hacia los públicos? ¿Un brazo armado del departamento de *marketing* y públicos?

Este texto se organiza en torno a algunos de esos estratos, buscando tomarles el pulso a ciertos puntos de contacto y fricción, a partir de una selección de experiencias en las cuales he estado implicado, que me son cercanas o que me parecen fértiles para pensar juntas.

1. PRODUCIR LOS PÚBLICOS: LA INACABABLE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL

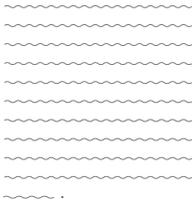
En 2014, un camión rojo con rayas blancas cruzó la frontera francesa rumbo a Barcelona. Se trataba del MuMo, Musée Mobile, un museo sobre ruedas nacido en Francia en 2011 y que había recorrido por aquel entonces 5 países, con la finalidad de acercar el arte contemporáneo a más de 50.000 escolares residentes en zonas escasamente dotadas de equipamientos culturales.

En la cabina viajaban un conductor y dos mediadoras culturales, y en el contenedor, 14 obras de artistas contemporáneos internacionalmente reconocidos como Daniel Buren, John Baldessari, Maurizio Cattelan, James Turrell, Nari Ward, Eija Liisa Ahtila o Ghada Amer. El camión sólo necesita un patio de colegio en el que meterse y un buen enchufe para desplegarse, encenderse, activarse.

Para la gira española, se había incluido una pieza de un artista español, la cerámica Cap de pitbull (2014) de Miquel Barceló, y se había traducido al castellano el cuadernito de Lawrence Weiner, que tradicionalmente se entrega a niñas y niños al cierre de la visita como obra múltiple de recuerdo. Por último, se le había encargado a María Bolaños el diseño de un segundo cuadernito, a modo de catálogo en miniatura de la exposición móvil. En él, la entonces directora del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, emparejaba las piezas del museo móvil con imágenes de obras de artistas nacionales, dedicándole un espacio exclusivo a las fotografías de niños de aldeas rurales iluminados por el cinematógrafo de Val del Omar.

Ese guiño sellaba la inclusión metafórica del camión galo en la genealogía de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, evidenciando la persistencia del proyecto de la democratización cultural. Si el pueblo falta, habrá que producirlo y educarlo llevando hasta él las obras, sin importar los recónditos rincones





en donde se encuentre. Ese inteligente paralelismo dibujado por Bolaños revela simultáneamente la inacabable tarea de la democratización cultural: 80 años más tarde, se sigue buscando al público. Y es que, en realidad, si se considera al otro (niño, aldeano, mujer, analfabeto, provinciano, cateto, inculto...) como un ánfora vacía que ha de ser rellena por el saber legitimado del arte, ¿tendrá acaso la democratización de la cultura un final?

En Madrid, el MuMo hizo una breve parada en Matadero Madrid. No era su destino natural, pero a lo largo de su ruta se tejieron lazos con otros dos espacios culturales más ubicados en grandes ciudades: el MACBA en Barcelona y el MARCO en Vigo, para dar visibilidad a la ruta. En el patio central de Matadero me tocó guiar una de las visitas programadas con niños de familias estigmatizadas de Cañada Real, acompañados por la asociación ATD Cuarto Mundo. A lo largo de esa sesión, el fotomontaje de Baldessari fue aporreado, el blanquísimo huevo de luz de James Turrell mancillado y los cuadernillos de Lawrence Weiner volaron hechos confeti por todo el adoquinado del centro cultural.

Repuestos del choque inicial, los mediadores nos preguntamos: ¿de qué nos habla esta rabia y qué relaciones de poder se juegan en la obligada educación artística de estas niñas y niños, de este pueblo no ya ausente, sino amotinado? ¿Qué otras mediaciones son posibles? ¿Cuáles serían sus dispositivos, espacios y tiempos? A este tipo de fabricación del sujeto del arte, forzosa, vertical, unidireccional, hemos aprendido con Paul B. Preciado a llamarla «inclusión excluyente». Los niños de ATD Cuarto Mundo la identifican mejor y más rápido que los trabajadores que les acompañan/acompañamos.

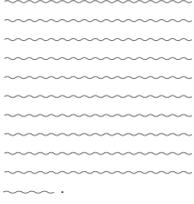
Y es que, por bien intencionados que sean los dispositivos de democratización cultural, si no hay escucha, diálogo, afectación mutua, ¿qué terreno común podría sostener dicha comunidad artística? Si uno es incluido, quiere serlo sin ser si-

multáneamente alterizado. Lo que el tembloroso estrato de la democratización cultural «necesita es disidencia epistémica y no inclusión de las diferencias», dice Paul B. Preciado. Dicho de otro modo, si el proyecto revolucionario utópico de Klee no se elabora conjuntamente, desde paradigmas que resquebrajen la idea de visita a un museo de arte contemporáneo legitimado, el pueblo seguirá siempre faltando.



2. CAPTAR LOS PÚBLICOS: LA MARKETINGIZACIÓN DE LAS COMUNIDADES DEL ARTE

Por encima del estrato de la democratización, se ha añadido a partir de los años 90 la captación de audiencias culturales en una era de institucionalidad neoliberal. Este giro *marketiniano* mantiene las ambiciones de grandes cifras y conquista de públicos del proyecto democratizador, pero el terreno de juego no es en absoluto el mismo. No se trata ya de producir los sujetos del arte acordes al propósito nacional de educación popular, sino de captar públicos, competir por su atención extrayendo de éstos valor simbólico y mercantil. Las instituciones y proyectos culturales se ordenan en rankings como el que Fundación Contemporánea publica cada año. La comunicación deja de ser el arte de fabricar mundo común para tornarse en mercadotecnia; el departamento de *marketing* se vuelve clave en la economía política de la atención. Dicho de otro modo, volviendo a la frase de Klee: el proyecto revolucionario, la fuerza de la propuesta estética se abandona o subsuma bajo el imperativo de la acumulación de públicos. La masa, su monitoreo y gestión es la nueva y suficiente utopía. Sobre todo, es el indicador suficiente de éxito.



El mediador cultural, el artista, el trabajador cultural que demanda este nuevo tiempo es un *influencer*: seductor, moderno, diferenciado, estrambótico, progresista y rupturista sin llegar a ser molesto. Es, por ejemplo, Soy una pringada invitada al estreno de la serie *Miércoles* en Netflix, pero es también Miss Beige invitada a la Fundación MAPFRE para realizar una *performance*, reforzar el capital digital de la Sala de Arte Recoletos y su engagement con las audiencias *online*. O el humorista Joaquín Reyes, el periodista Ianko López, el modisto Lorenzo Caprile, la actriz Juana Acosta, la artista Costa Badía comentando en dinámicos vídeos de YouTube® las obras de la Colección de la Fundación Banco Santander. Ojo: ¡también soy yo, también eres tú, aquí hablo más de la forma y el sentido de la invitación que del invitado! Como los *influencers* son costosos y no pueden ser infinitos, el otro lado de la moneda es una masa de educadores, que han de salir baratos, ser externalizados y conseguir los resultados masivos de visitantes esperados por otros medios. La relación de una institución con la mediación cultural se torna esquizofrénica: se necesitan mediadores en masa, anónimos, desconocidos, para responder a públicos que se antojan masivos, pero a la vez se necesitan embajadores operando como tractores de audiencias.

En el terreno de la educación artística, se multiplican los dispositivos móviles y digitales: maletas portátiles, *kits* pedagógicos descargables, videos tutoriales, cursos masivos abiertos *online* (MOOC), apps y videojuegos para adentrarse en el museo. Durante mi etapa en la Fundación Carasso, la educación artística expandida fue una línea de trabajo deseada y fantasma. Lo móvil, lo digital, solventarían la brecha entre arte y pueblo. Desde luego, estos dispositivos que «acortan» distancias contienen una promesa *tecnosolucionista*: frente a un modesto y costoso proyecto educativo para 20 niños de una clase, o para

un grupo de adolescentes del barrio, los usuarios ahora se multiplican, las descargas se cuentan por miles, los seguidores crecen aumentando los *likes* en TikTok®.

A los patrocinadores y patronatos, alejados de las pequeñas comunidades que rodean a una institución, colectivo o proyecto, les resulta mucho más fácil aplaudir *likes*. La «comunidad» es ahora un cuerpo *cyborg* atomizado hecho de emails que abren las newsletter o de profes que reciben cajas como *Expressart*, la maleta pedagógica del MACBA que contiene una réplica a tamaño juguete de su colección. El arte llega *express*, permite una expresión rápida, y después los autocares traerán los niños al museo y se contabilizarán las visitas. La Generalitat queda contenta. El departamento de Gerencia también.

Estoy caricaturizando, por supuesto. Luego nadie es tan naíf, pero tampoco tan valiente, para decir: «dejaos de *likes* y contadnos, ¿qué tal va el proyecto con las señoras que se juntaban a tejer en la entrada los días de lluvia, con los adolescentes que entraban a por wifi?». Por otro lado, y afortunadamente, los usos, apropiaciones, transformaciones de estos «recursos digitales o móviles» por los usuarios son infinitos. Pero una vez más: no hay «recursos» para el diálogo, hay un apartado de preguntas frecuentes y una guía. Apáñatelas.

Los mediadores que en esos proyectos trabajan intentan, como pueden, retejer lazo social allí donde la economía de esos mismos planes ha dispuesto que sea el menor posible. Mientras, en el *call center* de la gran institución, un mediador cultural *freelance* se parte de risa y habla más de la cuenta con una profe rural que ha mandado la maleta educativa de vuelta al museo llena de hojas, piedras, musgos, esquejes, plumas, pequeñas herramientas y plásticos de la agroindustria rural.





3. CUIDAR LOS PÚBLICOS: PERMACULTURAS COMUNITARIAS

A pocos kilómetros de Matadero Madrid, en la escuela pública Núñez de Arenas (Vallecas), profes, familias, artistas y educadoras se han unido para rescatar ese colegio que en los años 2000 estaba abocado al cierre por sus malos resultados, pérdida de alumnado y su estigmatizada población gitana.

Desde la década del 2010, la escuela no ha dejado de rapear, tocar el cajón, hacer teatro, crear canciones que hablan de vivencias concretas e infancias igualitarias. Su alumnado se ha diversificado siendo hoy un centro reconocido por su proyecto artístico propio, validado por la Consejería de Educación. Como miembro de la red PLANEA de arte y escuela, el centro ha abierto las puertas de sus aulas a bailaores cuir como Fernando López, a artistas flamencas como La Negri, a compañías de teatro como Calatea y a arteducadoras como Clara Megías, de Pedagogías Invisibles: arte + educación.

El personal docente que impulsa el proyecto educativo lo tiene claro: la comunidad está en el centro. Parecen haber hecho suyos los versos de Gloria Fuertes, que tomo prestados de una *newsletter* de la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid, AMECUM.

Me dijeron:

- O te subes al carro
o tendrás que empujarlo.

Ni me subí ni lo empujé.

Me senté en la cuneta
y alrededor de mí,
a su debido tiempo,
brotaron las amapolas.

En el colegio, por supuesto, se agradecen los apoyos, las visitas de artistas, las residencias, los talleres, la orquesta ECOEMBES de instrumentos reciclados, la foto con la Reina Sofía que vino a ver el centro y los dineros de «la Carasso». Pero todo eso viene y va, y lo que permanece es un colegio ubicado en un barrio obrero, con un equipo docente activista y una asociación de familias implicada. Las amapolas son suyas, y quienes por el centro pasamos un día con nuestras ínfulas de mecenas a hacernos la foto, lo vemos al instante. En el Núñez de Arenas se valora a quienes ponen el cuerpo y siembran. Las semillas serán mejores o peores, habrá abonos, variedades, pero aquí se hace arte como se cultiva en permacultura: despacio, cuidando los vínculos cercanos, respetando la biodiversidad, la proximidad, el km 0. Se prioriza la generación de infraestructuras duraderas, discretas pero robustas. Compañías de teatro, pequeñas orquestas, grupos flamencos, talleres de periodismo...



El giro comunitario en las artes pone el cuidado de la comunidad por delante. No se trata de un abandono del proyecto revolucionario del arte para entregarse a la celebración de lo comunitario por lo comunitario, sino de avivar la llama artística dentro de la fogata de la comunidad. Con las brasas que ahí están, siempre vivas, y sí, con nuevos leños también venidos de otros contextos y del tamaño y forma y árbol adecuados. El fuego es sabio.

En este escenario, la mediadora o mediador cultural o el o la artista son agroecólogos que se suman a un entramado enriqueciendo el sustrato de un cultivo con sus poéticas simbióticas. Con los demás, busca escuchar, aprender, problematizar, rearticular, proponer, extender, profundizar, hibridar, y como diría Latour, probar en colectivo nuevas composiciones que habiliten otras formas de estar en el mundo.

En las ruinas del Palacio del Cerezo, Amparo Moroño, cAnicca y David Ferreiro, todos de Imago Bubo · Rural Colectivo, se han puesto al cuidado de las malas hierbas. La prioridad nunca debió haber sido otro palacio de congresos con arquitecto de renombre y artificio para el Jerte, pero en su inacabada estructura de hormigón y forjado, al palacio le ha salido musgo: vecinas del valle mancomunadas construyendo, negociando, tejiendo y habitando el palacio.

4. BROTARON LAS AMAPOLAS

Si queremos quedarnos con el público, que sea el de John Dewey: aquel que se conforma porque, en un contexto determinado, una pregunta interpela, convoca, detona un encuentro, una asamblea, una acción.

Si queremos quedarnos con la escena, que sea el *Scenius* de Brian Eno: aquel lugar donde brota el ingenio colectivo, el genio de todos y todas, del enredarnos todos.

Si queremos quedarnos con la comunidad, que sea la de Silvia Rivera Cusicanqui: ese espacio de repolitización de lo cotidiano, donde colectivos pequeños y acciones corporales permiten el florecimiento de espacios de libertad, ya sea desde la cocina, el trabajo o la huerta. O desde el museo o la universidad.

4 FORMACIÓN EXPANDIDA

EN LA TERCERA FASE

PACO BAENA DÍAZ

ESTUDIO DE CAMPO. OCHO FASES PARA APROXIMARNOS AL CULTIVO DE UNA CURADURÍA SOSTENIBLE

BLANCA DE LA TORRE GARCÍA

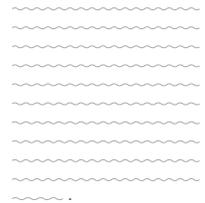
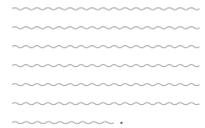
EN LA TERCERA FASE

PACO

BAENA

DÍAZ

Me contaron una historia. Al menos de eso sí me acuerdo. Transcurría en Múnich, 1972. Programa cultural de las Olimpiadas. Un cóctel al que asisten los músicos invitados, entre ellos José Luis Alexanco y Luis de Pablo, que han realizado juntos para la ocasión *Historia Natural*. Se les acerca una mujer, tiende un disco al compositor y le dice: «Maestro Stockhausen: sería usted tan amable de firmármelo». El bilbaíno lo toma y escribe: «Esta música no es mía. Luis de Pablo». A continuación, él le señala a otros dos que están unos metros más allá, con la explicación pertinente: «Aquel es Stockhausen». La mujer entonces se dirige a ellos y le dice a John Cage, quien acompaña al alemán: «Maestro Stockhausen, sería usted tan amable de firmármelo». El angelino lo coge, lee la frase, mira al vasco, que le hace un gesto y se encoge de hombros, y escribe a continuación: «La música es de todos. John Cage». Se lo devuelve a su dueña y le indica que Stockhausen es quien les acompaña. Ella se lo da entonces al legítimo destinatario de sus anhelos, este lee las dos frases y escribe: «Depende. Karlheinz Stockhausen».



