



Universidad de Granada

Título de la tesis

La Mediación Cultural. Mecanismos de
Porosidad para Construir Cultura
Contemporánea Sostenible

Universidad de Granada, España

Escuela Internacional de Posgrado

Departamento Historia y Arte

Doctoranda

Vanesa Cejudo Mejías

Director

Isidro López-Aparicio Pérez

Noviembre 2015.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autoræ Vanesa Cejudo Mejías
ISBN: 978-84-9125-766-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43482>

*Lo importante del arte es liberar a las personas, por lo tanto el arte es
para mí la ciencia de la libertad*

Joseph Beuys

Dedicatoria

A mis Abuelos

Agradecimientos

A mi director de tesis, **Isidro López-Aparicio**, por haberme acompañado durante todo este duro proceso, desde la confianza y el apoyo, por su conocimiento, su fortaleza, y su inmensa generosidad.

Josep María Martín, por compartir un gran proyecto artístico conmigo, uno de los mayores aprendizajes de mi vida profesional en la Mediación Cultural.

Marti Manen, por su tiempo, su conocimiento y sus intrépidas aportaciones desde la curaduría.

Santiago Olmo, por mostrarme cómo es posible una bienal desde la convivencia y el compartir.

Ane Rodríguez Armendariz, por su tiempo y sus aportaciones desde la dirección de Tabakalera.

Amanda Cuesta, por su tiempo, su práctica y su ejemplo.

Oriol Fontdevilla, por sus aportaciones y su tiempo.

Daniel Villegas, por su conocimiento, sus aportaciones y su tiempo.

Ana García Alarcón, por su apoyo y sus aportaciones.

Clara Megias y Eva Morales (Núbol), por su complicidad y su saber.

María Ozcoidi, por las luchas conseguidas y las que no, por compartir y Pensart

Eugenia Trifaro, por todo lo que construimos en Exprimento Limon

Emma Campoy, por compañera de luchas en Exprimento Limon

Rosa San José, por su alegría y su energía en Exprimento Limon

Sara Gallego, por amiga y compañera de vida

Miguel Angel Vázquez, por amigo y compañero de vida

Pepe Bautista, por estar siempre dispuesto a crear

Ascen García, por amiga y compañera fiel

Raquel Joyanes, por amiga y apoyo incondicional

Flavia Introzzi, por encontrarnos persiguiendo sueños

Luis Joyanes Aguilar, por darme una oportunidad

Pablo Ramírez, por sus palabras siempre sabias

María Sánchez, por ser una gran compañera de investigación

Y mi agradecimiento especial a **Eduardo**, por sus tés calientes, su escucha, su música y su cariño eterno.

Y a **mi familia** por mostrarme desde el amor, los valores que hoy me hacen mejor persona.

POSICIONAMIENTO.

El planteamiento de esta tesis doctoral parte de la necesidad de poder dar respuesta a aquello que durante toda mi dedicación profesional dentro de las artes, me ha venido preocupando: La posibilidad de que los públicos disfrutaran plenamente de las propuestas artísticas del arte contemporáneo; y la educación en el lenguaje visual.

Cuando en el año 1998 terminaba mis estudios como socióloga comencé a cuestionar todo lo que sucedía a mí alrededor intentando encontrar pistas para alguna de mis respuestas.

En ese estado de recién aterrizada en el mundo, me preocupaba enormemente las exposiciones de arte polémicas y actuales a las que asistía. Sentía que había algo que no terminaba de entender, algo inquietante que no debía de abandonar. En esta lucha por entender el arte contemporáneo comencé y terminé los cuatro años de estudios en el Arte Aplicado a la Escultura de la escuela de la palma N 1 de Madrid.

Tras mi formación en las artes aplicadas a la escultura, comienza una nueva etapa con la fundación, junto con una compañera de escuela, de Exprimento Limon. Nuestra idea era atender desde una inquietud personal un acercamiento del arte contemporáneo a las personas alejadas del mismo (personas ancianas, inmigrantes, grupos específicos de niños, etc) Cada taller se convertía en laboratorio, nuestras propias dudas eran respondidas resolviendose a través de más pregunta, y fue a través del método ensayo/error, y contrastando con otros profesionales, como finalmente llevabamos a la práctica los talleres a los grupos.

De manera transversal funde junto con otros tres miembros Pensart Mediación Cultural, una organización que pretende generar a través de situaciones de mediación cultural un acercamiento propuesta/contexto/público. Se trabaja intensamente durante los años 2008-2012, a partir de entonces la organización funciona orgánicamente activándose en función de los contextos donde nos encontremos.

Durante estos ocho años se ha trabajado dentro de las prácticas de comisariado, la investigación, la educación, y la mediación cultural.

Y siempre con una inquietud latente ¿A quién atañe nuestras propuestas y en qué medida les afecta? ¿Cómo podemos hacer posible que la experiencia del arte visual contemporáneo sea disfrutada por una amplia mayoría de personas?

PERTINENCIA

La oportunidad de presentar este estudio viene directamente condicionada por la necesidad urgente de incorporar lecturas críticas a la visualidad que nos rodea.

Estamos inmersos en una hipervisualidad en donde los procesos tradicionales de socialización encargados de la construcción de valores y de referentes (la escuela fundamentalmente); son sustituidas paulatinamente por otras instituciones mediáticas que se cuelan en nuestra cotidianidad e intimidad a través de dispositivos que permiten la interacción humana en sus múltiples facetas: educativa, profesional, de ocio, de comunicación, de información, etc. en un mismo lugar y un mismo momento.

Reconocemos este cambio en nuestra manera de relacionarnos, al introducir nuevas herramientas visuales: los videos, las fotos, los selfies, etc, cuando nos comunicamos por telefonía móvil, redes sociales, internet; cuando buscamos información, acudiendo a videos o manuales on line, y cuando los medios de entretenimiento son los que nos educan: videojuegos, películas, dibujos animados, parques de atracciones, YouTube, etc.

Al igual que existe un esfuerzo colectivo por contribuir en la educación de la lengua textual, y se entiende y se comparte la necesidad de formarnos en el dominio del lenguaje como herramienta de vida en sociedad. De la misma manera, dado que los paradigmas han cambiado considerablemente; se debería considerar la necesidad de educación en la lectura, la decodificación y la construcción de imágenes.

Pocas horas al día son dedicadas a la lectura o la escritura, pero sin embargo, ¿cuánto tiempo dedicamos a recibir información en imágenes? y ¿cuántas veces recurrimos a una imagen para comunicarnos?

Necesitamos, las personas, (no sólo los niños), educarnos en la lectura de estas imágenes. Se plantea por lo tanto la posibilidad de sensibilizar y educar la reflexión crítica de las imágenes, sensibilizándonos y aproximándonos a través del arte visual contemporáneo.

HIPÓTESIS

1) La sociedad actual vive en un profundo cambio en la manera de relacionarse con su entorno, siendo la continua recepción de estímulos visuales una fuente de recursos fundamental para construir pensamiento.

2) Las imágenes que percibimos no son inocentes, están cargadas de construcciones significativas que conducen a los receptores a generar una hiperrealidad portadora de formas de hacer, pensar y vivir en sociedad.

3) Se requiere de fórmulas de gestión, reflexión y asimilación del campo perceptivo, para la sensibilización y educación en el territorio de la visualidad.

4) La sensibilización de los públicos en el arte visual contemporáneo (como fuente de generación de visualidad per se), puede ser una herramienta para aprender a la decodificación crítica de las imágenes.

5) Las instituciones del arte, la cultura y la educación no atienden a este recurso: la visión crítica del arte contemporáneo; como herramienta de sensibilización de la sociedad. A su vez la sociedad, percibe los lugares del arte como espacios ajenos y extraños a sus intereses.

6) Es necesario un diálogo entre la institución y el público para poder realizar lecturas significativas de lo representado en los lugares donde se debía ejercitar el pensamiento crítico visual.

7) Las personas somos acreedores de una gran fuerza creativa, voluntad expresiva y sensibilidad artística.

8) Es posible el ejercicio del pensamiento crítico en los espacios donde el público no sea un sin nombre silencioso, sino un cocreador activo que realiza acciones orientadas a modificar su entorno significativo, dotando de subjetividad propia a los procesos creativos.

9) El ejercicio de la sensibilización del espectador por medio de procesos de participación cotidiana en el arte visual contemporáneo; hace que el espectador pueda llegar a generar sus propias sensibilidades, no sólo para activar la obra visual que se le presenta, sino para que además, pueda crear sus propias fórmulas para entrar en diálogo consciente con la visualidad que se le presenta en el día a día.

10) La necesidad de la experiencia artística es un privilegio que debe ser atendido por una humanidad que aprende, se desarrolla y trasciende a través de la misma, la sociedad debe generar mecanismos de encuentro ciudadano-experiencia artística acordes con las necesidades contemporáneas.