~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

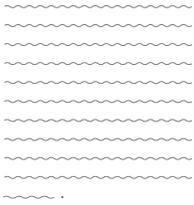
La anécdota es tan redonda como el vinilo que la causó. Resulta, por ello, *sospechosa*: parece una invención más que algo que sucediera en realidad. Pero no dudé en consignarla, maliciando que, probablemente, alguien lo había hecho ya. Es más, debía estar publicada, porque según me confió la relatora a los protagonistas españoles y sus mujeres les gustaba narrársela a sus amigos, y con tantos como tenían del sector cultural era casi imposible que no hubiera habido alguno antes que no la dejara pasar. A mí fue Capi Corrales quien me la confió. Había venido a Granada un fin de semana invitada por Narelle Jubelin, quien quería ayudarla en su duelo por Alexanco, fallecido hacía unos días y a quien estaba muy unida. A sus 18 o 19 años pasó muy buenos ratos en el Sacromonte con él y su amigo Morente, de modo que volver al escenario de aquella felicidad parecía una buena terapia. Fue Narelle quien, aprovechando la circunstancia, quedó conmigo para saludarme, acompañada por Virginia y Capi. Y lo que dio pie al relato de esta fue mi respuesta a la pregunta sobre mis planes para el próximo verano. Les dije que nos habría gustado hacer un viaje fuera de España, pero con la covid-19 todavía campando a sus anchas, las restricciones y las cuarentenas, preferimos dejarlo para otro año. Narelle insistió, quería saber a dónde pensábamos ir. Y como, no sé por qué, me dio vergüenza revelar los planes familiares, le dije Múnich. Era, de hecho, una ciudad a donde queríamos ir, pero no ese año. Podía haber dicho Vancouver, Corfú, Praga, Budapest. Para un viaje turístico como el que hubiéramos deseado hacer ninguno de esos destinos era peor que Múnich. Pero fue la ciudad alemana la que mencioné. Y Capi, quien había venido a llorar a su amigo querido, recordó la historia y me la contó.

La conjunción de esas dos cosas: una historieta tan acabada que parece una mixtificación y las muy azarosas circunstancias por las cuales la vida me la trajo, me impulsó a iniciar un

nuevo cuaderno de notas en papel continuo como los que ya había publicado (*Regreso a Dinde, convertido en el libro Olor a sangre en la nariz, y el cual fui posteando en el blog del Guerrero con ese título: Notas en papel continuo*). Esta vez la idea era guardarlo, al menos de momento. Apunté la historia en algún lado, luego apunté otra sobre una situación igual de azarosa, y después otra. Y otra más. Y cuando había avanzado lo suficiente subtité el conjunto *Cuaderno de Sinapsis*. Durante unos meses fui anotando esas conexiones o «sinapsis». De algún modo, la que lo inició había venido a sumarse a una serie previa que había llegado a un punto que reclamó mi atención, fue la gota que colmó el vaso, pero lo cierto es que había sido la acumulación anterior la que propició que llegara el momento de pasar a la acción. No sabía muy bien desde cuándo tenía conciencia de esa serie, pero sí asocié la recurrencia de esos azares, que todavía no me había parado a pensar cómo nombrar, con mi llegada al Centro José Guerrero y mi aprendizaje a la sombra de Yolanda Romero, a quien Miguel Ángel Campano bautizó Bruj(ul)ita. Ya había venido refiriéndome a la sintonización de esa frecuencia misteriosa, pero ahora me decidí a hacerlo con mayor determinación, y para eso debía estar alerta.

Lo que intuía en esos fenómenos y me guiaba tenía que ver con la tesis que acababa de proponer Jorge Carrión, con quien precisamente compartí mi anterior colaboración con FACBA: el cambio de paradigma que se estaba operando. Más que en los estudios científicos, Carrión reparó en el desplazamiento que se había producido en nuestras representaciones del mundo, el cambio de escala: la medida dejaba de ser el individuo para devenir la red. El 16 de marzo de 2020 publicó en New York Times «La literatura de la nueva escala humana», donde rastreaba esas «formas de representarnos más humildes, más acordes con el lugar que nos corresponde realmente en el planeta Tierra»: «La escala de representación literaria y artística de la modernidad, eminen-





temente antropocéntrica, ya no es válida. El antropólogo Eduardo Kohn ha escrito sobre nuestra incapacidad de vernos como parte de una gigantesca y extraordinaria red de cooperaciones con los reinos animal, vegetal y mineral. Empezar a percibir la realidad en un conjunto que incluye tanto a la copa del árbol como a sus raíces, tanto el aire como las capas freáticas, ayuda a tomar conciencia de que debemos asumir el daño para lograr repararlo».

Quizá era un cambio «solamente» estético, pero sugería profundas implicaciones. El paso a primer plano de las redes (de comunicación, botánicas, neuronales) podía ayudar a explicar aquellos fenómenos de naturaleza telepática de los que hablaba Mario Levrero en *La novela luminosa* y a los cuales me referí entonces, las «serendipias», en el sentido de que todo está unido. Agustín Fernández-Mallo también reconocía que «de manera espontánea, no es algo planificado, sino algo natural, en mi narrativa aparece la forma de conectar diferentes temas, de relacionar. La topología de la «red de potencia inversa» permite esas conexiones de lo más humilde con lo más alto a través de un *link* directo. No se trata de un sistema arbóreo sino de uno casi rizomático. Gilles Deleuze y Felix Guattari desarrollaron el concepto de rizoma. Todas estas redes que manejamos son como una extensión más refinada y más natural de aquello que fue el rizoma». *Capitalismo y esquizofrenia* es de 1972, pero cada vez estábamos mejor preparados para registrar lo que yo, para entenderme, llamé sinapsis.

Al principio, poseído por el natural furor que acompaña a las intuiciones poéticas, las anotaba a diario. Pero poco a poco sucumbí al no menos natural declive provocado por la sensación de que se trataba de una obviedad, como demostraba el hecho de que todo el mundo podía reportarme «sincronicidades» (según le escuché denominarlas a alguien) o, sencillamente, casualidades. Ocasionalmente anoté todavía alguna nueva que llamaba mi atención, hasta llegar a superar las cincuenta entradas.

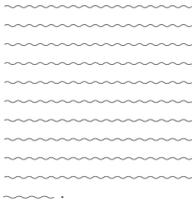
Pero he perdido el «cuaderno». En realidad, no era tal, quiero decir, un conjunto de pliegos de papel, sino un archivo de Microsoft Word®, que como decía no iba publicando ni conservaba en la nube, sino únicamente en mi portátil. Y algún día de limpieza debí borrarlo. Podría tomármelo como una especie de burla (¿de quién?, ¿de «las redes»? ¿del azar? ¿de mi inconsciente?). Da igual. El caso es que no renuncio a encontrarlo en algún momento, pero sí a hacerlo ahora, este domingo por la tarde fijado como deadline para entregar estas páginas. Me fastidia porque quería incluir en ellas algunas notas, particularmente las que dediqué a la ineficacia que, suspicaz, percibía en ciertos imaginarios derivados de Haraway y la ciencia ficción, que llevaban en algunos casos a diseñar figuras que no facilitaban precisamente la proyección imaginaria ni la identificación a escala social, por lo cual no eran útiles para inspirar los modelos de conducta que suponía que perseguían. Recuerdo que articulé una crítica de esas derivas que, con el objetivo de superar el darwinismo con la idea de las especies compañeras, olvidaban demasiado alegremente las fuentes mismas de la dimensión imaginaria. A cambio, proponía explorar una idea de Pascal Quignard que me parecía más fructífera, que en lugar de especular con la vista puesta en el futuro se retrotraía a lo que de común tenemos con otros mamíferos, antes del lenguaje y la antropología. Pensaba que podía ser pertinente retomar esto ahora para tramar un relato colaborativo no sometido a los imperativos de la economía, la comunicación o el turismo, que acaso diera pistas que inspiraran la necesaria vertebración cultural.

Y luego está el asunto de los Encuentros de Pamplona. Es sabido el papel que jugaron en su gestación Alexanco y Luis de Pablo. Me pareció un formato que podía interesar en este tiempo de barbecho. Cuando Marisa y Rosario me invitaron a parti-





cipar en este libro recuerdo que lo primero que hice, en cuanto acepté, fue apuntarlo en algún lado. Pero digo bien «recuerdo» porque también he perdido esos apuntes. Me estoy haciendo mayor... ¡Ni siquiera estaban en la misma carpeta donde debía estar el cuaderno de sinapsis! Me vienen a la cabeza unos versos de José Antonio Muñoz Rojas. Afortunadamente, estos los puedo copiar porque los publicó en su libro *Objetos perdidos*:



y nos das los ojos y nos pierdes las gafas,
y así vamos por el mundo con unas gafas
que nos pierdes y unos ojos que nos das,
dando trompicones, buscando unas gafas
que nos pierdes y unos ojos que no nos sirven.
Y no vemos, Señor, no vemos,
no vemos Señor.

El gesto inaugural del equipo que ahora cede su puesto en la facultad de Bellas Artes de Granada con respecto a FACBA fue sustituir el formato de feria por el de festival. Para este tema puede ser útil consultar la obra de Paco Barragán *From Roman Feria to Global Art Fair. From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial. On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennials* (ARTPULSE Editions, 2020), el cual puede descargarse libremente en Internet. Se abre con una declaración atribuida a Pablo Picasso. Sé que no está ahora bien considerado, y que precisamente este año de su 150 aniversario, los actos conmemorativos previstos se están topando con la incomodidad que provoca en la actualidad un personaje que representa mucho de lo que se está impugnando: la autoridad heteropatriarcal, los abusos de poder en relaciones modeladas por conductas machistas, la depredación cultural, la super-producción, entre otros. Sin embargo, no está de más subrayar que su obra maes-

tra (iba a apostillar algo del tipo: «perdonad este lenguaje caduco», pero he reaccionado y me he dicho: mejor no, nada de disculpas, como acuñó Alberti [correligionario suyo en varios frentes]: «respetadme, yo he nacido...» iba a decir «con el cine», pero no, y eso rebaja mi pretendida dignidad... ¿con el PC? ¡Oh, vamos!), su *Guernica*, decía, es el corazón mismo que bombea y sostiene el Museo Reina Sofía, que en los últimos quince años ha sido uno de los que con más empeño e influencia se ha ocupado y preocupado por la nueva institucionalidad cultural.

Sí, todo está unido.

Así que podemos hacer el camino parando un rato, como nos ha sugerido este año FACBA, y acaso dando algún que otro paso atrás. ¿Por qué no? Por ejemplo, desde las actuales *bienalización* de las Ferias de Arte y *ferialización* de las Bienales, a los Encuentros. Los de Pamplona fueron, sí, una especie de Festival, mantuvieron el carácter y la dinámica de ese tipo de eventos, pero poniendo el foco en lo cultural frente a lo comercial, celebraron la riqueza, la diversidad cultural, la creatividad. Sin embargo, seguía de algún modo rigiendo la lógica del espectáculo. Y, a pesar de todo, en el nombre mismo (Encuentros, no Festival) se insinuaban otras potencialidades, quizá algo que no se fagocitara tan rápidamente, algo que buscara arraigar. Creo que la parada a la que nos han invitado, tan oportuna, podría servir para explorar mirando a ese horizonte, tratar de proponer nuevas formas de colaboración institucional, y acaso dar respuesta a una vieja demanda no atendida: la trama simbólica de la ciudad.



ESTUDIO DE CAMPO. OCHO FASES PARA APROXIMARNOS AL CULTIVO DE UNA CURADURÍA SOSTENIBLE

BLANCA DE LA TORRE GARCÍA

1. PREPARAR EL SUSTRATO: CURADURÍA SITUADA

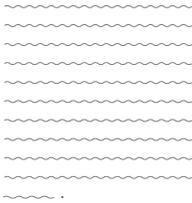
«Conocimiento situado» es un concepto desarrollado por Donna Haraway (1995) como parte de su crítica feminista ante la falsa neutralidad y universalidad de las formas de conocimiento científico. Plantea que todo conocimiento está producido por situaciones tanto históricas como sociales particulares, y, por tanto, también mediado por subjetividades y contextos específicos.

La determinación de ecologizar desde la cultura¹ y las artes visuales me ha llevado a extrapolar esa noción a la de curaduría/comisariado para, desde una manera libre y abierta, poner énfasis en la importancia del contexto en la construcción de los proyectos, siempre desde un enfoque teórico-práctico, tomando como base la lucha contra la crisis ecosocial.

Tal vez sea esta la razón por la cual, a menudo, señalo que podría estar rehaciendo el mismo ensayo o la misma exposición, una y otra vez, pues los proyectos culturales van adoptando estratos y nuevos significados a lo largo del camino, y por eso mismo, en realidad, no terminan nunca.

[1] ~~~~~ «Cultura» nos llega etimológicamente desde la forma latina *cultūra*, que significa literalmente «cultivo», un guiño al que hago referencia a lo largo de la estructura de este texto.





La crisis ecológica (climática, energética, hídrica, de biodiversidad...) que atravesamos, multifactorial y sistémica, parece haber desatado la alarma en los últimos tiempos para, tras décadas de hibernación, desarrollar al fin una respuesta. Desde las prácticas artísticas, esta pasa por formular nuevos contenidos que tengan que ver con ese nuevo paradigma —como sistema renovado de narrativas para comprender y configurar la realidad— que, si bien se encuentra aún en proceso de definición, sospechamos que debería cimentarse en postulados poshumanistas, poscapitalistas, prácticas decoloniales y una visión feminista. Necesitamos nuevos imaginarios, eternos, sin límites, elásticos, que vayan de la mano de la praxis.

Las formas de dominación que han provocado esta emergencia están interrelacionadas entre sí y es tarea de la cultura visibilizar esos engranajes y desactivarlos. Se trataría de, al menos, contrarrestar el peso del «fascismo societal», aquel que identificaba de Sousa Santos (2005) como un tipo de «fascismo pluralista» —consecuencia de un estadio de domesticación de la democracia, que invalida sus propias reglas— y que, en la ocasión en la cual estamos, se podría identificar en aspectos como la falta de democracia climática, energética o hídrica, entre otras.

Entiendo la práctica curatorial como una herramienta epistémica-exploradora que propongo para plantear otras categorías analíticas. Dibujar itinerarios transformadores puede comportar condiciones contradictorias, como apuntaba Simone Weil, con relación a lo que constituye todo bien verdadero. Por ello, no es mi intención plantear soluciones, sino proponer algunas pistas sobre el comisariado como un lugar desde donde observar el mundo.

Pensar en clave de ecología no es más que comprender el planeta como nuestro oikos común. Y, como bien señala del Castillo (2021, p.29):

Lo que a veces se llama conocimiento situado no consiste sólo en el conjunto de saberes prácticos, los bagajes vernáculos distribuidos en un espacio social rural (relativos a un problema, o a una tarea, o a una faena) sino el conocimiento que pueden desarrollar el estratega y el participante trabajando a la vez, juntos, en un lugar, envueltos en una faena, dentro de una situación.



Una curaduría crítica responsable implica el desarrollo de un pensamiento sostenible indisoluble de la praxis, lo que nos lleva a entender la Tierra como patrimonio y, por ende, a acortar distancias en la disociación entre la parte teórica y la parte técnica de nuestras profesiones. En un momento en el cual no nos podemos permitir el lujo del pesimismo, la curaduría –como dispositivo cognitivo para desarrollar investigaciones extradisciplinarias y metodologías creativas críticas– nos posibilita articular otros modos de pensarnos políticamente.



2. SEMBRAR CUIDADOS

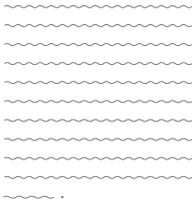
Tanto *cultivar* la curaduría, como la transición ecológica, implica pensar desde lo colectivo: como plataformas de aprendizajes compartidos, como conjunto de pactos de ayuda mutua. Esto incluye hacer proyectos para “mostrar” no para “demostrar”, para revelar otras posibilidades de construcción de lo común y visibilizar las redes que sostienen la vida.