Partiendo de la hipótesis de trabajo y para demostrar la necesidad de la sensibilización de los receptores en la construcción y deconstrucción de la realidad visual que nos rodea a través de las herramientas del arte visual contemporáneo, ha sido necesario establecer distintos objetivos que fueran forjando el entramado de este trabajo:

OBJETIVOS

Los objetivos del estudio que se está investigando.

A. Analizar la realidad visual contemporánea para describir los procesos de socialización a través de los referentes visuales.

B. Explicar cómo el arte visual contemporáneo tiene herramientas para que el receptor genere un análisis crítico y reflexivo del lenguaje visual que envuelve nuestra cotidianidad.

C. Mostrar la sensibilización en el arte visual contemporáneo como fórmula para que el receptor pueda incorporar análisis críticos de la realidad visual que le rodea.

D. Definir la situación de desatención por parte de las instituciones del arte, culturales y educativas en la sensibilización de la sociedad en las lecturas críticas del lenguaje visual que nos construye.

E. Describir la brecha existente entre las instituciones del arte y la cultura, y sus públicos.

F. Valorar los espacios comunes donde el público sea cocreador, copartícipe y corresponsable de la cultura encontrada y generada.

G. Exponer la necesidad de la experiencia artística como privilegio a ser atendido por una humanidad que aprende, se desarrolla y trasciende a través de la misma.

PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURA

El estudio analiza las razones por las que el arte es un elemento esencial para el humano desde el momento en que se empieza a ejercitar fórmulas de representación para interpelar el entorno incierto y cómo este ejercicio se vuelve elemento del común al salir al territorio colectivo para demandar un posible retorno significativo.

En la primera parte del estudio **LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA ¿UNA ACTITUD POR RECONQUISTAR?** se buscarán respuestas alrededor del ejercicio de la representación artística como privilegio a ser atendido por una sociedad rodeada de incertidumbres y de estímulos visuales, que necesitan ser analizados desde la atención y la responsabilidad de la lectura crítica. Además de analizarse como herramienta para imaginar futuros posibles que ayudan a la generación de cambio y transformación de la sociedad.

A partir de aquí, se desarrollan tres vértices, tres ejes de tensión, desde los que analizar la realidad poliédrica que se plantea: El arte visual contemporáneo y la necesidad de incorporar sus lecturas reflexivas dentro de contextos de cotidianidad.

Uno, el mensaje artístico como acción compleja generada por un actor, el artista; dos, un receptor final que para poder dialogar con el mensaje lanzado debe de encontrar las herramientas y las claves de decodificación para incorporarlo dentro de su experiencia artística; tres, un emisor, en este caso los lugares para el arte, que presenta el mensaje artístico a su interlocutor final.

Este segundo capítulo **EL MENSAJE ARTÍSTICO VISUAL ACTUAL Y LOS PROCESOS DE ACTIVACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA**, nos plantea varios aspectos de interés para aproximarnos a la realidad de los procesos de recepción de la obra artística. Para ello es necesario conocer el rol del artista visual en la sociedad actual, entender sus potencialidades, como creador de visualidad contemporánea, como generador de narraciones y significados para la colectividad. A la vez que se cuestionan aquellos aspectos que hacen que su mensaje no sea percibido plenamente por un potencial receptor, conocer las limitaciones, las complejidades de su acción dentro de una sociedad, que sin embargo, demanda herramientas para decodificar un entorno altamente visual.

El tercer capítulo, **EL RECEPTOR DEL MENSAJE ARTÍSTICO Y LA EMANCIPACIÓN DE LOS PÚBLICOS**, muestra toda una reflexión entorno al poder de la imagen en la sociedad, en una contextualización concreta; la situación Occidental actual, en donde la alta visibilidad de nuestros días, no sólo condiciona nuestro campo perceptivo, sino la capacidad de alteración de nuestra realidad, en el momento que se integra como parte de nuestros comportamientos, nuestra manera de entender, habitar y sentir en nuestro entorno más inmediato.

Después de explorar este campo de acción y afección de la visual, se plantea la necesidad de incorporar herramientas de decodificación de la imagen, de la misma manera que nos educamos en la lectura del lenguaje escrito. Se recuperan filosofías de acción artística como las de Joseph Beuys para plantearnos considerar el arte contemporáneo visual como algo más que un lugar donde acudir, pensando en la posibilidad de que el arte visual contemporáneo sea una experiencia a incorporar en nuestra vida cotidiana.

El último capítulo **REPLANTEANDO EL EMISOR DEL MENSAJE ARTÍSTICO: EL ARTE ¿UN LUGAR DONDE ACUDIR? O/Y ¿EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO SUCESO? CONTEXTOS Y PROCESOS PARA UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA PLENA, PARTICIPADA Y RESPONSABLE**

En este apartado se tratarán aquellos aspectos que han hecho posible la generación de una brecha de acceso a las experiencias artísticas por parte de los usuarios.

Se construirá desde el planteamiento de la duda, una reflexión alrededor del concepto expositivo, per se, analizando los orígenes de la exposición de la obra contemporánea, la causa de los formatos expositivos basados en el cubo blanco, los actores y agentes que entran en el escenario artístico contemporáneo.

Así como, las fórmulas expositivas llevadas a cabo por las instituciones públicas. Estas figuras de servicio público que debieran atender a esta urgente necesidad de educar en la decodificación de las imágenes que nos rodea.

Por esta razón se estudiarán a través de diferentes experiencias institucionales, la forma de llevar a cabo las políticas culturales del país. Averiguando los intereses y los modelos de cultura que se crean alrededor de estas prácticas.

A partir de este primer análisis iremos perfilando cómo incorporar un elemento que se considera fundamental dentro del diálogo creador / receptor: el contexto.

El contexto como elemento crucial a trabajar dentro del planteamiento expositivo, como la necesidad de incorporar elementos que ayudan a la experiencia plena de la propuesta artística.

Sin embargo incorporar un elemento contextual que ayude al cierre significativo de la obra no responde a las demandas más acuciantes de nuestro tiempo en donde la sociedad civil propone sus propias fórmulas de representación, interacción, interpelación y creación con su entorno.

Es por esta razón que en el proceso de acercamiento a las fórmulas expositivas , se planteen otras formas de hacer, “no contemplativas”, en donde la acción se centra en los procesos de construcción, y creación , en donde las experiencias se vuelven colaborativas, y donde las materializaciones se llevan a cabo en fórmulas de co creación.

Para ello se sirven de nuevas figuras que entran en acción en el escenario artístico que tiene más que ver con la facilitación de las propuestas que en la dirección de las mismas.

Es por medio de estrategias de mediación cultural como se establecen nuevas formas de creación de narraciones, significados y futuribles acordes con las inquietudes de la comunidad, por lo tanto hay dentro de este hábitat artístico un cohabitar con las estructuras hegemónicas y tradicionales, en donde la acción se torna democracia cultural en el sentido de que la institución o las organizaciones , ya no ofrecen un acceso a la cultura , sino que comienzan a considerarse el derecho la producción de cultura.

Centrando la acción de esta mediación cultural, en la escucha de las necesidades del entorno como inicio, la construcción de redes colaborativas y significados de retorno social como proceso, en los desarrollos a largo plazo como pauta de producción, y la posibilidad de trascendencia como filosofía, construyendo futuribles y realidades que facilitan la posibilidad de modelos alternativos de habitar en sociedad.

La última de las aportaciones al marco teórico que se expone, viene a **PROPONER** a modo de posicionamiento y compromiso con la investigación que se presenta, un planteamiento de generación de nuevas vías de mediación cultural con el entorno más cotidiano. La idea será llevar a cabo una iniciativa profesional que pretende imbricar las propuestas artísticas contemporáneas dentro de las unidades didácticas de las escuelas.

De esta manera se plantea no sólo la necesidad de abordar las narraciones artísticas contemporáneas de manera diferente en las aulas de educación artística, sino que además, se lleva a cabo una de las intenciones mismas de la mediación y el arte que es interceder en los procesos de creación de pensamiento, articular por medio del arte aquellos aspectos de no lugar, (en donde las disciplinas se categorizan en bloques de acción y conocimiento), suscitando por lo tanto que las herramientas del arte contemporáneo sean la fórmula de aproximación a lo desconocido como alude Camnitzer.

La mediación se traduce con esta iniciativa, por tanto, en crear procesos en donde poder desde los distintos campos disciplinarios generar respuestas fuera del ámbito

circunscrito en cada una de las prácticas de manera aislada (educación, arte, filosofía, urbanismo, etc)

Se cerrará la investigación con las **CONCLUSIONES** exponiendo una reflexión en torno a las hipótesis de partida, al iniciar la investigación en torno a la inercia creativa del individuo y la necesidad de articular la producción artística en los procesos más cotidianos.

METODOLOGIA Y PROCESO DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN

Los procesos de trabajo e investigación llevados a cabo se articulan en diferentes metodologías de estudio y de aproximación a la realidad a tratar:

INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS TEÓRICO

La actividad de investigación se ha centrado en la búsqueda y lectura de libros, documentación, webs y archivos visuales que pudieran plantear las cuestiones fundamentales del marco teórico. De la misma manera dado que el tema trata aspectos muy actuales, se ha recurrido a fuentes como revistas de investigación y periódicos para poder recuperar impresiones de expertos en la materia actuales.

Se ha acotado fundamentalmente en términos de contemporaneidad, y en aspectos que ligan la escena artística con la realidad social. Para ello se ha recurrido tanto a fuentes de la disciplina de la filosofía, la historia del arte, la sociología, y la pedagogía artística fundamentalmente.

La investigación y el análisis teórico se lleva a cabo mediante la duda metódica. El cuestionamiento de la realidad como método de trabajo y de investigación. Continuamente se hace alusión por medio de las cuestiones planteadas la inercia de la investigación.

Es así como se aporta como ejercicio reflexivo en los anexos, ANEXO I, un documento en donde se utiliza la pregunta como respuesta a una pregunta anterior, y así hasta 150 preguntas que se plantearon antes de la mitad de la investigación, como herramienta de investigación y como acción evocadora de la propia acción crítica creativa en donde el cuestionamiento es la base de la creación, dado que la herramienta fundamental que utiliza el artista contemporáneo es el cuestionamiento sobre una realidad. Se utiliza por tanto la pregunta como metáfora del ejercicio que realiza el artista al construir sus creaciones y la reacción del público que las recibe.

DESARROLLO Y EJECUCIÓN DE PROYECTOS ARTÍSTICOS

Desde el año 2007 hasta la actualidad, 2015, se han ido compatibilizando los estudios de la investigación con la labor profesional dentro de la mediación cultural y la pedagogía artística.

El trabajo que se ha desarrollado ha tomado cuerpo a través de dos organizaciones culturales sin ánimo de lucro de las cuales soy cofundadora y miembro activo:

Pensart Mediación Cultural. www.pensart.org, que como oficina de proyectos de mediación cultural en el arte contemporáneo. Desde el 2013 funciona como estructura orgánica que opera en red desde diferentes países: España, Reino Unido y Ecuador, con proyectos que contribuyen a la generación de pensamiento crítico en torno a aspectos de la producción artística, el conocimiento colectivo y la unión de sinergias y recursos para el enriquecimiento de la Cultura. Los proyectos de PENSART proponen líneas de

investigación, encuentro y mediación cultural dentro de las prácticas artísticas proporcionando procesos de reflexión sobre la creación de Cultura Visual.

Dentro del trabajo en la organización Pensart, se ha coordinado los proyectos de mediación de Casa Digestiva para un piso patera de Lavapies, Mapear Madrid , cartografía artística del tejido cultural de Madrid, Lab Latino , laboratorio de proyectos artísticos, Art Clinic , Programa de asesoramiento para los proyectos que necesitan una ayuda profesional para su desarrollo.

Exprimento Limon www.exprimentolimon.org, dedicada a la Educación Artística y a la Creatividad Social. Está formada por un colectivo multidisciplinar que tiene como propósito provocar en el "otro" un proceso de reflexión, reinterpretación y resignificación de la realidad cotidiana a través de: una metodología de aprendizaje artístico llevada al espacio público y un espacio de intercambio entre las distintas disciplinas artísticas en el cual realizar reuniones, seminarios, talleres, exposiciones; compartiendo diferentes enfoques profesionales e integrando los diferentes conocimientos de cada área.

El trabajo desarrollado dentro de E. Limon es el de investigar con otros grupos disciplinarios maneras de pensar a través del arte; el diseño de los talleres, la ejecución de los talleres, la publicación de artículos y la defensa de los trabajos en encuentros y congresos; el diseño de los kits de creatividad (fichas didácticas, el plato de equilibrado, set punto y línea)

TRABAJO DE CAMPO

El trabajo de campo ha sido desarrollado a través de los trabajos profesionales de las dos plataformas anteriormente nombradas (Pensart y Exprimento Limon), y por medio del año de mediación artística que se llevó a cabo en Espacio Trapezio durante su primer año de apertura al público.

La labor de recogida de documentación y análisis del trabajo llevado a cabo durante estos años, ha sido necesario no sólo como base autocrítica sobre la que trabajar la investigación, sino también como contenido de las dos webs de la organización, que han sido generadas a partir de un trabajo intenso de investigación y documentación para su posterior publicación; así como, webs de proyectos: www.isthispain.es, proyecto-art-clinic.blogspot.co.uk, www.lablatino.net.

Durante estos últimos años se han ido desarrollando otros trabajos de investigación que han sido básicos el planteamiento de la tesis doctoral.

2010 Proyecto de Cartografía Cultural de la Comunidad de Madrid. Mapear Madrid. Para el Centro de Arte Dos de Mayo CA2M. Comunidad de Madrid. www.mapearmadrid.net

2011-2013 Proyecto Art Clinic. Servicio de asesoramiento profesional a artistas visuales, gestores, curadores y productores culturales. Y puesta en marcha de la práctica desarrollada por una estructura de mediación artística donde se aplican metodologías de investigación basadas en los criterios de excelencia. proyecto-art-clinic.blogspot.com

2010-actualidad Proyecto Lab Latino. Plataforma en red de proyectos de creación iberoamericanos, basada en el intercambio de saberes, experiencias y afectos, con el fin de profesionalizar la gestión de los actores culturales de Iberoamericanos y establecer redes de trabajo colaborativo entre los diferentes territorios. www.lablatino.net

2012 Proyecto Ensayo-Error. Proyecto con el que se trata de descubrir el mundo que nos rodea realizando nuevas lecturas e interpretaciones del mismo, desde la exploración, la experimentación y la apropiación de métodos deductivos, creativos, y propositivos. www.experimentolimon.org

2009- Actualidad Proyecto Is this Spain?. Este proyecto invita al espectador a realizar una lectura diferente de la identidad española a través de la reflexión estética, social y política de las propuestas artísticas que se presentan en el archivo visual comisariado. www.isthisspain.es

ENTREVISTAS A EXPERTOS DEL SECTOR

Se requería que para poder profundizar en algunos aspectos cruciales de la investigación se recurriera a la entrevista personal con expertos. Estas se han desarrollado en persona, por skype y por correo electrónico.

El trabajo de los expertos ha sido crucial para el trabajo final de tesis en donde se plantean cuestiones muy contemporáneas y donde aún no existe documentación al respecto.

El perfil del experto es: directores de Centros de Arte en España, Comisarios de exposiciones y Bienales, Doctores en pedagogía artística, Investigadores profesionales en materia de arte contemporáneo y Creadores.

GRUPOS DE DISCUSIÓN

Los grupos de discusión se plantean al principio de la investigación cuando se requiere más información sobre la impresión de los públicos ante las propuestas de arte contemporáneo.

Los grupos de discusión son encuentros de no más de cinco miembros todos ellos de un mismo perfil socioeconómico y cultural y de aproximadamente la misma edad para no producir distorsión en los datos a obtener.

Los grupos de discusión se realizaron en Madrid y en Londres.

Se realizaron tres encuentros en cada una de las ciudades, con estas características:

Grupo de discusión A Madrid: personas de 25-40 años con estudios superiores y con interés en el arte y la cultura.

Grupo de discusión B Madrid: personas de +40 años con estudios superiores y con interés en el arte y la cultura

Grupo de discusión C Madrid: personas de 25-40 años sin estudios superiores y sin interés en el arte y la cultura

Grupo de discusión D Londres: personas de 25-40 años con estudios superiores y con interés en el arte y la cultura.

Grupo de discusión E Londres: personas de +40 años con estudios superiores y con interés en el arte y la cultura

Grupo de discusión F Londres: personas de 25-40 años sin estudios superiores y sin interés en el arte y la cultura

PUBLICACIONES FÍSICAS Y DIGITALES

Los trabajos de investigación desarrollados estos años se han publicado en artículos digitales y físicos, en catálogos y en diferentes exposiciones públicas en contextos artísticos como: Bienales (Arte Paiz Guatemala 2012), Ferias de Arte Contemporáneo (Just Madrid 2013), Radio Círculo de Bellas Artes.