Un nuevo paradigma se construye desde los cuidados, ese ámbito sobre el cual tanta teoría están generando las instituciones culturales, pero que tan poco ponen en práctica. Quizá ha llegado el momento de aunar, como diría Chela Sandoval, el deseo y la realidad.

Los cuidados han de operar a modo de vasta red tentacular, que se extienda no solo a tus amigos, a tu vecino y a quien está a 20.000 km de tu casa, sino a las lombrices, a los pájaros carpinteros, a los ornitorrincos, a los almendros, al agua y el ría-



chuelo. Al microbio, al monte y al pedrusco. Al artista que nunca te cayó del todo bien y al musgo. A quien limpia nuestros despachos y a los arrecifes de coral. Porque creer en los cuidados es comprender la interdependencia y ecoddependencia de todo lo que conforma el planeta, como base de la vida.



Los cuidados implican salir de nuestros *lobbies* y construir un espacio seguro, sincero y común. Conlleva apoyarnos en la fragilidad de nuestro sector en lugar de en la cultura de la competición y el «sálvese quien pueda». Acarrea, también, apostar más por las vulnerabilidades que por los éxitos. Estar dispuestos a redistribuir y a adoptar posiciones incómodas. Significa también gestionar siguiendo criterios de homeostasis, poder hablar en voz alta, asumir el derecho al error, tejer redes de cuidado y apoyo mutuo, pero redes reales y efectivas. Transformación es pensar *con*, no *por*. Es dejar que las cosas pasen para aprender a escuchar y, después, hablar de realidades compartidas.

Nuestro fracaso civilizacional parece haber anulado cualquier posibilidad de un espacio común homogéneo y tenemos que aprender otros modos de coexistencia guiados por los cuidados. Aquí es donde entra en juego la curaduría como conjunto de afectos, procesos relacionales que operan de manera situada, contextual, ensamblados por relaciones simbióticas.

3. REGAR ECOFEMINISMOS

El cultivo de tipo de planteamiento curatorial requiere una regadera ecofeminista, aquella que, aunando ecología y feminismo, analiza las interrelaciones entre todas las formas de dominación, algunas de las cuales ya señalamos que habría que desactivar. Esto es posible echando mano de la capacidad infinita de reinterpretación que nos proporciona el arte, permitiéndonos llegar a imaginar una sociedad posextractivista —en lo que atañe al ex-

tractivismo de cuerpos, territorios, culturas, pieles o epistemologías—, a través de una curaduría reparadora, un sentir-pensar capaz de dislocar la mirada androantropocéntrica.

Un *ethos* ecofeminista que riegue a diario nuestros proyectos permitirá que éstos germinen con un potencial empoderador, recordándonos además lo que tenemos en común con otras especies pues, como señala Tafalla (2022, p. 49), «en la biosfera todas las criaturas colaboran, cooperan y contribuyen al buen funcionamiento de la comunidad multiespecie». Es la brújula ecofeminista la que nos puede señalar el camino hacia una sociedad en donde, aunque solo sea por un día, dejemos de ser un poquito humanos.

4. ABONAR: DECRECIMIENTO

El único abono necesario es el decrecimiento cultural, que no acarrea más que reorientar las necesidades. Nociones como las de suficiencia, frugalidad o economía estacionaria, sin crecimiento, también han de ser llevadas al ámbito del arte si queremos sobrevivir, en palabras de Riechmann, (2013) al siglo de la Gran Prueba.

Decrecer es cuestionar la productividad y redimensionar el consumo cultural. Boicotear el capitalismo cultural implica desacoplarse del modelo energético fosilista cambiando de escala: dejar en el pasado los grandes eventos, bienales desmesuradas, festivales que no siembran a largo plazo, exposiciones *blockbuster*, vuelos para todo, transportes de obras y las prácticas culturales paracaídas. Cambiar los baremos. Relocalizar. Apostar por producir trabajando con el lugar. Colaborar con el propio contexto y las economías de proximidad. Reconvertir, reparar, reinventar. Reposicionarnos para dar importancia a los silencios, regular los ritmos, aceptar las temporalidades diferentes, reajustar las cadencias. Y, con todo ello, cambiar el concepto de lujo por el de «lujosa pobreza» que sugiere Emilio Santiago Muiño (2022, pp. 10-17).



5. NUTRIR: EL BUEN VIVIR O LA BUENA VIDA

El valor central de esa vida en plenitud y belleza se basa en el equilibrio con la Pachamama o Madre Tierra, tomando solo lo necesario para perdurar, que es el eje del *sumak kawsay* en lengua quechua, *suma qamaña* en aymará o *Teko Porã* en guaraní, o ese «vivir sabroso» del cual hablaba Natalia Quizeño, retomado recientemente por Francia Márquez en Colombia. Todos ellos se traducirían como «vida hermosa» (Martínez, 2021, p. 56), que bien podemos interpretar como «buen vivir».

Redefinir la idea de vida buena, que difiere sustancialmente de lo que aquí se ha llamado «calidad de vida», es la base para establecer nuevas formulaciones de futuros posibles. No se puede hablar de futuro sin hablar de sostenibilidad. «Sostenibilidad» significa sostener la vida, y esto solo puede tener cabida de manera desfosilizada, despatriarcalizada y descolonizada. Construir y sostener ese buen vivir.

Ese puede ser uno de los ámbitos de acción del operar curatorial. El comisariado interrelaciona categorías, espacios, formas, materialidades, sentimientos, conocimientos, afectos y narrativas con los que alimenta la capacidad de construir relatos nuevos, posibilidades y alternativas a las del *statu quo*, que nos pueden ayudar a reparar la memoria de Gaia redefiniendo esa noción de buen vivir.

Este propósito implica reimaginar, recuperar, restaurar. Huir del «hedonismo *low cost*» que «basado en la deslocalización de la industria y el expolio de los países del Sur, mantiene el conformismo del Norte» (Puleo, 2019, p. 37). El espacio de imaginación política que nos abren las prácticas artísticas nos apunta a un «buen vivir» como proyecto colectivo basado en la ecodependencia e interdependencia como condiciones *sine qua non*. La buena vida es empática, es un «yo estoy mejor si el resto está mejor».

6. PODAR: JERARQUÍAS EPISTÉMICAS

Hemos hablado de imaginarios y de relaciones de poder, dos ámbitos necesarios en nuestro proceso de poda. Ambas implican eliminar los imaginarios colectivos herederos de la modernidad capitalista y la economía neoclásica.

Se hace preciso interiorizar otras estéticas, aquellas en las que un monocultivo o un «parque» eólico o fotovoltaico (¡qué curioso el uso del eufemismo «parque!») son paisajes de violencia. *Renovables sí, pero no así*². Esta suerte de nuevos extractivismos nos hacen pensar en las diferentes formas de «violencia lenta» (Nixon, 2011) o en la «acumulación por desposesión» mencionada por David Harvey (2005), que aquejan tanto a las comunidades de pueblos originarios afectadas por las políticas de privatización como a las que sufren las consecuencias de la España vaciada.

Aquí entraría en juego la idea de las estéticas restaurativas, donde se incluye la reparación de la memoria y la idea de entender el territorio como memoria y como cuerpo, aplicado a todos los ámbitos de los extractivismos, en sus diferentes versiones, como los mencionados más arriba.

Dentro del sistema de relaciones de poder a desactivar ha de considerarse también el que ejercen unas categorías de conocimiento sobre otras, saberes «subalternos» que operan en lógicas diferentes, no por ello jerarquizables. Es también tarea de la curaduría recuperarlos, integrar lo vernáculo, prestar atención a las voces de otras narrativas, de otros horizontes epistemológicos que quedaron en zonas de sombra. La innovación pasa necesariamente por un diálogo con el pasado.

Desde las prácticas comisariales se configuran nuevos relatos a partir de la recuperación de aquellos que han permanecido en los márgenes. Necesitamos impulsar esa tarea de descodificar y recodificar, de deshilar para tejer un tapiz nuevo donde las epistemologías subalternas recuperan su lugar.

[2] ~~~~~ «Renovables sí, pero no así» es el lema de protesta lanzado desde el ecologismo para reivindicar un modelo energético justo y distribuido, que no beneficie a las grandes empresas y que considere los impactos sobre la biodiversidad y el territorio.





Se trata de descolonizar también las epistemologías, un proceso imprescindible que implica no solo mirar hacia «afuera», sino también revisar nuestro «adentro». La curaduría también sirve para configurar cartografías con otros nortes y sures, quebrar esas brújulas que funcionan, precisamente, con puntos cardinales definidos por Occidente. Del mismo modo, devolver la mirada hacia casa para reflexionar sobre los procesos de intracolización sufridos por Europa, y que han sido investigados por Federici (2017, p. 116), aniquiladores de las economías de subsistencia propias de la Europa precapitalista. Como señala la autora:

De la misma manera que las corporaciones multinacionales se aprovechan de los campesinos a quienes el Banco Mundial ha expropiado de sus tierras para construir «zonas de libre exportación», donde las mercancías son producidas al menor coste; en los siglos XVI y XVII, los comerciantes capitalistas se aprovecharon de la mano de obra barata que se hallaba disponible en las áreas rurales para quebrar el poder de los gremios urbanos y destruir la independencia de los artesanos. Esto ocurrió especialmente en la industria textil, reorganizada como industria artesanal (*cottage industry*) sobre la base del «sistema doméstico» (*putting-out system*), antecedente de la «economía informal» de hoy en día, también construida sobre el trabajo de las mujeres y de los niños (Federici, 2017, p. 111).

Las ideas de la teórica italiana nos devuelven a algunos apartados anteriores, vinculadas a hechos como que el acceso de las mujeres a las tierras comunales –propio de la Europa precapitalista– nivelaba las relaciones de dominación, mientras que el capitalismo posterior convirtió a las mujeres en bienes comunes, situando su trabajo al margen de las relaciones de mercado (2017, p. 152).

La indispensable descentralización de saberes también es aplicable —e indisoluble— a la descentralización del territorio. Son también los conocimientos no pertenecientes al «cen-

tro» y propios del ámbito rural, o de pequeños núcleos urbanos, los que han permanecido denostados junto a sus tradiciones. *Periphēria* significa «contorno de un círculo». Sus componentes léxicos son el prefijo *peri-* (alrededor), *phero* (yo llevo), unidos al sufijo *-ia* (cualidad), es decir, un círculo en el que no habría cabida para los individuos de clases humildes, procedentes de provincias o zonas rurales, cuyo bagaje de saberes ha sido colocado en una categoría notablemente inferior de manera sistemática.

La curaduría ayuda a construir nuevos marcos epistémicos que sirvan para recentralizar periferias y dibujar nuevos círculos. Lo centralizado es una relación más de poder y dominación; es también responsabilidad de las artes fracturar esas tensiones para apostar por categorías más fluidas o por marcos policéntricos como los que propone Elinor Ostrom –primera mujer en ganar el Premio Nobel de Economía (2009)– y sus casos de estudio en torno a ejemplos de gestión de la propiedad común de recursos naturales.

7. ELIMINAR LAS PLAGAS

Cultivar esas otras formas de hacer, que tan bien suenan sobre papel, supone un choque frontal con las lógicas institucionales, sus burocracias, procedimientos, licitaciones y estructuras, que, en nombre de una supuesta transparencia, van añadiendo más y más obstáculos destinados a obturar, aún más, los engranajes de un sistema inmóvil y reacio ante cualquier cambio sistémico.

También hay que despojarse de la obsesión por pensar en clave de número de públicos, resultados materiales, dataísmo y gráficos que puedan volcarse en un esquema EFQM³ permitiendo alcanzar las marcas de la llamada «excelencia» en la gestión, y avanzar puestos en los gráficos de *benchmarking* en las reuniones ejecutivas que adoptan el lenguaje favorito de patronatos corporativos.

[3] ~~~~ Para más información se puede consultar: <https://efqm.org>



Así, el discurso de la sostenibilidad ha permeado en las instituciones de manera desacompasada (o más bien desacoplada) de las actitudes y se caracteriza por inmovilismo y falta de operatividad. Hasta ahora, la apuesta de las instituciones culturales ha sido la de una sostenibilidad blanda que, en ocasiones, ha llevado a caer en el capitalismo verde y el *greenwashing*. La cosmética verde (lo mismo que el *gender* y *race-washing*) es más estética y da menos quebraderos de cabeza. Todo ese aparataje de ecoretórica no es suficiente; tener un discurso verde no te convierte en ecologista.

Una estrategia curatorial ecosocialista ha de contrarrestar la dificultad de imaginar posibilidades más allá del *statu quo*, de previsualizar esos otros mundos que aún tenemos la posibilidad de construir. Pero, para ello, también hemos de romper con la cultura fetichista de los logros y el *datadeterminismo* y, sobre todo, con un sistema cultural que no eluda las *externalidades*, es decir, los costes reales medioambientales y sociales. No permitamos que la sostenibilidad se convierta en un recurso retórico. Necesitamos buscar más cómplices dispuestos a resistir a un modelo petrodependiente, considerando la «mochila ecológica» a la hora de programar, así como la revalorización de los intangibles, los procesos invisibles, las diferentes inmaterialidades y que busquen honestamente otros signos de interrogación del modo como nos relacionamos con el mundo.

8. COSECHAR Y DEJAR LAS SEMILLAS PARA EL FUTURO

En los procesos de gestión cultural se produce a menudo una disociación entre la parte teórica y la parte técnica. El aspecto re-

lativo a la concepción continúa en la cima de una pirámide bajo la que se van colocando los diferentes ejecutores, subordinados a su vez en función de categorías supuestamente decididas según grados de responsabilidad y capacidades. Hacer frente a una crisis multifactorial y multipolar implica anidar en las instituciones formas de hacer más horizontales, que rompan con jerarquías que perpetúan formas de dominación de unos trabajos sobre otros.

El arte nunca está separado de los conflictos contemporáneos, pero el conflicto se puede enfocar desde lo positivo y trabajar con base en ello, en torno a las posibilidades, las alternativas, los futuribles y las fórmulas reparativas.

Las prácticas artísticas, entre ellas la curaduría, sirven para poner en crisis los sistemas de pensamiento y se configuran como el espacio especulativo por excelencia, aunque tampoco hemos de subestimar su capacidad de producir realidades. Como herramientas de imaginación política, interpelan a la imaginación poscapitalista o, cuando menos, invitan a desarticular las mitologías de una sociedad construida sobre bases patriarcales, capitalistas y coloniales. Apostar por un modelo cultural ecosocialista conlleva «una cultura planetaria gaia-céntrica» (Riechmann, 2022, p. 193) propia del bioceno⁴ y alterar las ideas preconcebidas con una visión retrospectiva y prospectiva para reconducir un giro en los imaginarios.

Construir proyectos más porosos implica romper con esos sistemas de trabajo, donde la curaduría abre espacios críticos de diálogo e interacción para abrazar conexiones improbables y ayudar a dar forma a ese mundo donde queremos habitar. Construir instituciones culturales despatriarcalizadas, descolonializadas y postcapitalistas son prerrequisitos para la transición ecosocial, aquella que, en un futuro tal vez cercano, nos permita olvidar aquel periodo en el cual nos creímos los gerentes del planeta.

[4] ~~~~~ Desde hace años he empleado el término «bioceno» para aludir a una nueva era que ponga en el centro el cuidado de la vida y todo el tejido que la sostiene, los cuidados humanos y no humanos, el cuidado de la biosfera —como sistema holístico e interconectado— en su conjunto.