Tabla de Contenidos

<u>POSICIONAMIENTO.</u>	7
<u>PERTINENCIA</u>	9
<u>HIPÓTESIS</u>	11
<u>OBJETIVOS</u>	13
<u>PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURA</u>	14
<u>METODOLOGIA Y PROCESO DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN</u>	20
<u>CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN: LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA ¿UNA ACTITUD POR RE - CONQUISTAR?</u>	34
<u>CAPÍTULO 2 EL MENSAJE ARTÍSTICO VISUAL ACTUAL Y LOS PROCESOS DE ACTIVACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA</u>	40
2.1 INTRODUCCIÓN	40
2.2 EL ARTISTA COMO ACTOR SOCIAL: POTENCIALIDADES, VIRTUDES Y DESCRÉDITOS	41
2.2.1 EL ARTISTA EJERCITANDO NUEVAS NARRACIONES DE LO COTIDIANO.	45
2.2.2 EL ARTISTA PROBLEMATIZANDO EL HACER SOCIAL	48
2.2.3 NUEVAS NARRATIVAS A TRAVÉS DE REINTERPRETAR EL HACER COTIDIANO	51
2.2.4 EL ARTISTA COMO CUESTIONADOR DE LO ESTABLECIDO: LOS REFERENTES SOCIALES	53
2.3 EL ARTE VISUAL ACTUAL, SUS COMPLEJIDADES Y PARADIGMAS	55
2.3.1 DIÁLOGOS OBRA – RECEPTOR	56
2.3.2 LOS NO DIÁLOGOS OBRA-RECEPTOR	60
2.3.3 DIÁLOGOS OBRA ARTÍSTICA-SOCIEDAD	62
2.4 EL ARTE CONTEMPORÁNEO VISUAL ACTUAL, MECANISMOS PARA LA SENSIBILIZACIÓN, ATRACCIÓN Y COMPENSIÓN.	82
2.4.1 LOS RETOS DE LA OBRA DE ARTE PARTICIPADA.	87
2.4.1.1 INSTRUMENTOS FACILITADORES PARA ALCANZAR LA OBRA PARTICIPADAS	91
2.4.1.2 UNA REFLEXIÓN EN TORNO A EJEMPLOS DE EXPERIENCIAS PARTICIPADAS EN EL TERRITORIO DE LAS ARTES VISUALES, SONORAS Y ESCÉNICAS.	97
<u>CAPÍTULO 3 EL RECEPTOR DEL MENSAJE ARTÍSTICO Y LA EMANCIPACIÓN DE LOS PÚBLICOS</u>	108
3.1 INTRODUCCIÓN	108
3.2 ¿POR QUÉ ES IMPORTANTE ENTENDER EL ARTE VISUAL EN NUESTROS DÍAS? ¿QUÉ NOS CUENTA EL ARTE? EL EJERCICIO DE MIRAR, UN ACTO MARCADAMENTE POLÍTICO.	109

3.3 LA ENSEÑANZA ES LA OBRA DE ARTE MÁS IMPORTANTE DEL ARTISTA. JOSEPH BEUYS COMO TEORÍA Y PRÁCTICA.	127
---	------------

3.4 CAMBIOS DE PARADIGMAS EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA, NECESIDAD Y URGENCIA DE GENERAR PROCESOS DE REFLEXIÓN CRÍTICA EN UNA SOCIEDAD HIPERVISUAL.	139
--	------------

<u>CAPÍTULO 4 REPLANTEANDO EL EMISOR DEL MENSAJE ARTÍSTICO: EL ARTE ¿UN LUGAR DONDE ACUDIR? O/Y ¿EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO SUCESO?. CONTEXTOS Y PROCESOS PARA UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA PLENA, PARTICIPADA Y RESPONSABLE</u>	167
---	------------

4.1 INTRODUCCIÓN	167
-------------------------	------------

4.2 EL ARTE CONTEMPORÁNEO SE ALEJA DE SÍ MISMO...LOS LUGARES DEL ARTE.	171
---	------------

4.2.1 LOS FORMATOS EXPOSITIVOS	174
--------------------------------	-----

4.2.2 LOS LUGARES DE LA OBRA EXPUESTA, INVESTIGANDO EL HÁBITAT EXPOSITIVO	177
---	-----

4.2.3 LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS PÚBLICAS Y SUS EJES DE ACCIÓN.	186
---	-----

4.3 LUGARES DONDE PARTICIPAR DEL ARTE. EL ARTE COMO SUCESO.	193
--	------------

4.3.1 EL CONTEXTO COMO CAMBIO DE EJE EN LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DEL RECEPTOR.	195
--	-----

4.3.2 DE LOS MACRO RELATOS A LOS MICROS RELATOS: APROPIACIONES DE LO PROPIO.	201
--	-----

4.4 LA MEDIACIÓN CULTURAL, EL CONTEXTO COMO CENTRO DE ACCIÓN Y REACCIÓN	211
--	------------

4.4.1 DIÁLOGOS CON EL CONTEXTO	211
--------------------------------	-----

4.4.2 LA MEDIACIÓN CULTURAL, LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y EL PODER TRANSFORMADOR DE LA RÉPLICA.	215
---	-----

4.4.3 PROTOTIPOS DE ARTE PARTICIPADO A TRAVÉS DE LA MEDIACIÓN CULTURAL.	219
---	-----

4.4.3.1 LA INSTITUCIÓN COMO MEDIADORA: MEDIALAB, INTERMEDIAE	222
--	-----

4.4.3.2 LA MEDIACIÓN COMO PROCESO A IMBRICAR EN LAS INSTITUCIONES: TRANSDUCTORES, NÚBOL.	227
--	-----

4.4.3.3 LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DESDE LA MEDIACIÓN: PENSART, LA GALERÍA DE MAGDALENA	232
--	-----

4.4.3.4 LA MEDIACIÓN COMO ESPACIO REFLEXIVO DESDE DONDE EXPLORAR LA POSIBILIDAD DE "INDEPENDENCIA" DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA: ORIOL FONTDEVILLA	244
--	-----

4.4.3.5 LA MEDIACIÓN COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA: TXP, ODEPS, ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA	247
--	-----

<u>CONCLUSIONES</u>	265
----------------------------	------------

<u>LISTA DE REFERENCIAS</u>	275
------------------------------------	------------

<u>ANEXOS</u>	287
----------------------	------------

<u>BIO</u>	305
-------------------	------------

Lista de figuras

- Figura 1. Escalera hacia el cielo, Eugenio Merino, 2010.
- Figura 2. Desviaciones IV, Marisa González, 1997-2003.
- Figura 3. Documentos, Celia y Yuniór, 2003-2006.
- Figura 4. Signos Cardinales, Libia Posada, 2008.
- Figura 6. Disney Princess, Dina Goldstein, 2009.
- Figura 5. Banana, Eleder Varona, 2010.
- Figura 7. Espacio para gestionar las emociones, Josep Maria Martí, 2009.
- Figura 8. Inside Out. JR, 2013.
- Figura 9. The Psychedelic Experience, Denver Art Center, 2009.
- Figura 10. A Disappointed Woman, Cristina Calvo, 2014.
- Figura 11. Foto detalle de luces, Brilliant Corner, 2015.
- Figura 12. Londres , Punch Drunk, 2014.
- Figura 13. Códices de México, Memorias y Saberes, Museo Nacional de Antropología de México, 2014.
- Figura 14. Lauren Bacall, Dark passage, 1947.
- Figura 15. Yolanda Domínguez, Niños vs Moda, 2015.
- Figura 16. Nuria Carrasco, AHLAN!, 2012.
- Figura 17. Marcel Duchamp, Rueda Bicicleta, 1913.
- Figura 18. Joseph Beuys, Action Piece, 1972
- Figura 18. Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, 1974.
- Figura 19. Exprimiento Limon, Taller de Género, 2008
- Figura 20. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error para adultos, 2013
- Figura 21. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error para todos Matadero Madrid, 2013
- Figura 21. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error detalle guion, 2012
- Figura 22. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error detalle video, 2012
- Figura 23. Momu And Noes, La Reina de las Fiestas, 2007
- Figura 24. Derivart, Casas Tristes, 2007
- Figura 25. Santiago Sierra, Bandera, 2007
- Figura 26. Democracia,Subtextos, 2007
- Figura 27. Alicia Framis, Inditex, 2007

Figura 28. Busto bocanegra, Ínchiriez Camerà, 2007

Figura 29. UHF, Revistas, 2007

Figura 30. Carlos Llavata, I am not proud..., 2007

Figura 31. Andrés Senra, Casa Quemada, 2009

Figura 32. Greta Alfaro, In Ictu Oculi, 2008

Figura 33. María Cañas, The Toro's Revenge, 2006

Figura 34. Exprimiento Limon, Performance Retornable, 2008

Figura 35 & 36. Exprimiento Limon, 5 sentidos, 2013

Figura 37. Exprimiento Limon, Instalación Retornable, 2008

Figura 38. Exprimiento Limon, Lines Hunters, 2015

Figura 39. Dora García, Frases de Oro, 2003

Figura 40. Pejac, Vandal-ism, 2014

Figura 41. Es Baluart, Cartografiem nos, 2006-2015

Figura 42. Medialab Prado, Interactivos?, 2015

Figura 43. Debajo del Sombrero, artistas, 2014

Figura 44. Transductores, Diagrama, 2014

Figura 45. Núbol, Unir lo inseparable, 2013

Figura 46. Josep Maria Marti, Casa Digestiva, 2010

Figura 47. Pensart, Sobre Ruedas, 2012

Figura 48. Pensart, Intransit, 2010

Figura 49. Pensart, Mapear Madrid, 2010

Figura 50. La Galería de Magdalena, Intervenciones, 2014

Figura 51. ODEPS, Intervenciones, 2011

Figura 1. Formas y descripción de las formas.

Núria Güell, Alegaciones desplazadas. Galería ADN. Foto: Camilayelarte

Capítulo 1

Introducción: La Experiencia Artística ¿Una Actitud Por Re-Conquistar?

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

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

La idea por tanto es comprender por qué el humano una vez en la historia, se aventuró a la representación de algo que extrapolaba la realidad, explorando experiencias trascendentes fuera de las necesidades propias de supervivencia, y superando los límites

de lo real, para la invención de otra realidad paralela que se manifestaba en otro estado de las cosas, y que recurría a otras maneras de obrar para generar comportamientos y cambios en el estado de los cuerpos y del ser. Estas maneras de hacer eran por supuesto, muy diferentes a las de otras especies.

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

Según Dewey (2008)

“La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética.”¹

Si partimos de esta inercia experiencial que Dewey (2008) describe como modo de expansión sobre lo que nos acontece, quizás lleguemos a plantearnos algo que viene a

¹ Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós. pp 2

colación como respuesta inmediata a esta fuerza efusiva a la acción / reflexión humana, y es el motivo por el cual en este impulso por encontrar modos de hacer con el devenir del entorno, el Hombre, encontró la manera pseudo mágica de explorar el mundo real recreándolo con representaciones que lo hacían experimentar lo no vivido pero sí pensado o imaginado, o transformándolo en rituales que podían o creían poder alterar la realidad.

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

Si nos detenemos en la manera que evoluciona esta inercia de aumentar lo experiencial al ámbito de lo imaginado y a la posibilidad de alterar lo dado, cuando se generaliza la necesidad de recreo, esparcimiento y/o disfrute, nos interrogamos en ¿que es lo que está pasando?, porque sí, el arte es para entretener, para disfrutar, para trascender, reflexionar, etc, pero vayamos de nuevo a la raíz, ¿a qué responde esta exigencia? ¿porque se siente esta necesidad?, ¿sería oportuno pensar en la necesidad humana de trascender?, ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia? ¿por qué necesitamos reaccionar ante una irrealdad (la representación artística) como si se tratase de una acentuación de la realidad? ¿es el arte, como decía Fischer (1970), una “inevitable manera de intensificar nuestra propia existencia²”?

Es por tanto esta necesidad casi innata del hombre por la búsqueda de respuestas ante la realidad encontrada o ante lo vivido o incluso lo “no vivido”, lo que hace imprescindible el desarrollo de una habilidad intensamente ligada a la imaginación para

² Fischer, E.(1970). La necesidad del arte. Barcelona: Nueva colección Ibérica. Ediciones Península. pp13

poder encontrar, como nos decía Dewey (2008), la manera expansiva de comportarnos ante la adversidad, la duda, los obstáculos y también para extravivir con el disfrute, el deleite y el placer. Y es de esta manera como el hombre no sólo acude a esta facultad como medio de resolución sino que además la desarrolla como herramienta de vida acompañando al hombre desde entonces en la resolución de emociones y reflexiones que quedan ligadas a la realidad más pragmática.

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

Partiendo de esta posible consideración de los orígenes de la acción/recepción artística que da sentido a la propia existencia de Arte, y por consiguiente, a la realidad de los públicos. Pensemos desde aquí en el ¿por qué se activan los mecanismos que reclaman y buscan arte? y ¿cómo el arte actual visual ayuda a trascender a sus públicos?

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

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

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

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

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

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

Estos motivos serán básicamente los puntos a señalar dentro de la tesis que se defiende, pero cabe recalcar además con qué obstáculos nos encontramos para poder integrar en la sociedad el arte contemporáneo como herramienta de vida³.

- El arte contemporáneo es complejo, se basa en profundas investigaciones subjetivas que acaban materializando en representaciones que en muchas ocasiones son crípticas y que necesitan de un proceso de mediación para poder interactuar con las mismas.
- Es por esto que el contexto de la presentación de la propuesta artística al público es tan fundamental como la propuesta artística como tal.
- Es preciso ejercitar las habilidades para decodificar el arte visual de la misma manera que se entiende necesario la educación del lenguaje textual.
- Se requieren nuevos contextos para el encuentro con el arte acordes a las exigencias contemporáneas. Urge tomar consciencia de la necesidad de incorporar el arte dentro de la cotidianidad como reclamo de una exigencia natural humana, considerando el arte no como lugar donde acudir, sino como experiencia a vivir. Se requiere la emancipación del arte contemporáneo fuera de los espacios creados para el “consumo” del mismo.

En el capítulo siguiente se describirán en detalle los aspectos que alejan actualmente el arte contemporáneo al potencial público, espectador, usuario del arte.

³ Este argumento del arte como herramienta de vida será descrito y defendido más adelante.

Capítulo 2

El Mensaje Artístico Visual Actual Y Los Procesos De Activación De La Obra

Artística

2.1 Introducción

El arte es un elemento esencial para el humano desde el momento en que se empieza a ejercitar fórmulas de representación para interpelar el entorno incierto; este ejercicio se vuelve elemento del común mostrándose en el territorio colectivo para demandar un posible retorno significativo.

En esta primera parte del estudio se buscarán respuestas alrededor del ejercicio de la representación artística como privilegio a ser atendido por una sociedad rodeada de incertidumbres y de estímulos visuales, que necesitan ser analizados desde la atención y la responsabilidad de la lectura crítica. Además de analizarse como herramienta para imaginar futuros posibles que ayudan a la generación de cambio y transformación de la sociedad.

A partir de aquí, se desarrollan tres vértices, tres ejes de tensión, desde los que analizar la realidad poliédrica que se plantea: *El arte visual contemporáneo y la necesidad de incorporar sus lecturas reflexivas dentro de contextos de cotidianidad.*

Uno de esos ejes de tensión será, el **mensaje artístico** como acción compleja generada por un actor, el artista; dos, un **receptor final** que para poder dialogar con el mensaje lanzado debe de encontrar las herramientas y las claves de decodificación para incorporarlo dentro de su experiencia artística; tres, **un emisor**, en este caso, los lugares para el arte, que presenta el mensaje artístico a su interlocutor final.

Es imprescindible analizar herramientas que ayuden a la decodificación de nuestro entorno hipervisual, se plantea entonces que a través del acercamiento a los públicos al arte visual contemporáneo (AVC), se podrá ejercitar la reflexión crítica visual, base fundamental para la decodificación y construcción de imágenes.

Para poder mostrar el impacto posible que tendría la sensibilización de los públicos en su experiencia perceptiva a través de la asimilación de herramientas críticas propias del Arte Visual Contemporáneo, se describirán las potencialidades del artista como creador y posible agente de transformación social, las obras de arte visuales y las estrategias estéticas, éticas, relacionales y reflexivas que generan, además de considerar las variables a tener en cuenta para que el encuentro mensaje artístico -receptor sea pleno.

2.2 El artista como actor social: potencialidades, virtudes y descritos

Es necesario traer a este estudio un análisis mínimo del rol del artista y su naturaleza como actor responsable de la existencia de arte. La intención es comprender desde su labor, su condición y su capacidad de acción, cuánta y cuál es la complejidad a la que se enfrenta el público cuando se presenta ante una propuesta artística y los motivos por los que en muchas ocasiones se genera cierta frustración en la interacción con la misma.

El artista, (siempre se referirá a artista en esta tesis dentro del ámbito de las artes visuales) es un actor social que dispone de un estatus determinado dentro de la sociedad. Su condición de artista, en la mayoría de las ocasiones, le permite adentrarse en realidades vetadas al resto de los profesionales. El artista tendrá la posibilidad de indagar en aspectos de lo que acontece desde la opción de “carta blanca” al introducirse en

ámbitos y realidades particulares. Y siendo su profesión una cualidad desde la cual, la acción, la investigación y la representación, están más abiertas a la posibilidad, sin los límites y condicionamientos que en otras profesiones se requieren.