REFERENCIAS

- Del Castillo, R. (2021). (Re)inventar lo rural. *La Ortiga. Revista de arte, literatura y pensamiento*. Nº 132, febrero. Santander. La Ortiga colectiva.
- Federici, S. (2017). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (8ª ed.) Madrid. Traficantes de sueños.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Cátedra.
- Harvey, D. (2005). *El «nuevo» imperialismo: acumulación por desposesión*. Buenos Aires. CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Martínez, G. (2021). *Naturalmente urbano. Supermanzana: la revolución de la nueva ciudad verde*. Barcelona. Planeta.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge y Londres. Harvard University Press.
- Puleo, A. H. (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid. Plaza y Valdés.
- Riechmann, J. (2013). *El siglo de la Gran Prueba*. Tenerife. Baile del Sol.
- Riechmann, J. (2022). *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida. Elementos para una ética ecologista y animalista en el seno de una Nueva Cultura de la Tierra gaiana*. Madrid. Plaza y Valdés editores.
- Santiago Muñio, Emilio (2022). ¿Y por qué solo cien mil? Comunismo del genio, lujosa pobreza y transición ecológica en *Revista Atlántica*, Nº 4, pp. 10-17. Las Palmas de Gran Canaria. CAAM. https://www.revistaatlantica.com/wp-content/uploads/RevistaAtlantica_04_ES.pdf
- De Sousa Santos, B. (1999). *Reinventar la democracia. Reinventar el Estado*. Madrid. Sequitur.
- Tafalla, M. (2022). *Filosofía ante la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y “rewilding”*. Madrid. Plaza y Valdés.

5 CONVERGENCIA INTERDISCIPLINARIA

INTERDISCIPLINARIEDAD Y
MODELOS COLABORATIVOS EN LA
UNIVERSIDAD: *UN POUR TOUS,*
TOUS POUR UN!

ANA MARÍA LÓPEZ MONTES

PATRIMONIO Y ARTE
CONTEMPORÁNEO: DIÁLOGOS,
HIBRIDACIONES Y NUEVAS ESTRATEGIAS
EXPOSITIVAS

MARÍA LUISA BELLIDO GANT

INSTITUCIÓN, PATRIMONIO Y ARTE
CONTEMPORÁNEO

MARISA MANCILLA ABRIL,
FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN
Y ROSARIO VELASCO ARANDA

INTERDISCIPLINARIEDAD Y MODELOS COLABORATIVOS EN LA UNIVERSIDAD: *UN POUR TOUS, TOUS POUR UN!*

ANA

MARÍA

LÓPEZ

MONTES

Modas que vuelven, modelos contraculturales, modas reaccionarias, novedades, tendencias... en cualquiera de estos sacos se podría incluir a la interdisciplinariedad y los modelos colaborativos como sistemas de enseñanza.

Se puede considerar una moda actual, por ejemplo, si contabilizamos las entradas disponibles para su consulta en el metaverso: «interdisciplinariedad» cuenta con casi 3 millones de resultados; «*interdisciplinary*» con 450 millones; «modelo colaborativo», más de 2 millones de resultados, y, «collaborative model» supera los 1.000 millones de resultados.

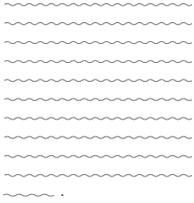
Una moda que surge como reacción de la conocida como «ciencia en migajas», criticada por ser extremadamente especializada, sin conexión entre las distintas disciplinas y donde se valoran tanto el esfuerzo como el logro unipersonal.

La interdisciplinariedad favorece y exige el diálogo, así como la comprensión entre las disciplinas que trabajan para la resolución de un mismo problema, sometiéndolas a enjuiciamiento y comparación desde distintos puntos de vista, ofreciendo un resultado común e integrador.





Los modelos colaborativos de enseñanza y aprendizaje desplazan el éxito particular al éxito del grupo como metodología para lograr la meta propuesta. Sin la participación y logros de cada una de las partes que conforman el grupo no se puede alcanzar el objetivo final y fracasarán, por lo que tan importante es el trabajo personal como el apoyo al grupo ya sea conceptual o formal.



El trabajo interdisciplinar y los modelos colaborativos de enseñanza y aprendizaje en las universidades ha sido un motor de impulso de la innovación docente en las últimas décadas, al igual que ha sucedido a otras escalas educativas. Pero, ¿de dónde nace este sistema que abraza la universidad?

Este modelo de trabajo y enseñanza se desencadenó con la creación del nuevo **Espacio Europeo de Educación Superior** (EEES) durante el proceso de Bolonia, cuyo origen se encuentra en la celebración del 800 aniversario de la Universidad de París, donde los ministros de educación de Francia, Alemania, Italia y Reino Unido compartieron la idea de que la segmentación de la educación superior en Europa era perjudicial. Y así quedó recogido en la declaración de la Sorbona de 1998. Un año después se adhirieron hasta 30 países que firmaron la declaración de Bolonia, donde se formalizaba la puesta en marcha de un proceso voluntario para crear el Espacio Europeo de Educación Superior.

Los **objetivos principales** que compartían era facilitar la **movilidad de estudiantes y trabajadores** a través de un sistema de grado y posgrado con títulos equivalentes y programas fácilmente legibles. En años siguientes el proceso se fue ampliando, se sumaron más países. Se empezó a mostrar especial atención a los resultados del aprendizaje, se expandieron los objetivos iniciales para fomentar el **aprendizaje continuo** y la **participación activa** de los estudiantes para mejorar el atractivo y la competitividad del EEES, aumentando la calidad en la formación del estudiantado.

En 2005, en Bergen, se subrayó la importancia de involucrar a instituciones de educación superior, estudiantes, personal académico y empleadores. Además, destacaron la importancia en mejorar la investigación, especialmente en relación con los programas de doctorado.

La ampliación siguió en 2007 en Londres. En esa ocasión se evaluaron los progresos realizados hasta la fecha estableciendo como **prioridades la movilidad, la dimensión social, la recopilación de datos y la empleabilidad.**

En 2010 se celebró la conferencia aniversario en Budapest y Viena, donde se produjo el lanzamiento oficial del EEES, indicando que el principal objetivo de la declaración de Bolonia se había alcanzado, quedando aún pendientes por alcanzar algunos de los objetivos originales, por lo que se inició una nueva fase de consolidación, la cual arrancó en Bucarest, en 2012. Allí se amplió el plan con las ideas de que la reforma de la educación superior puede ayudar a Europa a generar conocimiento y empleo de manera sostenible, basándose en tres objetivos: aumentar el número de estudiantes de educación superior, equiparar a los estudiantes con habilidades que les faciliten la empleabilidad e incrementar la movilidad estudiantil.

LA IMPLANTACIÓN EN ESPAÑA DEL «TODOS PARA UNO»

Son muchas las titulaciones universitarias españolas que han adoptado este sistema de trabajo, calando profundamente en los inicios de equipos docentes actualmente consolidados y con alcance internacional.

El paso al sistema educativo de Bolonia, implantado en España en 2007, propició y obligó a la toma en consideración de estos sistemas docentes. Coincide la implantación de los grados



[1] ~ Margalef, L., Iborra, A., Pareja, N., Castro, B., Domínguez, S., García, I. y Giménez, S. (2007). Tejiendo redes de aprendizaje y reflexión: Una propuesta de innovación en la licenciatura de psicopedagogía. Pulso: Revista de Educación, 30, 123-142.



con la interdisciplinariedad, los modelos colaborativos, las ferias, jornadas y congresos docentes, aún en auge y donde el profesorado muestra sus experiencias.

El proceso de construcción del EEES supone una oportunidad para revisar algunas de las cuestiones clave que afectan al sentido y misión de la universidad en el principio del siglo XXI. Se propone entender este paso como un proceso que comporta cambios cualitativos que afectan al propio concepto de empleabilidad que orienta en parte la reforma, a la noción de competencia, a las condiciones que regulan la toma de decisiones académicas que afectan al diseño, planificación e implementación de los estudios en cada titulación, y a la propia cultura docente y laboral del profesorado universitario y del personal técnico al servicio de la docencia [...]. Se considera la promoción de equipos docentes como factor de cambio de la cultura docente al generar un espacio para el análisis de las cuestiones antes mencionadas en el contexto de cada titulación de acuerdo con las necesidades de la universidad en la sociedad actual y para una planificación docente compartida. La promoción de equipos docentes debe procurar un doble objetivo: mejorar la calidad de la docencia y el aprendizaje de los estudiantes y ser un factor de cambio de la cultura laboral del profesorado y del personal al servicio de la docencia. (L. Margalef, 2014)

Valoraciones de sistemas de enseñanza anteriores, cuando se abordaba la docencia de manera individual, demostraban que se llegaba al límite de la mejora y no se facilitaba el alcance de mayor calidad. Así, parece haber un consenso sobre la necesidad de programas que favorezcan los equipos docentes entendidos como un espacio para la transferencia de conocimiento, lugar de debate, difusión de resultados, planificación de nuevas actividades, discusión y «consolidación de una cultura más cooperativa y colaborativa tanto del profesorado universitario como del conjunto del personal implicado en la cotidianidad de la docencia¹.»

El trabajo de todos beneficia al objetivo final: el alumnado. Un «todos (profesorado) para uno (alumnado)».

UN ALTO EN EL CAMINO. TIEMPO DE REPOSO Y NUTRICIÓN

Asumidas las ventajas de este sistema de educación, concienciados, leídos y convencidos de llevar al aula estos modelos de enseñanza en la universidad, se presenta la primera barrera aparentemente insalvable.

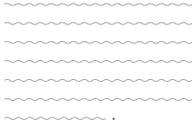
El cóctel creado con ríos de tinta, discursos persuasivos, diálogos dirigidos y catequizados, reuniones informales de pasillo y revisiones de las estrategias de enseñanza podría ser el cáliz de la sabiduría, pero en la práctica se choca con los sistemas de pensamiento, tanto propios como ajenos.

Frente a una misma dificultad, cada persona interpreta y actúa de manera particular que puede coincidir o distanciarse mucho de la actitud que tendría un igual. Desde la interdisciplinariedad se puede racionalizar la dificultad, pero cada cual creará su propio recorrido mental para proponer una solución basada en su sistema de pensamiento y experiencia.

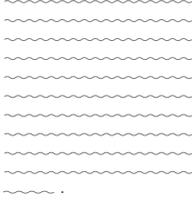
Un grupo multidisciplinario tendrá que hacer tareas de escucha, comunicación, nivelación y aceptación de otras posturas para presentar una buena solución. La primera fase para abordar el trabajo colaborativo será parar, dejar un tiempo de trabajo, debate y reposo para que se nutran las ideas que de allí puedan derivarse.

Hasta una misma solución se puede llegar con un pensamiento lineal si lo planteamos gráficamente. El punto a) llevará al b) y este desembocará en el c). También podría ser un pensamiento circular donde se pueda caminar desde el problema a la solución o plantear la solución para defenderla en el proceso





inverso. «Haremos esto porque el problema es este». El pensamiento ramificado parte de una idea que se desmiembra en problemáticas más reducidas. Las pequeñas soluciones originarán la gran solución. Y así podrían realizarse multitud de ejemplos como esquemas transversales y diagonales, concéntricos, de retroalimentación... Ecuación aún más compleja si se introdujeran las variables culturales y sociales de cada individuo.



EL VALOR. LA BATALLA. LA VICTORIA

El valor del trabajo interdisciplinar y de los modelos colaborativos está fijado, si leemos entre líneas, en el rendimiento económico final. El sistema de enseñanza actual (el EEES) busca aumentar la empleabilidad. A mayor tasa de empleo, mayor movimiento económico. Entonces ¿Se reduce todo a la productividad? ¿Si no se es productivo ni económicamente rentable se carece de valor?

Otra traducción de la búsqueda del aumento de empleabilidad podría referirse a la búsqueda del bienestar social y el enriquecimiento personal con la tranquilidad de tener las necesidades básicas cubiertas y no ocupar los pensamientos en lograr alimentar únicamente el cuerpo.

La batalla estará en cada miembro del colectivo; batallas consigo mismo y con el entorno. Consigo mismo para evitar imponer el funcionamiento del grupo, aceptar otros modelos de pensamiento, fomentar la autocrítica y trabajar de manera voluntaria sin la necesidad de la presión de un líder. Batalla con el exterior porque el sistema universitario está muy jerarquizado, se mantienen las valoraciones individuales y se crean situaciones de rivalidad en las evaluaciones de los resultados.

La victoria es el proceso, la incorporación y entendimiento de los resultados de las diversas disciplinas entre personas con esquemas conceptuales de análisis diversos. «La inter-

disciplinarietà deixa así de ser un lujo o un producto de ocasião para convertirse en la condición misma del progreso de las investigaciones». (Piaget, 1873).



MATAR AL EGO DEL ARTISTA. HONOR Y LEALTAD

En el caso de los estudios artísticos, los conceptos que se están tratando entran, además, en conflicto con el ego del artista. Si complicado puede ser establecer estos sistemas de enseñanza y trabajo en los cuales se ha visto que hay que ajustar sistemas de pensamiento, intereses, niveles de conocimiento, situación social y experiencia personal, se suma el carácter egocéntrico del artista creador. El ego, bien entendido, es un mecanismo de supervivencia que hace tener conciencia del propio ser, de luchar por mantenerse. Además, es un impulso para crear, superarse, construir conflictos, compararse y destacar por encima de lo establecido.



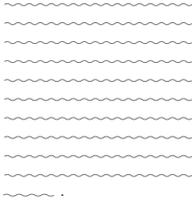
En el sistema universitario de enseñanzas artísticas se encuentra el ego del artista docente y del artista en fase de aprendizaje. ¿Cómo combinar la individualidad y las metas profesionales con el sistema inter y multidisciplinar y el trabajo colaborativo?

La respuesta se puede encontrar en los textos de la obra de Alexandre Dumas: *Un pour tous, tous pour un*. Textos sobre la defensa del honor y la lealtad aun manteniendo la coraza que protege el ego personal, que seguirá siendo el motor de la creación artística y su enseñanza.

La interdisciplinarietà y los modelos colaborativos en la universidad, después de casi dos décadas de constitución y experiencia, están asumidos en todos los roles: el del profesorado y el del alumnado. A nivel de grado y posgrado se cuenta ahora con profesores que desarrollan su producción en colectivo, extrapolando ese sistema de creación artística en su docencia o tutori-



zación de trabajos de investigación. Así, el alumnado también es demandante de desarrollos de proyectos colectivos en donde solicitan revisiones y seguimientos interdisciplinarios con valoraciones combinadas y unificadas. Se valora tanto el proceso como el resultado, que serán exitosos si se ha trabajado en un nivel de interdependencia equitativa y una integración de los procesos creativos.



LLEGAMOS A CASA

En el caso particular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada se han planificado y ejecutado cuantiosas actividades, así como proyectos honrosos y leales con sus colectivos, siendo respetuosos con la situación social. Acciones coherentes y vinculantes con la ciudadanía y sus espacios, generando condiciones cómodas de comunicación para animar a la participación activa y corresponsable de quienes habitan tales espacios.

Las actividades de índole más íntimo son los proyectos de innovación docente y los equipos docentes. En el primer caso, un grupo colaborativo de docentes ensayan estrategias para mejorar la calidad de la educación, creando nuevas herramientas de enseñanza que se ajusten a las necesidades del mundo actual despertando el interés del alumnado. En su sentido más amplio y triunfante podría llegar a componer futuros agentes de cambio. En el caso de los equipos docentes, la relación entre sus componentes es de sentido protector y conductor, de transmisión de experiencias y conocimientos, que se dan entre el profesorado novel y el profesorado experimentado. Los resultados del intercambio de conocimientos se traducen en estrategias para abordar los retos actuales de la educación universitaria.

Las actividades de carácter más público tienen por finalidad divulgar, difundir y transferir el conocimiento generado en el ámbito universitario. Entre ellas destacan las participacio-

nes en proyectos locales, regionales, nacionales e internacionales de investigación y docencia entre el profesorado y otros agentes de la sociedad: alumnado desde niveles de infantil, artistas consagrados, científicos, pensadores de otras disciplinas y vecinos de los barrios donde se actúa.

No se trata de actividades aisladas ni entre ellas ni entre las ediciones sucesivas de cada una de ellas. La fortaleza de estas actividades, así como su perdurabilidad durante años, radica en la programación revisando el paso anterior y visualizando el paso futuro.