Esta cualidad supone por otro lado un arma de doble filo ya que en muchos casos significa asumir unos riesgos personales y sociales que vienen a ser proporcionales a su rango de libertad de acción.

La naturaleza del artista por lo tanto presupone un alto grado de responsabilidad en los aspectos que trata, una aceptación de riesgo al “enjuiciamiento” público continuo, un compromiso en los temas acometidos, y una actitud de perseverancia en la investigación planteada.

Bajo estos ingredientes tan particulares, su intención artística invertida en la posibilidad de generar nuevas lecturas de la realidad dada, propicia un enriquecimiento proporcional al número de interpretaciones por parte de quien recibe, las grietas en donde entra para plantear posibles formas de acción junto con la facultad para poder exponer estas realidades a un potencial público, facilita el camino hacia la transformación social, que aunque en muchas ocasiones no se encuentre tal virtud entre los objetivos de la propuesta artística, su posicionamiento y la habilidad expresiva de la herramienta artística que se utilice puede propiciar la posibilidad del cambio, incorporando a los públicos nuevas lecturas de la realidad planteada, o emociones que pueden trasladar a la posibilidad de acción o reacción y por lo tanto acarrear una alteración del comportamiento en los públicos en mayor o menor medida.

Volviendo a Fischer (1970), él planteaba el origen del arte como una especie de acción mística, “el arte era en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica para dominar

un mundo real pero inexplorado⁴”, y por ende el artista era ese mago que se adentraba a los comunes en el mundo desconocido pero real.

Esta cualidad mágica, que hoy en día podríamos dar por superada, se podría traducir en una suerte de circunstancias que rodean el acto artístico y al hacedor del mismo, como es la capacidad de generar desde la sensibilidad “creadora” un escenario propicio para ser asimilado por un público que a su vez es sensible a ser contagiado por dicha propuesta artística, iniciando así un proceso de retroalimentación, en donde la realidad en cierta medida es modificada por la introducción de un nuevo elemento y su normalmente alto grado de emocionalidad estimulada, ya sea, por la realidad planteada, la expresividad de la misma o la activación de ambas a la vez.

La creación visual, además, entra dentro de ámbitos inexplorados de la realidad y aflora a la superficie social con representaciones que obligan al replanteamiento, la reflexión y la adquisición de nueva información sobre esa realidad dada, ya sea esta representación visual fundamentada en el interés estético, y/o crítico, y/o emocional, y/o conceptual...



Figura 1. Escalera hacia el cielo, Eugenio Merino, 2010.

⁴ Fischer, E.(1970). La necesidad del arte. Barcelona: Nueva colección Ibérica. Ediciones Península. pp13

Las prácticas artísticas, por lo tanto, son consideradas como productoras de significado cultural a través de la visualidad, y parece inevitable poder describir esta afirmación sin recurrir a alguno de los procesos artísticos que la argumenten. Volviendo a reclamar el arte contemporáneo como necesidad humana para extravivir, viajemos a través de diferentes obras que intensifican nuestra existencia desde diferentes narraciones.

2.2.1 El artista ejercitando nuevas narraciones de lo cotidiano.

El arte visual contemporáneo, podría ser una herramienta para ejercitar la sensibilidad, las lecturas críticas y la generación de nuevas narraciones. Si es posible hacer accesible a los públicos este tipo de lecturas y de formas de experimentar las propuestas artísticas. Se abriría la posibilidad del ejercicio crítico en la lectura de imágenes.

Veamos ejemplos de arte visual contemporáneo para poder describir qué aspectos de la vida, la emoción, la reflexión y de la transformación son afectados a partir de la activación de la obra.

Nos adentramos en un mundo cotidiano narrado desde una expresividad nueva y diferente, la artista española Marisa González (1997-2003) representando la virtualidad escondida en la cotidianidad que nos rodea, con un tratamiento preciosista de la imagen, sus fotografías nos invitan a nuevas experiencias estéticas de frutas y vegetales.

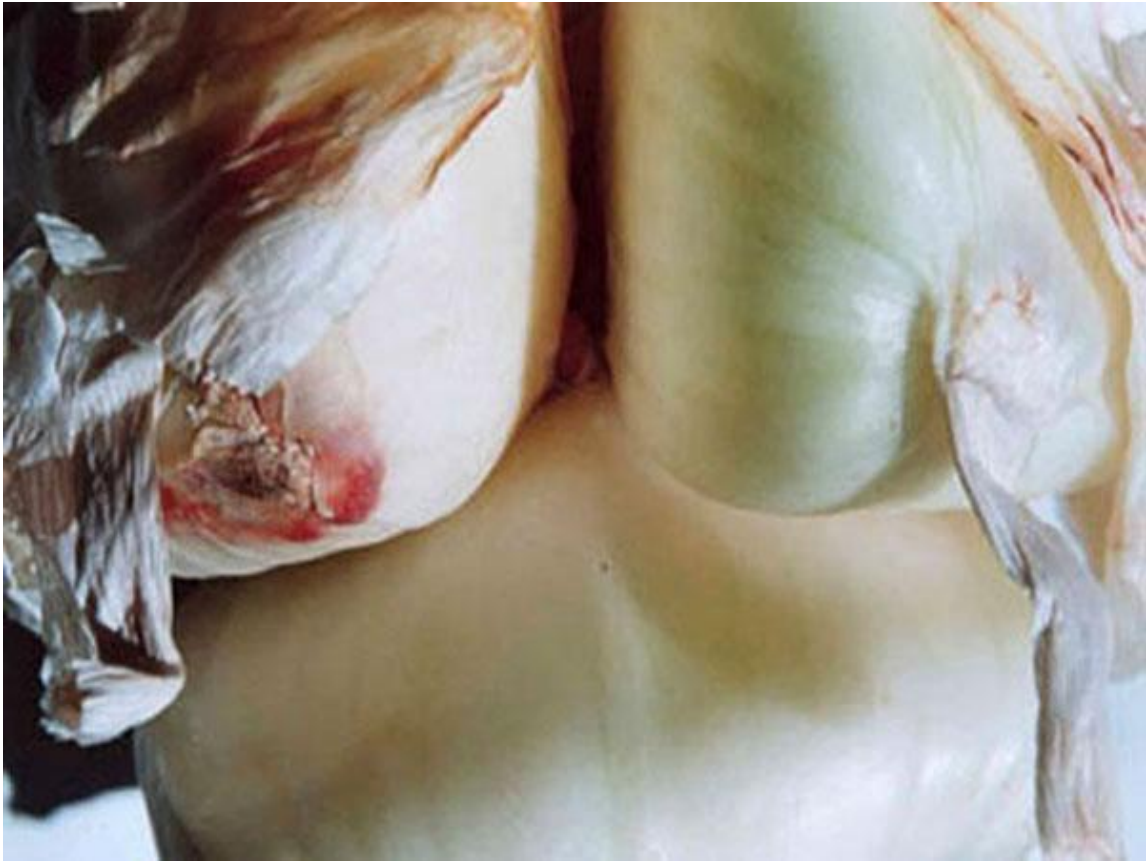


Figura 2. Desviaciones IV, Marisa González, 1997-2003.

Un elemento orgánico y cotidiano, una cebolla deforme, ha sugerido una dramática serie sobre la violencia en la mujer, la mujer maltratada. Esta serie la titulé " hacen llorar"⁵. González, M (1997-2003)

Las obras que crea evidencian una relación alejada de nuestra percepción diaria de estos elementos que a pesar de ser habituales en nuestro día a día, se presentan como una nueva realidad a través de los pliegues, grietas, formas y colores, consiguiendo de esta manera que nos traslademos a referentes visuales cercanos, humanos e íntimos. Esta serie de fotografías llamada Desviaciones, alude a las mutaciones y alteraciones que los alimentos sufren tras tratamientos transgénicos; fue un trabajo de investigación y de representación realizado entre los años 1997 al 2003.

Cruce- mutación- híbridos. Este proyecto es una exploración-denuncia acerca de las manipulaciones genéticas en los frutos, asumidos como metáfora del cuerpo real, y realizada durante varios años consecutivos a través de imágenes alteradas de diferentes malformaciones en diversos frutos. En su lectura, manipulación y registro, intervienen tres modos de mestizaje ensamblados o yuxtapuestos o bien por perversiones o fallos en la clonación. Mestizaje celular: manipulación biogenética. Mestizaje Híbrido (aleatorio): caos genético. Mestizaje disciplinar: obra Multimedia⁶. González, M. (1997-2003)

⁵ González, M. (1997-2003) Desviaciones marisagonzelez.com Recuperado de: <http://www.marisagonzalez.com/transgenicos/desviaciones.htm>

⁶ González, M. (1997-2003) Desviaciones Marisa González Recuperado de: <http://www.marisagonzalez.com/transgenicos/desviaciones>

En esta representación, el arte visual aporta nuevas lecturas sobre elementos de nuestro día a día, nos ofrece la posibilidad de practicar una sensibilidad nueva en torno a nuestros actos cotidianos, nos abre la posibilidad de explorar otras narraciones que no son las habituales, a través de nuestra consciente toma de contacto, nuestra pausa al mirar, incorporando esa nueva información digna de nuestro disfrute sensitivo, para inmediatamente después, acceder a un acto consciente de reflexión en torno al uso e interacción con el alimento, activando nuevas sensaciones y atenciones en torno a nuestro acto mirar.

El arte visual, en esta ocasión es una invitación al recreo de lo oculto, lo raro, lo inexplorado un ejercicio de aprendizaje en la forma de apreciar la cotidianidad y las múltiples formas que se presentan ante nosotros. Observar como acto de disfrute, de análisis, de recopilación de información, sensación y placer.

Lo bello, lo estético, lo hermoso, es un placer que facilita esa “extra vivencia”, González no solo lo muestra en sus fotografías sino que en paralelo nos enseña a mirar, nos ejercita la mirada para que otro día entre verduras, o entre las cosas de casa, o en la calle, encontremos aquello bello en lo que antes no deparamos a ver.

El ejercicio de lo sensible, lo transmite el artista a un interlocutor que se ve contagiado por su receptibilidad es un proceso de aprendizaje continuo que podría ser entrenado como un acto cotidiano.

2.2.2 El artista problematizando el hacer social

El artista visual no siempre recurre a lo armónico para despertar percepciones en su interlocutor, existen otras formas de visualidad, en donde la renuncia a lo estético,

puede ser la forma más ágil de representación de lo oculto. En la siguiente representación la pareja artística cubana Celia y Yunió (2004-06), muestran la documentación de seis certificados de matrimonio y de seis certificados de divorcio. Los artistas han llevado a cabo la acción (casarse) y/o (divorciarse), para poner en evidencia una realidad que por cotidiana se asimila de manera mecánica, sin reflexión alguna.

Con el registro de su acción demuestran estrategias normativas para conseguir diversos beneficios sociales dependiendo del lugar y el contexto regulativo donde se encuentran. Su acción les da pie a poder lograr una salida legal del país, obtener diferentes beneficios en hoteles, ayudas estatales, acceso a garantías, etc. Utilizan la legalidad como instrumento, como modo de testimoniar los procesos normativos de diferentes sociedades. Visualizar el potencial de un contrato, o consenso social que se muestra como instrumento en manos del individuo, conocer el valor fáctico de dichos documentos y poner en valor la estrategia normativa para apostar a favor de lo personal.

De nuevo retomamos la visualidad de lo conocido, lo cotidiano, esta vez sin estéticas, y simplemente con un documento plano que muestra unas posibilidades a explorar, y con el mismo, una toma de conciencia sobre los actos sociales normados y sus consecuencias.

El acto casi picaresco de la acción artística muestra al descontextualizar el documento de su lógica social-contractual como se organizan y construyen los consensos y cómo las sociedades se reflejan a través de este tipo de pautas asumidas, sin ser cuestionadas o contrastadas con otras posibles formas narrativas.



Figura 3. Documentos, Celia y Yuniur, 2003-2006.

Consideramos que hay un problema de velocidad entre las necesidades de cualquier ser humano y las estructuras que están establecidas para administrarlas; la actualización se escapa por ser asumida como excepción de la regla o como infracción de la misma. Es por eso que nos interesan las formas de administración de la vida en sociedad y como el individuo reformula esos dispositivos para ponerlos a su favor, una vez que sus intereses entran en contradicción. En las obras hay un acercamiento a ejemplos prácticos y concisos en los que se encuentran síntomas de esa fractura, aunque también nos interesa generar un registro sensorial del momento histórico en que se desarrollan. Somos observadores de quienes nos rodean, de sus soluciones y de lo que implican a nivel simbólico y emocional en un contexto específico⁷. Celia y Yuniur (2003)

⁷ Celia y Yuniur (2003) celiayuniurwix.com Recuperado de: <http://celiayuniur.wix.com/celiayuniur>

2.2.3 Nuevas narrativas a través de reinterpretar el hacer cotidiano

Cuando se ejercita una profesión en muchos casos , se genera una cierta insensibilidad hacia aspectos no relacionados con la profesión, generando comportamientos mecánicos, fríos y repetitivos . El arte , el ejercicio de la sensibilidad, tiene la capacidad de rescatar diferentes lecturas de un hacer cotidiano.

Es así como la artista colombiana Libia Posada (2008) hace uso de su conocimiento como médico para acentuar los rasgos del cuerpo que anuncian una secuencia de acontecimientos vividos por el paciente, el cuerpo es el punto de partida para analizar, definir, relatar y delatar los fenómenos y circunstancias sociales hostiles que concurren sobre él, poniendo en evidencia los problemas sociales y políticos que confluyen sobre él.

La producción de Libia Posada – quien paralelamente ejerce como médica y cirujano - se ubica en zonas de hibridación entre ciencia y arte, institución médica y espacio social. Partiendo de las estructuras propias del espacio hospitalario y la imagen médica, Libia Posada-Restrepo establece una serie de códigos ambiguos que cuestionan nociones como razón y locura, salud y enfermedad, belleza y horror, fuerza y fragilidad, público y privado. De esta manera evidencia la lógica del absurdo que atraviesa la ciencia clásica y por lo tanto la comprensión de la vida misma. Jaramillo, CM⁸. (2008)

⁸ Carmen María Jaramillo (2008) Magdabellotti.com Recuperado de: <http://www.magdabellotti.com/artistas/ver/artista/112>

Así en “Signos cardinales” (2008) la artista dibuja sobre piernas de mujeres y hombres el mapa de los desplazamientos que han realizado a lo largo de su vida, a modo de topografía del dolor que acompaña a cada individuo obligado a abandonar su lugar de origen a causa de conflictos políticos y económicos que le son ajenos. La concreción gráfica de los lugares de donde viene y por dónde pasa, cumple también la importante misión de mantener vivo el recuerdo.



Figura 4. Signos Cardinales, Libia Posada, 2008.

La visión particular que encierra un conocimiento especializado y profesional sale a la luz y dialoga con la generalidad de un público con diferentes saberes y experiencias, aportando valor emocional, social y cognitivo a la representación visual.

2.2.4 El artista como cuestionador de lo establecido: los referentes sociales

La artista Dina Golstein aprovecha una imagen ya consolidada en nuestro imaginario para poder cuestionarla desde sus orígenes, cayendo por su propia fuerza expresiva.

Dina invita a repensar una imagen que posiblemente fue establecida en nuestro imaginario sin mucha reflexión por su aparente dulzura o por pertenecer al legado visual de la infancia.

El hecho es que la artista muestra a través de sus series de princesas Disney la alteración de un cuento fantástico que narra los roles hombre-mujer desmontando la imagen de amor romántico y naif que condiciona las expectativas de un futuro en la infancia. La imagen princesas Disney se basa en estereotipos de género basados en construcciones intencionadamente simples pero que a su vez están cargadas de gran simbolismo. Dina Goldstein⁹ construye el final, o el presente del cuento, mostrando una imagen que aterriza en la realidad no tan “bella” pateando los sueños de la niñez con las desventuras cotidianas. La imagen que nos presenta Dina de la princesa Disney sigue siendo impoluta pero es su contexto el que nos narra otra realidad. Golstein consigue que nos interroguemos sobre quien construye los deseables, los sueños y los comportamientos

⁹ Dina Goldstein (2009) Fallen Princesses Recuperado de: <http://www.fallenprincesses.com/>

adecuados o inadecuados, canonizando y estandarizando a través de las princesas y príncipes formas y modelos de ser, estar y pensar en el mundo.



Figura 6. Disney Princess, Dina Goldstein, 2009.

Podemos ver cómo la sensibilidad del artista facilita la investigación y presentación de aspectos de la sociedad diferentes, arriesgados y alternativos. Posibilitando la exploración de lo acontecido desde ámbitos alejados de la normalidad, propiciando la reflexión crítica del aspecto social que presenta al común.

El artista, por lo tanto, como actor social generador de valores y contravalores, comunicando con el público aspectos que se trasladan desde el interés subjetivo del creador a la preocupación de una comunidad más o menos amplia, haciéndole partícipe en su proceso de inmersión en una realidad que considera digna de comunicar, y que

desde las estrategias propias del arte, el público, puede llegar a incorporarlas dentro de su imaginario, sus discursos o sus reflexiones.