El mayor ejemplo de estas actuaciones podría ser el proyecto FACBA, en el cual se implican todos los colectivos de la facultad; nació como Feria de arte contemporáneo en 2009 y se transformó en Festival de arte en 2016². En el momento actual (2023) se ha querido dejar el modelo en barbecho para ordenarlo y abonarlo, y así se recoge en la temática de la presente edición: «Barbecho, tiempo de reposo y nutrición».

En este proyecto han cabido galerías de arte, exposiciones, producción artística en formato pódcast y «encuentros», con resultados artísticos y amplios diálogos entre artistas e investigadores de otros ámbitos. FACBA es el mayor exponente de la interdisciplinariedad y del modelo colaborativo que puede resurgir con distintas formulaciones y evolucionar al ritmo de la responsabilidad y la acción cultural. Quienes participaron en las primeras ediciones como espectadores, en sus primeros años de estudiantes de Bellas Artes, hoy lo hacen como artistas consagrados que llenan las salas. El relevo generacional de observadores y creadores resulta determinante para el crecimiento de los proyectos.

[2] ~~~~~ Temáticas de las ediciones del Festival de arte contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes: FACBA_2016: El proceso; FACBA_2017: Emancipación, perspectiva e intervención. Hacia una investigación artística; FACBA_2018: El cristal ríe; FACBA_2019: Anomalía; FACBA_2020: El saber oscuro; FACBA_2021: *Mutatis mutandi*, cambio al azar; FACBA_2022: La lentitud, resistencia a la inercia frenética; FACBA_2023: Barbecho, tiempo de reposo y nutrición.



PATRIMONIO Y ARTE CONTEMPORÁNEO: DIÁLOGOS, HIBRIDACIONES Y NUEVAS ESTRATEGIAS EXPOSITIVAS

MARÍA

LUISA

BELLIDO

GANT

En agosto de 2015 visitando la Colección de Arte del Banco de la República en el centro histórico de Bogotá, pude contemplar una sala dedicada a belenes populares y junto a ellos una enorme fotografía de Marina Abramovic. Aquellas piezas, de procedencia tan distinta, dialogaban de forma natural y fluida, permitiendo, de forma espontánea, diluir los límites conceptuales entre arte contemporáneo y patrimonio, ofreciéndonos lecturas integradoras entre ambas realidades.

El citado montaje no era sino uno más de la larga cadena de prácticas dialógicas entre dichos contextos, entre arte contemporáneo y patrimonio. Quizás una de las más habituales se vincula al uso de espacios arquitectónicos patrimoniales para exponer colecciones o instalaciones artísticas contemporáneas. Este no es el lugar para detenernos con ese tipo de experiencias, pero podemos reseñar algunos casos dentro de museos, espacios fabriles, yacimientos arqueológicos y edificios religiosos desacralizados, entre otros.

Dos años después, ocupando ya el cargo de directora del Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada



[1] ~~~~~ Otras exposiciones en las que se han puesto en común las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada con creadores contemporáneos son: Selección natural. De isla Darwin al gabinete del naturalista (2018); Simbiosis (2019); El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: La sala caballeros XXIV de La Madraza de Granada. Asunción Jódar (2019); Teatro de la memoria de Enrique Marty (2020) y Al hilo de Fortuny. Vestido, identidad y arte contemporáneo (2020).



(UGR), tuve la oportunidad de comisariar, junto a Belén Mazuecos, artista plástica y profesora de la Facultad de Bellas Artes, la exposición *El peso del alma. Fisiología de la vida y la muerte* celebrada en la sala de exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud (PTS), desde el 1 de febrero hasta el 28 de marzo de 2017.

Esa muestra se enmarcaba en una línea de actuación cuyo objetivo era la producción de exposiciones en las que se estableciera un diálogo entre arte contemporáneo y patrimonio de la UGR, desarrollando un modelo integral de comunicación innovador de las colecciones científico-técnicas de nuestra universidad, que mejorara su fruición, conocimiento y comprensión, optimizando la transferencia de contenidos, tanto patrimoniales como contemporáneos, a la sociedad (Mazuecos, et al., 2017).

De esta forma, se pretendía generar un nuevo marco de difusión del legado patrimonial de la UGR que fomentase su preservación y abriera nuevas líneas de investigación para la creación artística, ofreciendo una visión contemporánea del mismo. El connubio entre patrimonio y arte contemporáneo, genera una simbiosis que se traduce en la producción de un eficaz método de proyección social de ambos territorios.

Esta exposición mostraba obras pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo de la UGR, la de artistas invitados con una línea de trabajo relacionada con la temática planteada y piezas de las colecciones médicas en claro diálogo¹ (figura 1).

El sugerente título —que permitía aglutinar distintas líneas argumentales— hacía referencia a los 21 gramos de peso que, según dedujo en 1901 el científico estadounidense Duncan MacDougall, correspondían al alma. McDougall, constató tras pesar a varios pacientes terminales, que su peso disminuía 21 gramos tras la última exhalación, lo cual le llevó a deducir que ese era el peso del alma.

Figura 1 ~~~~~



También en 2017 se inició la colaboración entre el Secretariado de Bienes Culturales y la Facultad de Bellas Artes a través de FACBA. Esta entente se ha mantenido hasta 2022, con un total de seis exposiciones donde estas convergencias patrimoniales han sido la piedra angular de estos procesos expositivos y de investigación.

En aquella primera colaboración estuvo presente el patrimonio de la UGR en tres espacios expositivos de la ciudad: en la sala de la Capilla del Hospital Real participaron David Escalona y Chantal Maillard con la muestra titulada *Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III*. Este proyecto fue un diálogo expandido entre el artista malagueño y la escritora sobre la historia del Hospital Real de Granada y a través de ella en la de todos los enfermos y repudiados que pasaron por sus salas. En esta exposición se contó con piezas de la Colección de Zoología de la UGR, imágenes fotográficas del Hospital Real y pequeños juguetes de la Colección Histórico-Artística.

En esa misma edición se realizó la exposición titulada Anónimo de María Dávila en el Centro Cultural Caja GRANADA, donde se mostró un visor estereoscópico de Paul Fallot del Archivo Universitario. La artista partía del análisis comparativo de los archivos fotográficos y bibliográficos de la UGR para la producción de un proyecto de investigación artística con los materiales encontrados en un álbum familiar anónimo de la Granada de la década de los cuarenta (figura 2).

Por último, Carmen Oliver expuso en el Centro Cultural Gran Capitán en el marco de la muestra titulada *Elizabeths Blackwells. Cuerpo y procesos en un espacio para la reflexión* integrando piezas patrimoniales universitarias procedentes del Herbario —especímenes vegetales—, la Colección de Ciencias de la Salud y de la propia Facultad de Medicina —microscopio, jeringuillas, tubos de ensayo—.



Figura 2 ~~~~~

Como afirmaba el comisario general de esa edición, Juan Jesús Torres (Collados et al., 2017),

FACBA 2017 propone como eje conceptual vertebrador de sus proyectos «Emancipación, perspectiva e intervención. Hacia una investigación artística». Las líneas estratégicas fundamentales son la observación y comparación de fuentes historiográficas presentes en archivos y bibliotecas, el desarrollo de planes para la conformación de colecciones y fondos alternativos a partir de los ya existentes, el impulso de proyectos a través de la colaboración con instituciones destinadas a la investigación científica y humanística, y el tratamiento creativo de los procesos científicos.

Tras esta primera colaboración se decidió que el patrimonio de la UGR estuviera presente exclusivamente en una de las exposiciones organizadas dentro de FACBA, y en concreto, en las salas de la propia institución para no diseminarlo por distintas muestras, por temas de conservación, pero también para poder hacer una investigación más en profundidad de los posibles diálogos existentes entre este y la creación contemporánea.

Así en la edición de 2018 titulada genéricamente *El cristal ríe*, y con Jesús Alcaide como comisario invitado, el patrimonio de la UGR participó en la exposición *Los secretos de un ardid*, celebrada en la sala de la Capilla del Hospital Real, con piezas procedentes de la colección médica, específicamente material quirúrgico como bisturíes. En ella, Julia Llerena (Collados et al, 2018) «comienza como un trabajo de recopilación de elementos con los cuales va construyendo un archivo que se va estructurando bajo unas lógicas y encadenamientos que tienen que ver con cierta lingüística afectiva».

La creadora indagaba en estos procesos de relectura de la estética de archivo, sirviéndose para ello de ciertos materiales procedentes de las colecciones patrimoniales y científicas de la

UGR, en particular las de medicina, donde se relacionaban como «intrusos» con aquellos que integraban parte de su colección personal y que habían formado parte de los proyectos precedentes.

La colaboración entre el Secretariado de Bienes Culturales y FACBA se mantuvo en la edición del 2019 con SAM 3, un activista de la cultura urbana quien realizó en esta edición un taller a partir de los restos y documentación relacionados con el alfar romano de Cartuja. En esta ocasión el patrimonio de la Universidad de Granada no estuvo presente a través de una colección de carácter científico, sino que se decidió trabajar sobre un bien inmueble como es este yacimiento. Se trata de un complejo alfarero de época alto imperial, fechado en los siglos I y II d.C., situado frente a la Facultad de Teología, donde están documentados más de diez hornos cerámicos de diversos tamaños y características, destinados a la cocción de vajillas finas, cerámicas comunes y materiales de construcción, piletas de decantación y varios vertederos cerámicos dispersos por el Campus. La exposición y el taller propuesto en esta edición, celebrado en la Sala de la Capilla, titulado *LUZ FOSIL*, estuvo dedicado a dos técnicas: la cerámica y la cianotipia (figura 3).

En esta edición también participó Elena Aitzkoa, escultora, poeta y artista performática, con un *Taller de silbidos*, llevado a cabo en el Jardín Botánico de la Universidad de Granada, y con el proyecto *Paraíso Terrenal*, una acción conceptual a través del sonido y de sus piezas escultóricas.

En 2020, FACBA llevó por título *El saber oscuro*. Como afirman sus comisarios (Collados et al, 2020)

esta edición incide en aquellos aspectos y procederes más silenciados de la investigación, desarrollados en esos lugares bajo tierra, la cueva (o la cochera), el laboratorio, el estudio, la biblioteca, el archivo... donde se experimenta y se crea en condiciones a veces precarias y solitarias.



Figura 3 ~~~~~

En este contexto, Ana Barriga diseñó el taller *Plantas de interior*, en donde dialogaba con el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Granada, piezas de la colección del Departamento de Botánica, fundamentalmente láminas litográficas de principios del siglo XX de procedencia alemana, y la Colección Histórico-Artística, para concretar unas propuestas murales en la Sala de la Capilla del Hospital Real. La declaración del estado de alarma obligó a reconvertir dicho taller en una versión en línea en el que participaron más de 40 personas de diversas procedencias geográficas, enriqueciendo mucho más el taller originariamente propuesto. Los participantes, con los medios disponibles por el confinamiento, crearon plantas imaginarias que establecían vínculos con las originales procedentes de las colecciones de la UGR (figura 4).

La edición de 2021 titulada *Mutatis mutandis; cambio al azar*, en palabras de sus comisarios «inspiraba una amplia red conceptual de acciones y de reflexiones acerca del cambio, de los procesos de transformación, de la contingente evolución del tiempo y de la vida contemporánea y de sus derivaciones incontroladas» (Mancilla et al., 2021). La artista invitada fue Gloria Martín, quien presentó una sugerente exposición en la Sala de la Capilla titulada *Propuesta para una colección temporal* que se acompañaba del taller *MUSEALIA*.

En esta ocasión la artista decidió hacer converger distintas piezas de las colecciones de la UGR con su propia obra

Figura 4 ~~~~~



Figura 5 ~~~~~



Figura 6 ~~~~~



para reflexionar sobre tres conceptos recurrentes en sus pinturas: el tesoro, el almacén y la copia. A Gloria Martín le interesa aquello que habitualmente no se ve: los almacenes de los museos, los desmontajes de las exposiciones, las partes traseras de los cuadros, en acción cuestionadora de los límites del marco institucional de la obra de arte (figuras 5, 6 y 7).

Dentro de la última edición titulada *La lentitud. Resistencias a la inercia frenética* se llevó a cabo el Seminario *Contrarritmos. Reescalas y distorsiones de nuestro tiempo acelerado* en el cual participó, entre otros, José María Leones, restaurador y afinador de pianos profesional, cuya comparecencia fue singular al restaurar un piano de mesa de 1839 de la casa londinense Collard & Collard, y que forma parte del patrimonio musical de la Universidad de Granada. Esta pieza fue donada a la universidad en 1971, como parte del legado de la Fundación San Javier y Santa Cándida (figura 8).

Además, se contó con Javier Artero que trabajó específicamente con la colección del Centro de Instrumentación Científica y cuya exposición se realizó en un nuevo emplazamiento por temas logísticos. En lugar de la Sala de la Capilla del Hospital Real se trasladó a las salas expositivas del Palacio del Almirante en el barrio del Albaicín.

Con el título *Ficciones de otro tiempo*, Artero se planteó una relectura de determinadas estructuras narrativas recurrentes en el cine de ciencia ficción, así como las posibilidades de deconstrucción y suspensión del relato. Para ello contó con material obsoleto que forma parte del patrimonio universitario.

Todas las experiencias relatadas en este breve ensayo nos permiten reflexionar sobre el concepto, cada vez más flexible y metamórfico del patrimonio, así como de su relación con otras manifestaciones artísticas y performativas para crear nuevos relatos que enriquecen el panorama artístico y la nueva sensibilidad contemporánea.



Figura 7 ~~~~~

Figura 8 ~~~~~

Como señalábamos al comienzo de este escrito, fue una línea que definimos, como praxis de excepción al iniciar, hace ya ocho años, nuestra andadura en el Secretariado de Bienes Culturales. Entendimos que era un camino válido y versátil, no solamente para proponer narrativas alternativas, sino también para que se conocieran «otros patrimonios», casi ocultos, de la Universidad de Granada.

REFERENCIAS

Barbosa Becerra de Souza, B. (2009). Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas. *Educatio*, 27, 17-23. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>

Bellido Gant, M^a L. y Mazuecos Sánchez, B. (coord.) (2018). *Selección natural. De isla de Darwin al gabinete del naturalista*. Editorial Universidad de Granada.

Bellido Gant, M^a L. y Mazuecos Sánchez, B. (coord.) (2020). *Al hilo de Fortuny. Vestido, identidad y arte contemporáneo*. Editorial Universidad de Granada.

Collados, A., Mancilla, M., Pérez, R. y Torres, J.J. (coord.) (2017). FACBA 17. *Emancipación, perspectiva e intervención. Hacia una investigación artística*. Editorial Universidad de Granada.

Collados, A., Mancilla, M., Pérez, R. y Alcaide, J. (coord.) (2018). FACBA 18. *El cristal ríe*. Editorial Universidad de Granada.

Collados, A., Macilla, M. y Pérez, R. (coord.) (2019). FACBA 19. *Libar. Sobre libros de artista en la UGR*. Editorial Universidad de Granada.

Collados, A., Mancilla, M., Pérez, R. y Velasco, R. (coord.) (2020). FACBA 2020. *El saber Oscuro*. Editorial Universidad de Granada.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas; estrategia para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Gómez-Redondo, C. (2011). Procesos de patrimonialización en el arte contemporáneo. *EARL. Educación Artística. Revista de Investigación*, 2, 108-112. <https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/2511>

Mancilla Abril, M. y Velasco Aranda, R. (2021). FACBA 2021. *Mutatis mutandis; cambio al azar*. Editorial Universidad de Granada.

Mancilla Abril, M. et al. (2022). FACBA 2022. *La lentitud. Resistencias a la inercia frenética*. Editorial Universidad de Granada.

Mazuecos, Sánchez,
B. y Bellido Gant, M^a L. (coord.)
(2017). *El peso del alma. Fisiología de la vida y la muerte*. Editorial Universidad de Granada.

Mazuecos, Sánchez,
B. y Bellido Gant, M^a L. (coord.)
(2019). *Simbiosis*. Editorial Universidad de Granada.

Villalobos-Herrera,
Á. y Ortega-Salgado, C. (2012).
Formas de Interculturalidad en el Arte: Hibridación y Transculturación. *Ra Ximhai*, 8, 3, 33-47.

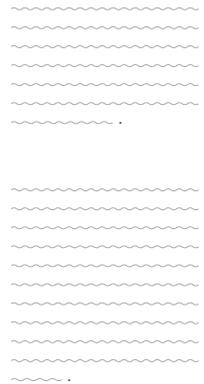
INSTITUCIÓN, PATRIMONIO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

MARISA MANCILLA ABRIL,
FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN
Y ROSARIO VELASCO ARANDA

1. ARTE CONTEMPORÁNEO Y PATRIMONIO INSTITUCIONAL

Que el arte contemporáneo mantenga un diálogo constante con el patrimonio cultural y artístico no es algo de lo que asombrarse ya que desde hace décadas las acciones y corrientes artísticas nos han acostumbrado a ello; sin embargo, sí que parece importante destacar cómo las instituciones contemporáneas están fomentando y promoviendo acciones decisivas para que este diálogo, no sólo se dé, sino que crezca y propicie un espacio inusual de reflexión y de narración inusuales.

La creación artística es subsidiaria del crecimiento cultural; es parte de un entramado mayor que está compuesto por el conjunto de todos los productos visuales y culturales en los entran en juego expectativas sobre el patrimonio amplio de la sociedad, bien sea artístico, científico, tecnológico, e incluso, económico, ya que en muchos casos la mirada hacia lo patrimonial es parte de un nuevo contexto social en progreso. Biel Ibáñez (2013, p. 56) dirá que, «en este nuevo contexto, la cultura y el





patrimonio entran a formar parte del sistema productivo basado en los altos rendimientos económicos». Pero también estos rendimientos tienen que ver con los procesos de futuro de una sociedad que apuesta por formas de entenderse a sí misma en relación a su pasado y a su porvenir, que piensa en la dirección a la que van orientados los esfuerzos y donde el patrimonio es un bastión indiscutible de la identidad cultural de las personas.

Entonces, ¿por qué defender posturas de retroalimentación ancladas con artefactos del pasado? ¿Por qué proponer estos espacios de acción creadora, de opinión y de descubrimiento frente a todo un entramado social aparentemente más interesado en otros asuntos? La respuesta la encontramos si entendemos que el patrimonio incluye una amplia gama de elementos, desde monumentos históricos y arqueológicos, objetos tecnológicos, archivos de todo tipo, hasta tradiciones y prácticas culturales arraigadas en el contexto. Y, a menudo, estos elementos son una fuente de inspiración para los artistas contemporáneos ya que ofrecen una fascinante conexión con el pasado y pueden utilizarse para explorar y encontrar en ellos temas actuales y relevantes. Las prácticas artísticas contemporáneas se interesan en el patrimonio no solo como acervo estático, sino como forma activa de difusión, preservación y protección de los elementos culturales que son importantes para una sociedad. A través de la creación y la investigación artística, los creadores y creadoras establecen una nueva posición crítica y de valor sobre los elementos patrimoniales.

Brian Holmes, en *Lo extradisciplinario. Para una nueva crítica institucional* se pregunta sobre la lógica, la necesidad o el deseo que lleva a los artistas a plantearse trabajar en disciplinas alejadas de su habitual campo de trabajo, como la tecnología, la física, la botánica, el espectro electromagnético, etc.:

El carácter heterogéneo de esta lista nos permite apreciar inmediatamente que se puede ampliar a todos los dominios teórico-prácticos. En las formas artísticas que resultan, encontramos siempre el viejo tropismo modernista por el cual el arte se designa en primer lugar a sí mismo, dirigiendo constantemente la atención hacia sus propias operaciones de expresión, representación, metaforización o deconstrucción. Independientemente del «sujeto» del que trate, el arte convierte esta autoreflexividad en su rasgo distintivo o identificativo (Holmes, 2007, p. 1).



Esta circulación entre las disciplinas desde el proyecto artístico permite efectuar combinaciones complejas y multidimensionales que posicionarían a los proyectos ante nuevas formas de fusión de técnicas y estilos o en el uso de tecnologías novedosas. Sin duda la colaboración y el cuestionamiento de los límites exclusivamente artísticos proyecta un aire de innovación, experimentación y reflexión sobre la complejidad misma de la realidad. El mismo Holmes dirá que en estos agenciamientos, que relacionan a los actores del contexto artístico con otros, surgen proyectos heterogéneos que deberíamos pensar si se definen como arte o no, porque «dicha denominación no carece de ambigüedades, ya que se basan en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante» (Holmes, 2007, p 3).

Quizá por esto, en los procesos de relación y producción entre los artistas y profesionales de instituciones patrimoniales, colecciones y centros de investigación de todo tipo, podemos encontrar, además de esta circulación multidireccional, un instrumento para detectar urgencias y posicionamientos comunes. Incluso, actitudes que cuestionen las direcciones habituales de trabajo y producción de cada una de las disciplinas. En esta línea, Mónica Amieva habla de cierta desobediencia epistémica



encontrada en el campo artístico en tanto que las formas que el arte tiene para construir conocimiento no atacan las normas que se tienen que cumplir en otras disciplinas como en las ciencias, la tecnología, o las ciencias sociales. Dirá Amieva que

se trata de una desobediencia, ya que el arte se desprende de su campo disciplinar, modifica las reglas del juego, las relaciones de poder y denuncia la separación disciplinaria que fragmenta el conocimiento en parcelas hiper-especializadas, las cuales responden más a las demandas del mercado laboral que a las urgencias sociales (Amieva, 2021, p. 16).

Venimos de un panorama de gestión cultural en el que las exposiciones y muestras artísticas en centros de arte, en museos e instituciones se convirtieron en espectáculos que aglutinaban gran variedad de públicos. Muchas estrategias contemporáneas fueron haciendo que estas iniciativas contarán con la posibilidad de acercar sus fondos y almacenes, así como los procesos de trabajo que en ellos se realizaban, a un público generalizado que buscaba también nuevas formas de entender las experiencias expositivas y los contenidos de las mismas; y por supuesto, que ansiaba nuevas formas de participación en escenarios donde la interactividad y la tecnología estuvieran al servicio de la experimentación y mejor entendimiento de estos nuevos procesos culturales.

Esto, en gran medida, se daba y se da, porque las instituciones albergan gran cantidad de elementos que forman parte de la cultura que nos circunda y que en muchos casos son difíciles de mantener, conservar y/o restaurar. También, en otros casos, son de difícil acceso o son desconocidos para el público general. Es en estos casos cuando las áreas de recursos y de conservación de muchas instituciones, intervienen y empiezan a implantar protocolos de acceso al público e incluso de mediación, mediante programas de actividades explicativas sobre los

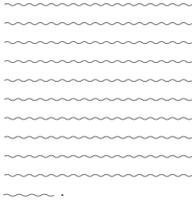
procesos de conservación y difusión del patrimonio que albergaban. Estas pudieron ser algunas de las razones que hicieron posible que muchas investigaciones accedieran a estos materiales y productos conservados. Y si muchas investigaciones han sido posibles por estas circunstancias, es más que probable que los procesos de producción e investigación de muchos artistas también consideraran al patrimonio como germen de su discurso.

Sin duda la gran revolución tecnológica que acompaña las primeras décadas del siglo XXI es esencial para comprender estos procesos. Y como asegura Jesús Rubio (2016) es un momento en el que también asistimos a una fragmentación del pensamiento que ha sido aprovechada por los poderes ideológicos capitalistas; por eso ve que «el mensaje estético ya no es un mensaje mimético, global o social, ni lo va a ser más. Hemos de adaptarnos a las infinitas posibilidades de una reciprocidad creativa, más difícil y complicada al principio, pero más plena y ambiciosa siempre» (Rubio: 2016, p. 332). La apertura a nuevas formas de experimentar la cultura contemporánea es, entonces, clave para este sentido de reciprocidad. Por ejemplo, a través del acceso en línea, los nuevos públicos tienen una nueva forma de accesibilidad a las colecciones y a los contenidos patrimoniales de las instituciones públicas y privadas; pueden consultar archivos, ver exposiciones virtuales, disfrutar de conciertos y compartir su experiencia y opinión de forma interactiva en las redes sociales.

Entonces es lógico reconocer un inusual protagonismo de los elementos patrimoniales en la creación artística contemporánea por varias razones:

~~~~ Influencia del pasado. El artista actual mantiene una conexión con la historia y el patrimonio cultural y artístico; a menudo se inspira en elementos del pasado para descubrir nuevas ideas y técnicas que pueden incorporar en su propio trabajo. El arte contemporáneo no surge en un vacío, sino que se construye sobre el legado de la historia y el patrimonio, por lo cual resulta





lógico pensar que los artistas mantienen cierta conexión de continuidad con producciones anteriores.

~~~~ La influencia del pasado. El artista actual mantiene una conexión con la historia y el patrimonio cultural y artístico; a menudo se inspira en elementos del pasado para descubrir nuevas ideas y técnicas que pueden incorporar en su propio trabajo. El arte contemporáneo no surge en un vacío, sino que se construye sobre el legado de la historia y el patrimonio por lo que es lógico pensar que los artistas mantengan cierta conexión de continuidad con producciones anteriores.

~~~~ La revisión y revalorización histórica. El arte contemporáneo a menudo busca revisar y cuestionar la historia; el patrimonio cultural permite la reinterpretación generando nuevas perspectivas y reflexiones. Este diálogo entre artistas y patrimonio genera una constante reflexión sobre la historia del arte y la cultura en general. En un mundo cada vez más globalizado, las sociedades ven peligrar sus identidades culturales únicas, por lo que la puesta en valor y la creación de nuevos conocimientos o formas de mirar los elementos identitarios son un modo de reflexionar sobre la sociedad y su relación con el legado que los sustenta.

~~~~ Incorporación de elementos patrimoniales en los discursos artísticos contemporáneos. Muchos artistas contemporáneos utilizan elementos patrimoniales como una forma consciente de reflexionar críticamente sobre la historia y la cultura de la sociedad promoviendo una mayor conciencia y comprensión crítica del pasado. Esta forma de valorar y preservar el patrimonio desde la creación artística contribuye a mantener viva la memoria y la cultura de una sociedad y, al mismo tiempo, crear nuevos discursos.

~~~~ La búsqueda de la identidad. El patrimonio cultural es parte importante de la identidad cultural de una sociedad. Los artistas contemporáneos a menudo buscan y exploran su propia identidad y la identidad de su sociedad a través de referencias al patrimonio.

~~~~ Y la búsqueda de nuevas formas de expresión. La exploración en los elementos patrimoniales abre un camino novedoso, y a veces paradójico, de nuevas formas de expresión y experimentación, donde tienen mucho que ver las expectativas de los nuevos públicos, que buscan, en muchas ocasiones, formas innovadoras y desafiantes de entender y disfrutar de los elementos del pasado y experiencias artísticas las aborden estos procesos de manera creativa e innovadora.

La tendencia de artistas que han trabajado con archivos y colecciones patrimoniales es amplia y muy extendida desde hace décadas y en la mayoría de los casos, como acabamos de ver, muchos de estos creadores han basado sus propuestas en obras que abordan cuestiones de memoria, identidad y poder.

Fueron muy visibles, por ejemplo, los trabajos de Christian Boltanski con fotografías y objetos encontrados en archivos para crear instalaciones que evocaran la ausencia y la mortalidad; Mark Dion crea espacios que imitan los museos de historia natural, mientras que simultáneamente critica la manera en que las instituciones construyen narrativas sobre el medio ambiente y la relación del hombre con él; de la artista británica Tacita Dean utiliza los archivos para cuestionar la veracidad de la memoria y la documentación creando películas, fotografías y dibujos que se basan en materiales encontrados en archivos y bibliotecas; Fred Wilson, aborda los archivos de museos y galerías para plantear cómo la historia del arte ha sido construida y quiénes han sido excluidos de ella, reorganizando los objetos de la colección para resaltar las relaciones de poder y los prejuicios que existen en el mundo del arte; Kerry James Marshall usa archivos y colecciones patrimoniales para explorar la historia de los afroamericanos en el ejército; Doris Salcedo, artista colombiana utiliza objetos históricos y culturales en su obra para abordar temas



de la memoria y la violencia; William Kentridge utiliza objetos históricos y fotografías para explorar la historia de Sudáfrica y la lucha contra el *apartheid*. Tania Bruguera, artista cubana usa documentos históricos de archivos y colecciones patrimoniales para abordar temas de la política y la resistencia, invitando a los espectadores a reflexionar sobre el poder y la opresión; Ai Weiwei, artista chino ha trabajado con objetos históricos y culturales en su obra para abordar temas de la libertad y la democracia.

En una esfera más cercana hemos asistido a relaciones similares donde artistas han trabajado de manera transdisciplinar en archivos, bibliotecas y colecciones patrimoniales de ciencia y tecnología, generando una estructura de colaboración interinstitucional en torno a la investigación y a las prácticas artísticas.

En 2017, el artista David Escalona y la poeta y filósofa Chantal Maillard llevaron a cabo el proyecto titulado *¿Y si enemigo no hubiese? Donde mueren los pájaros (III)*, una iniciativa que exploraba la intersección entre el patrimonio arquitectónico, las colecciones -bibliográficas y de zoología de la Universidad de Granada. El propósito principal de la propuesta de Escalona tejía un vínculo entre las obras creadas para la exposición y las piezas patrimoniales procedentes de estas colecciones universitarias, buscando derribar las barreras entre elementos del pasado y generando nuevas interpretaciones y reordenaciones contemporáneas. Este proyecto se materializó como un diálogo en torno al tema de la muerte entre la obra plástica y visual del artista y la poesía y el pensamiento de Maillard (figura 1).

Pedernal. La zambra de los guijarros es un proyecto del artista Fito Conesa que casi podría definirse como un jardín de guijarros, realizado en el Centro José Guerrero de Granada, en el año 2021. En él se vinculan piezas de la Litoteca de la Universidad de Granada con la propia arquitectura del Centro José

Figura 1 ~~~~~



Guerrero y a la vez introduce una interrupción, en este caso sonora, una audioguía que contiene una composición musical en forma de zambra *Breve historia de una piedra* que puede escucharse a través de los dispositivos móviles de los visitantes. En esta zambra se reivindican el papel de las piedras como testigos de la historia humana. (figura 2).

Estos artistas son ejemplos destacados de la relación entre la creación artística y los archivos y colecciones patrimoniales en el arte contemporáneo. Con sus trabajos señalan la importancia de utilizar la historia y la cultura como herramientas para elaborar narrativas novedosas para el arte y la sociedad.

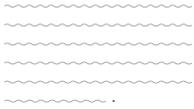
2. SOBRE INTERDISCIPLINARIEDAD Y MODELOS COLABORATIVOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

La producción artística contemporánea congrega, en su afán de encontrar motivos de interés en los valores patrimoniales, métodos y tácticas de trabajo interdisciplinar que permiten procesos de retroalimentación y colaboración con otras disciplinas. Como acabamos de ver, estas prácticas están supeditadas a intereses holísticos de colaboración que fortalecen lazos y latidos en todas las direcciones de acción.

Para comprender estos procesos se hace necesario concretar cómo la creación artística mantiene líneas, modelos y métodos de trabajo como referentes sociales, culturales y tecnológicos y cómo estos son síntomas de las directrices investigadoras de las artes contemporáneas. No podemos, empero, separar la investigación artística de otros procesos de trabajo transversales porque generan aportaciones teórico-prácticas en las que se mezclan los intereses del artista-investigador con los intereses o preocupaciones sociales.



~~~~~ Figura 2



## 2.1 LAS UNIVERSIDADES COMO CRISOL DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR DESDE LAS ARTES

El sistema universitario tradicional, a lo largo del tiempo, ha tenido diferentes reformas y modelos de conducir los procesos de investigación. Las artes se han ido acoplado a esa capacidad de adaptación con los nuevos tiempos, demandas y condicionantes sociales. La situación actual de la universidad está estrechamente condicionada por el modelo de universidad de masas y eso nos habla de cómo son concebidos los procesos de investigación. Es importante entender que el modelo de correspondencia entre disciplinas, a partir de la relación de agentes universitarios, pugna por tener un papel de agente transformador y regulador social que contribuye a participar en los nuevos retos sociales y económicos. Quizá por ello, el acercamiento necesario entre universidad y sociedad debería contemplar la labor investigadora como una forma eficaz de contribuir al cambio de mentalidad en nuestra sociedad.

Los procesos interdisciplinarios de creación e investigación tienen como objetivo principal la aplicación de contribuciones originales para ampliar el conocimiento. Encontramos un ejemplo notable en el The Arts and Humanities Research Council (AHRC), un organismo público al servicio de la investigación y los estudios de postgrado en las artes y humanidades. Este consejo establece una serie de criterios que sirven como directrices para los proyectos artísticos colaborativos, abordando aspectos como la intención, la originalidad, interpretación del conocimiento, las preguntas de investigación, el contexto, los métodos empleados, la documentación y la difusión de resultados. Esto no constituye simplemente una visión aislada, otras instituciones defenderán parámetros similares posicionando los proyectos artísticos como procesos de investigación al tiempo que entienden la relación colaborativa como una forma de abordar la investigación en relación

a las tensiones que la acompañan; es decir, que todo proceso de creación-investigación debe tener en cuenta cuestiones globales.

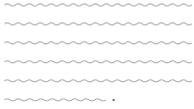
Según Henk Borgdorff académico de la *Amsterdam School of the Arts* es importante comprender cómo más allá del objeto y del proceso de la investigación artística, también debe ser subrayada la importancia del contexto:

Las prácticas artísticas no están aisladas; poseen siempre una ubicación. La interpretación desinteresada de la práctica artística no es posible, como tampoco la mirada es inocente. Y a la inversa, no existe ninguna práctica artística que no esté saturada de experiencias, historias y creencias. La investigación en las artes permanecerá inocente a menos que reconozca y confronte ese estar alojado y estar situado en la historia y en la cultura (sociedad, economía, vida cotidiana), así como en el discurso sobre el arte (Borgdorff, 2010, p. 19)

Por esta razón, al plantear contenidos desde el ámbito artístico, más allá de entender las manifestaciones artísticas en sí mismas, lo que hace es proponer un marco holístico que trascienda las divisiones tradicionales del saber y del conocimiento que incide en las relaciones e interacciones entre las disciplinas. Aceptar esto significa asumir la naturaleza plural de las manifestaciones artísticas y, por ende, comprender cierto grado de abolición de la disciplinariedad: es decir, una disposición abierta a trabajar proyectos desde puntos de vista plurales y en relación con otras disciplinas y sus contextos.

La amplitud de esta perspectiva permite a los artistas no solo reconocer las tensiones inherentes, sino también abrir el ángulo de visión en su pensamiento creativo. Pero esta amplitud en las fronteras entre las distintas disciplinas, esta posición interdisciplinaria y pluridisciplinaria, no se considera como un collage de posibilidades sino, más bien como áreas afines que coexisten, compartiendo metodologías tanto en la investigación como en la presentación de los logros alcanzados. En esta línea Ricardo Marín afirma:





Las metodologías artísticas de investigación son las que utilizan las estrategias de indagación propias y características de las diferentes especialidades artísticas, y aprovechan sus lenguajes de presentación y de representación de datos, ideas y conclusiones. Esto significa que las imágenes visuales de muy diferente índole, ..., se han convertido en modos propios de hacer investigación, y de presentar las conclusiones de una investigación; al menos en las disciplinas que han comenzado a admitir estos enfoques metodológicos. (Marín, 2008, p.106).

La universidad contemporánea admite diversas formas de plantear los procesos de investigación, que abarcan metodologías técnicas, científicas y sociales. Es común observar en diferentes áreas o programas de doctorado en las universidades la presencia de enfoques cerrados y metodologías adaptadas a las especializaciones. Pudiendo parecer que la alineación de los proyectos con estas metodologías estandarizadas y específicas sugiere un mayor rigor y especialización de los procesos y resultados obtenidos, mientras que la diversificación en las metodologías y procesos de los proyectos podría ser asociada con un menor nivel de rigurosidad y especialización.

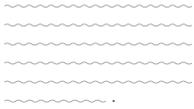
Las universidades, reconocidas por su papel central en la promoción de la innovación y en los proyectos de investigación, han comenzado recientemente a integrar los procesos artísticos como parte esencial de la investigación, comprendiendo que los modos de hacer y pensar provenientes del ámbito artístico también constituyen una contribución valiosa al conocimiento social. Según comenta Martín Rodríguez (2008, p. 164), los investigadores perciben «dos franjas de realidad: una de investigación; otra de creación. El campo científico lleva más tiempo trabajando en el modelo de la investigación que el campo artístico, que trabaja más en el modelo de la creación» y refuerza a partir de esto que la creación artística es una realidad que dialoga ampliamente con la investigación científica y el desarrollo tecnológico en la Universidad.

Desde las artes, como cosmología desde donde plantear proyectos de indagación, se han planteado muchos discursos acerca de la especificación investigadora. El investigador Fernando Hernández (2008), a partir de la posición de Barone y Eisner realiza una caracterización de la investigación basada en artes a partir de tres parámetros: el uso de elementos artísticos y estéticos no lingüísticos; la búsqueda de otras maneras de mirar y la representación de la experiencia, en la que dirá que «la investigación basada en artes no persigue la certeza sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y lugares no explorados. Por eso no persigue ofrecer explicaciones sólidas ni realizar predicciones confiables, sino que pretende otras maneras de ver los fenómenos a los que se dirija el interés del estudio» (Hernández, 2008, p. 94) y, en tercer lugar; tratar de desvelar aquello de lo que no se habla. Para este autor, el desafío es poder plantear otros puntos de vista a los modelos tradicionales.

De ahí podríamos despejar algunos conceptos antes de abordar nuestras posturas ante los modelos colaborativos en las prácticas artísticas contemporáneas y que tienen que ver con cómo las experiencias y las formas de abordar las metodologías artísticas asumen la creación del conocimiento.

Uno de ellos, expresado entre otros por Bethania Barbosa (2009), es el concepto de *hibridación*, que asigna nuevas formas de pensamiento con un carácter transdisciplinar a la creación artística donde «los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo ya no se encuentran arraigados a una sola disciplina o técnica específica» (Barbosa, 2009, 219). Pero quizá sea más extendido el entramado de conceptos desarrollados a partir de los sufijos utilizados para entender los métodos de trabajo y colaboración entre disciplinas: *multi*, *inter* o *trans*. En primer lugar, tal y como plantea Ramón E. Axócar (2023), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, lo multidisciplinario* involucra el conocimiento de varias disciplinas cada una aportando desde su espacio al tema en





cuestión, pero sin cooperación entre ellas. En este caso se trata de aportaciones cerradas y competentes en sí mismas; un concepto similar es el de pluridisciplinariedad donde las disciplinas tienen cooperación entre ellas. En segundo lugar, encontramos *lo interdisciplinario* que abarca parámetros de varias disciplinas, pero en un aspecto puntual donde los distintos ámbitos aportan métodos y formas de concluir los resultados. Y en tercer lugar *lo transdisciplinario*, que abarca y confronta varias disciplinas en forma transversal y cuyo ámbito de acción es superior al de cada una de las disciplinas.

La diferencia entre el modelo *trans* y *el inter* estaría en que el primero abarca las áreas que la componen y en el segundo se saca una parte de conocimiento de distintas áreas, pero no el todo. En estos casos no se procede a una investigación por especialización.

El modelo inter-trans-disciplinario en proyectos e investigaciones artísticas tiene en cuenta más cosas, cuenta con relaciones y aspectos más amplios. No debemos perder de vista que el arte está constituido por numerosas correspondencias entre manifestaciones, pensamientos, juegos de influencias, etc. Esto hace que las manifestaciones artísticas trasciendan de su concepción objetual de uso limitado y sean portadores de valores más dinámicos, globales, abiertos y desmaterializados.

Roland Barthes (1994), refiriéndose a la investigación y producción interdisciplinar de la obra literaria considera que no se trata sólo de elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, de forma que cada una de las cuales pueda abordar de manera diferente el proyecto confrontando sus saberes, sino que abordarlo desde una concepción interdisciplinar conferirá un valor sólido a la investigación. Barthes (1994, p.73) dirá que la novedad que incide en la obra «no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de las disciplinas, sino más bien de su encuentro con un objeto que tradicionalmente no tiene que ver

con ninguna de ellas». Por eso el modelo unidisciplinar realiza una narración cerrada, un listado de problemáticas o casuísticas unilaterales con conclusiones no compartibles. Pero el estudio interdisciplinar realiza una narración abierta y dinámica, con un análisis más allá del objeto artístico y conclusiones universalizantes; ya que trasciende de lo evidente del objeto artístico, llegando a un posición «en provecho de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que ni el uno ni el otro pertenecen al dominio de las ciencias que se pretendían confrontar apaciblemente» (Barthes, 1994, p.73).

En un proceso de producción interdisciplinar autores como Mieke Bal dirán que no basta con enumerar las disciplinas que participan sino que hay que pensar en estudios más intelectualmente comprometidos que:

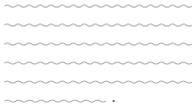
[...] Ni tienen, ni pretenden alcanzar el estatus normalizado de libros de texto, pero que llevan a cabo la tarea de analizar artefactos culturales cuya naturaleza es principalmente visual, desde una perspectiva práctica y teóricamente fundamentada que demuestra una novedad relativa en la calidad de sus análisis (Bal, 2004, p.3)

y además defiende que las disciplinas deben realizar análisis, reflexión activa y aportación contribuyendo con elementos intervinculados para llegar a un producto compartido, en sintonía con lo planteado por Roland Barthes.

## 2.2 DERROTEROS DE LA CREACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL ÁMBITO ACADÉMICO UNIVERSITARIO

¿Qué caminos aborda la investigación artística en estos momentos? ¿Qué intereses tiene? ¿Qué posición ocupan las universidades y los centros de investigación institucionales en estos derroteros? Parece evidente que el panorama de la investigación





artística actual, así como las líneas de interés en la producción, son imprescindibles para abordar conclusiones sobre la presencia del arte contemporáneo y cómo este es fundamental en el desarrollo de las sociedades contemporáneas.

Podemos comprender, como acabamos de abordar en los puntos anteriores, que los comportamientos artísticos son, en gran medida, susceptibles de estar interconectados con otras experiencias sociales a través de conexiones y transferencias productivas que en las últimas décadas parecen estar buscando otras preguntas y conceptos que reconsideren el objeto artístico como una forma de habitar el mundo contemporáneo.

La gestión de proyectos de producción artística que realizan las instituciones, así como la planificación de marcos amplios de gestión que repercutan en la sociedad, pueden estar buscando no solamente nuevas temáticas o narrativas sino nuevas prácticas de investigación artística que generen nuevos discursos o nuevas posiciones desde donde expresarlos, tanto dentro como fuera de las instituciones académicas. Como ya hemos adelantado, las instituciones facilitan la cooperación y la comunicación y difunden el conocimiento sobre las prácticas y los resultados de la investigación artística. La universidades e instituciones europeas como Society for Artistic Research<sup>1</sup>, EARN<sup>2</sup> (European art research network) o ELIA<sup>3</sup>, se entienden como plataformas y redes que reúnen comunidades de artistas investigadores, educadores y, como tal, las opiniones e ideas expresadas posibilitan el intercambio y el desarrollo de prácticas de investigación artística.

Del mismo modo, tanto en el ámbito docente e investigador de las facultades de Bellas Artes, la gestión de acciones, eventos y proyectos de extensión universitaria abordan programas amplios que conciben la investigación artística como una forma de pensamiento y desarrollo del conocimiento hacia la sociedad.

Los programas de investigación artística de universidades como la de Zurich<sup>4</sup> o la de Amsterdam<sup>5</sup>, por ejemplo, buscan ofrecer alternativas a los enfoques existentes haciendo hincapié en la investigación aplicada y práctica, en oposición a la investigación teórica fundamental, donde los temas y estrategias relevantes para los actuales debates académicos y las prácticas artísticas contemporáneas forman los componentes básicos de su programación.

Muchos otros centros europeos similares abordan también la investigación artística como una forma de transformación social, entendiendo el arte como una forma de pensamiento y de creación de conocimiento más que como un modo de producción de objetos e imágenes. Como hemos visto en el punto anterior, las Investigaciones pluridisciplinarias se abren a otros ámbitos de la producción artística en expansión y exploran otros contextos sociales y conceptuales vinculados a la reflexión crítica y a su incidencia en el contexto social y cultural. La interdisciplinariedad y la colaboración con otros profesionales, científicos, ingenieros y diseñadores, entre otros, posibilitan proyectos que aborden temas complejos y desafiantes. Hoy en día, se observa un incremento en las conexiones y trasvases entre diversas expresiones y medios artísticos. Los artistas contemporáneos, inmersos en la exploración de la interdisciplinariedad y la fusión de formas artísticas, generan una diversidad de nuevas expresiones que amalgaman una amplia gama de medios y técnicas creativas.

En la actualidad, tanto conexiones como transferencias entre los diferentes medios artísticos son cada vez más frecuentes y evidentes. Los artistas contemporáneos están explorando la interdisciplinariedad y la hibridación de las formas artísticas, lo que ha dado lugar a una amplia gama de nuevas formas de arte que combinan diferentes medios y técnicas.

[1] ~~~~~ <https://societyforartisticresearch.org>

[2] ~~~~~ <http://www.artresearch.eu/>

[3] ~~~~~ <https://elia-artschools.org/page/ArtisticResearch>

[4] ~~~~~ <https://www.zhdk.ch/en/research>

[5] ~~~~~ <https://asca.uva.nl/programme/seminars/artistic-research/artistic-research.html>





La experiencia de gestión en extensión universitaria que están realizando las universidades contemporáneas, referida a la producción e investigación artística, se fundamenta entonces en el estudio de las prácticas artísticas, sus modos de pensamiento y resultados, observados desde los saberes contemporáneos y desde las líneas de interés en la investigación más reciente. Es. Desde este punto, cuando descubrimos algunos planteamientos imprescindibles que fundamentan su contemporaneidad.

**a. Conexiones y transferencias entre los diferentes medios artísticos.** Observamos cómo se han ido haciendo más intensos los vínculos entre las disciplinas tradicionales en la línea que marcara Arthur Danto (2010) o Rosalind Krauss (1979) sobre la importancia de la idea y la interdisciplinariedad y cómo los artistas han adoptado un enfoque más híbrido y multidisciplinario en sus obras. La fusión de diferentes medios y técnicas en el arte contemporáneo es una respuesta a la fragmentación y la complejidad de nuestra sociedad (Krauss: 1979) y esta inter/trans disciplinariedad, como habíamos visto, ejerce un poder de abordaje de modos de innovación y transformación que pone en relación las artes con el pensamiento en la búsqueda de nuevas preguntas y respuestas a las necesidades actuales. Los artistas contemporáneos están explorando la hibridación de formas artísticas, lo que está dando lugar a una amplia gama de nuevas formas de arte que combinan diferentes medios y técnicas. Esta tendencia hacia la interconexión y transferencia entre los medios artísticos parece ser cada vez más importante y prometedora. En 2021, Fernando G. Méndez<sup>6</sup>, realiza en el Centro Damián Bayón (Santa Fe, Granada) un trabajo con materiales, dispositivos y técnicas que han estado presentes en su vida personal, en su niñez y adolescencia, de las que emerge un sentido lúdico y mutable del acto creativo: materiales de construcción, métodos de ensamblaje, el grafiti o el collage. Sin duda, estos lazos entre los materiales y sus simbologías, son transformadores

y a menudo poco previsible en el pensamiento lineal. Por eso, promover la creación artística contemporánea supone introducir las artes y la cultura en procesos estratégicos y de innovación, quizá más profundos y radicales, en donde la experimentación conjunta se fundamenta en los principios de la intersección entre ámbitos, disciplinas y personas diversas (figura 3).

**b. Parámetro antropológico**, entendido como un modelo de investigación en el que descubrimos un nuevo rol del creador que se posiciona como mediador entre los agentes que incluye en sus proyectos. Basándose en el fenómeno mundial que en las últimas décadas han generado los memes, Gala Knörr<sup>7</sup> presentó en 2019, *Insert Witty Project Title*, un proyecto concebido como una estrategia postcolonial en la que, a través del humor y la reapropiación de imágenes, indaga en la naturaleza asociativa de las imágenes dentro de la cultura del consumidor, la capitalización de movimientos sociales y la representación en los medios. Esta dimensión social, viva y dinámica, propició que los propios latidos ejercidos por los ciudadanos en las redes virtuales se convirtiesen en productos artísticos. En este caso, además, el *meme*, como fenómeno que se propaga de forma viral dentro del ámbito virtual se presentó como símbolo de la cultura *online* capaz de abarcar todo el globo terráqueo, así como un espectro infinito de creencias, fenómenos, lenguaje y eventos. Gala Knörr observa como desde el humor un producto cultural, relacional, comunicativo y constructor de una identidad social, como es el *meme*, actúa como interconector y portador de ideas culturales, prácticas, críticas y comentarios que se pueden diseminar de persona a persona, adquiriendo diferentes significados trans-geográficos.

[6] ~~~~~ <https://facba.info/facba-21/> (pp. 44-55)

[7] ~~~~~ <https://www.youtube.com/watch?v=IBPxyeu-d4c>



~~~~~ Figura 3

[8] ~~~~~ <https://www.youtube.com/watch?v=YcpZABFE-SUM>



c. Pulso ideológico, cultural y político que proporciona investigaciones apoyadas en los intereses del pensamiento contemporáneo; los proyectos artísticos proyectan con gran influencia los problemas sociales más importantes de nuestra civilización. Estos aspectos están referidos a acciones relacionadas con los derechos humanos, las realidades y referencias sociales, la religión, las doctrinas políticas y económicas, la ciencia y tecnología y todo tipo de relaciones sociales. En 2022, el proyecto *Spotting the Tourist* llevado a cabo por Carlos Almela y Ricardo Campo, en colaboración con Sofía de Juan, representó una investigación multidireccional fundamentada en un juego observacional que rastreaba el movimiento de aviones mediante una plataforma. Este proyecto no solo reflexionaba sobre los movimientos humanos, sino que también ofrecía una perspectiva comparativa entre los desplazamientos turísticos y profesionales frente a los migratorios, explorando así las dinámicas de las fronteras (figura 4). En una línea similar en la que se enlaza el arte y el medio ambiente, Alexandra Knie⁸, presentó en el Museo Memoria de Andalucía de CajaGranada Fundación una investigación artística enfocada en la intersección del arte, la artesanía y la ciencia; en particular, en las ilustraciones, los términos y los métodos científicos tal como se aplican en biología, astronomía y astrobiología para crear visiones metafóricas más allá de una lógica empírica de la técnica textil del bordado desde la que se expresan cuestiones sociales y medioambientales a través de un laboratorio artístico-experimental continuo que simula y analiza las diferentes conexiones entre el mundo interior, biológico y los fenómenos del universo (figura 5).

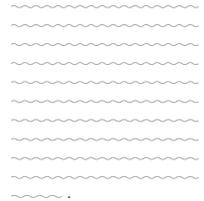
Como vemos, la naturaleza y los espacios naturales han impulsado a los creadores a desarrollar un cierto tipo de proyectos que piensan en la naturaleza como una experiencia artística.

Figura 4 ~~~~~

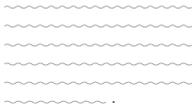


Preguntas como ¿qué entendemos por Naturaleza? ¿Qué situación ocupa el ser humano en el paisaje natural? ¿Qué relaciones simbólicas emanan de los territorios? ¿Qué estrategias establece la obra de arte para participar en el paisaje?, llevan a trazar sendas exploratorias que afectan a la individualidad y al pensamiento creativo.

d. Abolición de las diferencias entre las imágenes artística y no artísticas; observamos la admisión de que cualquier objeto, acción, obra, etc., puede ser motivo de arte o de estudio artístico. Las prácticas artísticas contemporáneas plantean un espacio desde el cual reconocer que los lenguajes que definen las nuevas estéticas contemporáneas están ligados a cierta complejidad de entendimiento por parte del espectador. En 2021, Ana Marjalizo, María José Rodríguez y Manuel Senén realizan el proyecto «Anatomía de la melancolía», en la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Se trata de una investigación que conecta recientes estudios científicos del campo de la psicología con uno de los libros de referencia más importantes del siglo XVII, *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, publicado en 1621, del que emana el título del proyecto. A partir de ello, la idea de *tristeza ubicua* se presenta como el motor de nuevas estrategias con las que entender lo real y contrarrestar el individualismo que parece alimentar cierta *melancolía generacional*. Las conclusiones de estas revisiones teóricas y especulaciones artísticas se muestran al público a través de una compleja instalación expositiva que conjugaba video, performance y música en directo, y que ponía el foco en la evolución, incluso en la mutación, que la melancolía, como concepto, presenta en el contexto generacional actual. Entendemos, a través de este y otros proyectos similares cómo los artistas, actúan como pensadores y buscan nuevos estímulos en el uso de cualquier tipo de material, técni-



~~~~~ Figura 5



ca o soporte desde posiciones y poéticas variadas; sin reglas y con una predisposición a que el espectador asuma un rol activo frente a la producción artística (figura 6).

**e. La red como medio y como tema.** Uno de los principales caminos que se abordan en la investigación artística es la tecnología y su relación con el arte. Las nuevas tecnologías, como la inteligencia artificial, la realidad virtual, la realidad aumentada y la impresión 3D, están transformando la forma en que se crea, se presenta y se experimenta el arte. En una investigación al respecto Matilde Obradors (1921) afirma que:

La Revolución Tecnológica ha cambiado las prácticas y las formas de relación. Los consumidores dejan de ser sujetos pasivos y empiezan a generar contenidos. Las redes facilitan remezclar material ya existente construyendo nuevos mensajes y piezas; en este sentido, por lo tanto, podemos decir que las redes no solo permiten, sino que también propician realizar estas nuevas mezclas (Obradors, 2021, p. 215).

Por ello entendemos que la red ha favorecido los procesos de hibridación en la actividad artística en los que *«las formas de producción transdisciplinares han creado nuevas relaciones entre la tecnología, la ciencia, las artes y los medios audiovisuales»* (Obradors, 2021, p. 216).

En 2019 se presentó en la sala Zaida de la Fundación CajaRural de Granada el proyecto «Nada dura lo suficiente para ser verdad» de Livia Daniel. La autora partía de la distorsión y fractura de las fórmulas tradicionales, debido a las nuevas posibilidades que ha traído consigo Internet. El trabajo explora cómo la amplitud de espectros que facilitan la experiencia y diversidad sexual y amorosa ha irrumpido en nuestras vidas para alterar

Figura 6 ~~~~~



el sistema tradicional y cómo los seres humanos hemos aceptado sin reproche los nuevos escenarios simultáneos como forma representativa de la realidad, en concordancia con la distorsión de la intimidad, privacidad, libertad, sexualidad, compromiso y respeto por todo lo anterior. A través de un juego interactivo en una red social en tiempo real, se exponía la hipnótica aceptación de estas formas de dominio y poder (figura 7).

Esto es un ejemplo de cómo los artistas exploran el uso de las tecnologías para crear nuevas formas de arte y experiencias para el público. La relación existente entre producción artística y la Web articula nuevos comportamientos comunicativos y de relación entre artista-arte-espectador. La red es un espectáculo donde fructifican proyectos, ideas y discursos novedosos. Parafraseando a Juan Martín (2012) Prada el arte actual es postmedial y las creaciones artísticas no especifican el medio como elemento expresivo, sino *que priorizan la cuestión de qué está haciendo ese medio con nosotros, entendiéndolo como el principal elemento articulador del estado de hiperconectividad que caracteriza los albores de la segunda década*. Entendemos entonces que los cambios de la era digital nos han hecho diferentes. Internet es una gran y silenciosa revolución que está modificando el imaginario contemporáneo. Un efecto de ello es la producción masiva de imágenes, producto del postcapitalismo y de la globalización propiciadas por la incesante sucesión de innovaciones tecnológicas y culturales.

En definitiva, la relación institucional con el patrimonio y los proyectos artísticos, parecen favorecer un impulso de investigaciones artísticas basadas en el uso de fondos o colaboraciones multidisciplinares con investigadores. Las particularida-



~~~~~ Figura 7

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~ .

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~ .

des de la investigación en el ámbito artístico, ya sea en el arte o para el arte, nos enfrentan a sus propias especificidades, si es que las hay. La incidencia de los nuevos comportamientos sociales sobre el patrimonio es una línea de análisis incuestionable. Y es por ello que, en la actualidad, las instituciones que encabezan la formación en la práctica artística consideran esta práctica como un proceso de investigación prioritario y defienden la idea de que todo proceso creativo conlleva un proceso investigativo multidimensional en tanto que es, como venimos apuntando, un componente imprescindible y definidor del arte contemporáneo.

REFERENCIAS

AHRC. The Arts and Humanities Research Council. <https://www.ukri.org/councils/ahrc/>

Amieva, M. (2021). Desobediencia epistémica. El arte contemporáneo como una forma de investigar transversal (12-19). *La academia global. Perspectivas contemporáneas sobre docencia, investigación y creación en arte*. Coord. Trujillo, D., y Lozano, J. L. 2021 Universidad Miguel Hernández de Elche. ISBN: 978-84-09-32626-6

Azócar A. Ramón E. (16 de abril de 2023). Distinción entre: interdisciplinario / transdisciplinario / multidisciplinario. Ramonazocargestiondetalento-humano. <http://ramonazocargestiondetalento-humano.blogspot.com/2013/05/distincion-entre-interdisciplinario.html>

Bal, Mieke. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales. (11-50). *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y arte contemporáneo*. Nº 2. ISSN: 1698-7470. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015676>

Barbosa, Bethania. (2009). Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas (217-230). *Educatio Siglo XXI*, Vol. 27.1 · 2009, pp. 217-230. ISSN electrónico: 1989-466X. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/7115>

Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ediciones Paidós Ibérica S. A. Barcelona. ISBN: 84-7509-451-1

Biel Ibáñez, M. Pilar. (2013) El patrimonio industrial y los nuevos modelos de gestión cultural. *Artigrama*, núm. 28, 2013, pp. 55-82. ISSN: 0213-1498.

Borgdorff, Henk. (2010). El debate sobre la investigación en las artes (25-46) *Cairon*, Vol. 13. ISSN: 1135-9137. https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=BKBoiXkAAAAJ&citation_for_view=BKBoiXkAAAAJ:qjMakFHDy7sC

Danto, A. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Paidós Ibérica, 2010.

Hernández, Fernando. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación (2008). *Educatio Siglo XXI*, Vol. 26 · 2008, pp. 85-118. ISSN electrónico: 1989-466X. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>

Holmes, Brian. Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. *Multitudes*, nº 28, 2007. <https://transversal.at/transversal/0106/holmes>.

Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona, Paidós.

Marín, Ricardo (2008). La investigación en Bellas Artes y las metodologías artísticas de investigación. (97-112). *Notas para una investigación artística*. De Laiglesia, J. F. y Rodríguez, M. (Edit.) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008. ISBN: 978-84-8158-392-2

Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: AKAL.

Obradors, M. (2021). Hibridaciones y desbordamientos entre disciplinas y sectores en arte y comunicación. Trazando el potencial creativo transdisciplinar para la docencia. *Icono 14*, 19(2), 212-234. doi: 10.7195/ri14.v19i2.1708

Rodríguez, Martín. (2008). Realidades de un mundo fragmentado: artista, científico, tecnólogo. (163-190). *Notas para una investigación artística*. De Laiglesia, J. F. y Rodríguez, M. (Edit.). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008. ISBN: 978-84-8158-392-2

Rubio Lapaz, J. (2016). *Tradición y modernidad*. Editorial Universidad de Granada. ISBN: 978-84-338-5925-9

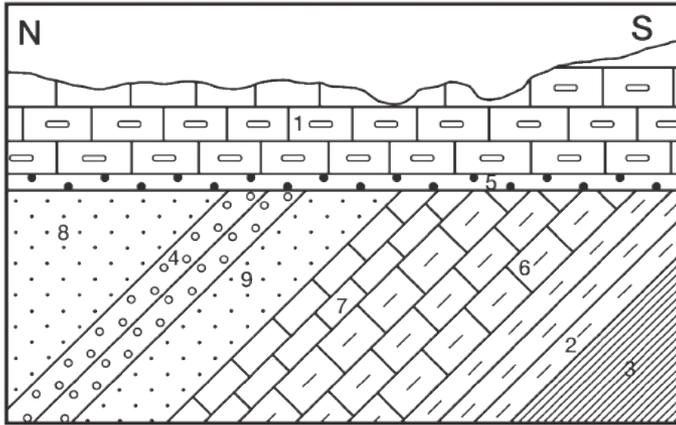
6 SEDIMENTOS

STRATA: AR VERSION

FRAN

PÉREZ

RUS



~~~~~  
Escanea el QR para  
visualizar el contenido  
en realidad aumentada

## COMARESARTE

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com). Antes de aceptar una obra para su edición en la colección «Comares Arte», ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.

### AGRADECIMIENTOS

Los editores desean expresar su agradecimiento por el esmero y dedicación de todas las personas y entidades que han colaborado en esta edición. Valoramos enormemente el privilegio que supone contar con las valiosas contribuciones y la confianza depositada por las autoras y autores de tan reconocido prestigio, quienes han enriquecido esta publicación con su participación.

Este libro ha sido posible gracias a la cofinanciación y el apoyo institucional de:

#### UNIVERSIDAD DE GRANADA:

Facultad de Bellas Artes; Máster Universitario en Producción e Investigación en Arte; Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio a través del Secretariado de Bienes Culturales y Conservación y del Área de Promoción Cultural y Artes Visuales pertenecientes a La Madraza, Centro de Cultura Contemporánea; Unidad de Cultura Científica y de la Innovación del Área de Educación y Divulgación de la Universidad de Granada.

#### DIPUTACIÓN DE GRANADA:

Centro José Guerrero y Palacio Condes de Gabia, Área de Cultura, Memoria Histórica y Democracia.

CAJAGRANADA FUNDACIÓN, FUNDACIÓN CAJA RURAL GRANADA.

AYUNTAMIENTO DE GRANADA.

Área de Cultura, INSTITUTO DE AMÉRICA. Centro Damián Bayón de Santa Fe.

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (FECYT)

fundación pública, dependiente del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



**EDITORES:**

Marisa Mancilla Abril, Francisco José Sánchez Montalbán y Rosario Velasco Aranda

**DISEÑO DE CUBIERTA Y MAQUETACIÓN:**

Patricia Crespo Robles & Ana Recalde Palomares

**DISEÑO DE PORTADA:**

Patricia Crespo Robles & Ana Recalde Palomares

**REALIDAD AUMENTADA:**

Fran Pérez Rus

Textos © Las autoras y autores

**EDITA:**

Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

<http://www.editorialcomares.com> • E-mail: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com)

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-9045-522-7

Depósito legal: Gr. 171 / 2024

Fotocomposición, impresión:  
COMERCIAL IMPRESORES

Encuadernación:  
COMARES

Esta publicación ha sido compuesta tipográficamente con:  
FOUNDERS GROTESK TEXT

**PORTADA:**

Golpe seco, impresa en offset sobre papel Fedrigoni  
Imaginative Colours Woodstock Cipria 260 gr/m2

**INTERIOR:**

Impreso en offset sobre papel Fedrigoni Woodstock Betulla 110 gr/m2