...Si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones (la libertad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras) ...Es este fenómeno -y no tanto el hecho de que los hombres y mujeres descubrieran súbitamente el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía- el que provoca que lo estético desempeñe una función tan singular dentro de la herencia intelectual de nuestro presente¹⁰. Eagleton (2006)

Hemos podido comprobar en el análisis de estos ejemplos, como el ejercicio de pensamiento crítico trabaja a partir de las intersecciones de conceptos , trazando estas líneas de confrontación (verduras , cotidiano, cuerpos , mujer , transgénicos) (documento, normas , modelos de sociedad) (cicatrices , mapas, huellas de vida) ...como potenciales a explorar, lugares “no encontrados” desde otras disciplinas , intersecciones y aspectos de “no lugar” como posibilidad expresiva, como pausa a reflexionar, como narración extra-ordinario de lo que acontece a nuestro alrededor.

2.3 El arte visual actual, sus complejidades y paradigmas

La obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes¹¹. Taine, H (1945)

¹⁰ Eagleton, T.(2006). La estética como ideología. Madrid: Trotta. pp53

¹¹ Taine, H A.(1958). Filosofía del Arte. Madrid:Espasa Calpe. pp 46

Estudie las obras de los artistas visuales como exploraciones de los acontecimientos no nombrados con anterioridad, y como al mostrarlo al exterior, activan diferentes comportamientos en un otro receptivo que a su vez genera interacciones con el entorno que se traducen en alteraciones, aunque sean, pequeñas, en las consciencias y en el territorio cognitivo de un otro social.

2.3.1 Diálogos obra – receptor

El creador Eleder Varona, en una entrevista personal, hablaba de su incapacidad para no crear, explicaba la necesidad de generar artefactos visuales como una inevitable reacción a los interrogantes que le surgen ante la vida, las calles y la sociedad. Definía su obra como materializaciones filosóficas, o acciones para interpelar sus propias dudas con un otro sensible, y cómo este interrogante necesita ser expuesto ante la sociedad para poder ser respondido o debatido.



El acto de crear es una inevitable fórmula para poder abarcar aquellas aspectos que nos conciernen como inquietudes personales y que irremediable confluyen en un contexto común; pero he aquí la mayor de las dificultades: posibilitar que en este encuentro con el otro exista un código de entendimiento compartido; esto es un requisito indispensable para que la creación artística pueda ser participada.

El lenguaje que se utiliza para transmitir una inquietud particular que puede estar latente en un público, debe ser educado y ejercitado para poder llegar a las sensibilidades de la comunidad.

Es fundamental comprender qué códigos y qué lenguaje es utilizado en el arte contemporáneo para poder abordar a posteriori una manera de sensibilización y acercamiento a los públicos.

En este apartado se describirán diferentes propuestas artísticas que encierran un lenguaje muy particular nacido desde la inquietud subjetiva pero dirigida a un otro intencionadamente.

Veamos en primer lugar cómo es el proceso de construcción de lo artístico para después poder abarcar el aspecto del encuentro con el público.

El imaginario creado por los artistas deja de ser imaginario para convertirse en realidad en el momento que se activa su propuesta al encontrarse con un interlocutor sensible a lo planteado, y es desde aquí desde donde se construyen los cimientos de una potencial realidad y una gestión del cambio, generando interrogantes que facilitan la problematización de un hecho ignorado por una cotidianeidad exigente y urgente.

Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en si, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico¹². Ranciere, J. (2008)

Es por esto que la reivindicación del arte contemporáneo requiere tiempo, dedicación y una cierta predisposición a lo incómodo. El arte actual del que hablamos no pretende realizar objetos bonitos, estéticamente agradables, sino proyectos comprometidos, que exigen a quien los recibe la facultad de mancharse entre las marañas de lo engorroso, lo indefinido, lo irritante y lo perturbador. No por esto se quiere librar al mundo de lo artístico del placer y del disfrute, que también lo hay, pero en esta ocasión se está describiendo aquellos aspectos del arte contemporáneo que no son a primera vista codificables, entendibles o sencillos a nuestra percepción.

Bajo el nombre de estética relacional, nos dice que el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de ahora produce directamente “relaciones con el mundo”, y por lo tanto, formas activas de comunidad¹³. Bourriaud, N. (1998)

¹² Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial pp77

¹³ Bourriaud, N.(1998) NB Esthétique relationnelle, Les Presses du Réel, pp 29

En este baile entre la presentación de una propuesta artística y el receptor que la digiere, emprendemos un proceso en donde usamos la visualidad para comprender el mundo, pero también como modo de pertenencia al mismo. La construcción de la imagen y la asimilación de la misma, (o no) es un acto marcadamente político en el sentido más amplio del término, es un elemento fundamental de un proceso de socialización y de retroalimentación con el exterior, el acto de mirar, como forma y fondo, donde la imagen, lo visual, es parte de un proceso de construcción de uno mismo que se devuelve a la sociedad con el propio acto de mirar y todas las consecuencias que del propio acto pueden derivarse: mirar (poner la atención y seleccionar nuestros puntos de interés), asimilar (reubicar esa percepción en orden a nuestros conocimientos previos), comentar (expresar a un “otro”), reinterpretar (recolocar a través de mis marcos de referencia lo visto), para tras este cúmulo de posibles subactos “semi inconscientes”, incorporar e influenciar en el mecanismo de retroalimentación con el otro social.

Devolviendo esta afirmación al lado del receptor, entendemos también que el ejercicio de ver no es un acto inocente; la visualidad que se nos presenta pasa por ser un acto de inmersión entre lo que nos encontramos al mirar y lo que somos capaces de rescatar para incorporarlo a nosotros mismos y a nuestra propia cotidianidad. Es un proceso a corto plazo de retroalimentación en la realidad más cercana de nuestro día a día, con unas consecuencias cognitivas que nos ayuda a aportar información a lo que ya conocemos e incorporar nuevos conocimientos; sin embargo, hay un aspecto que cabe rescatar si cabe con mayor ímpetu, y es el efecto que esta visualidad produce en nuestro comportamiento, poniendo nuestra mayor atención en el territorio del “acto”, dado la importante influencia que tiene sobre nuestra conducta.

.. todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural-y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido- [...] Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural- y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver: no sólo el más activo mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y ser vigilado, el producir imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las ... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control.. que todo conlleva¹⁴. Brea, JL (2005)

2.3.2 Los no diálogos obra-receptor

La desmaterialización del objeto artístico, es un giro de paradigma artístico, que abre una brecha público-obra artística.

En los inicios de los 60 y tras el incipiente arte POP, se genera un fenómeno que progresivamente supone una desmaterialización del objeto artístico, siendo un reducto , el objeto, de lo que comienza a considerarse como la verdadera obra de arte: la experiencia, la idea y el concepto que se halla en proceso creativo.

Y es especialmente tras la brecha abierta que deja Duchamp con su arte ready-made donde nos encontramos las mimbres de un arte mental que combate el arte retiniano, es un arte que se aprende desde la mente, el proceso comienza creando a partir de objetos encontrados, elegidos no por su visualidad sino por su fuerza conceptual. Es

¹⁴ Brea, JL (2005) Estudios Visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización. Madrid: Akal Ediciones p.9

así como el arte conceptual pone su énfasis casi unánime sobre el lenguaje o sobre sistemas lingüísticamente análogos y la convicción de que el lenguaje y las ideas son la verdadera esencia del arte¹⁵..

Es un arte que exige del espectador un nuevo tipo de atención y de participación, otorgándole a la experiencia estética un rol constructivo y crítico. La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la desestetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto... Uno de los elementos clave en este periodo fue el acercamiento de roles de críticos y artistas, muchos de los cuales empezaron a teorizar y analizar sus propios trabajos, elaborando algunos de los textos esenciales sobre el Arte conceptual y posconceptual¹⁶. Vásquez, A. (2013)

A partir de este momento el diálogo obra-receptor se concreta en algo aún más complejo, que requiere de cierta “liturgia” para conectar con la misma.

El simple hecho, como explica Vásquez, de cómo se inicia la proliferación de obras acompañadas de una literatura propia para poder “ser comprendidas”. Este pequeño aspecto determina de alguna forma, la exhibición de la obra, en donde el público se ve abocado a dividir su atención entre lo que observa y lo que lee para cerrar significativamente la obra que disfruta.

¹⁵ Stangos, N.(1997) Conceptos de Arte Moderno, Madrid :Alianza Editorial, p. 211.

¹⁶ Vázquez Roca, A. (2013) La Idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas . Recuperado de:
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>

Este tema, de cambio de paradigma, que se considera esencial para poder entender el desencuentro obra-receptor, se verá más adelante en profundidad, cuando se estudie el replanteamiento del emisor del mensaje artístico (centros, e instituciones públicas de arte).

2.3.3 Diálogos Obra artística-Sociedad

Por otro lado, proliferan de manera paralela la inercia creativa que tras la revolución soviética, planteaba Malevich “ de no hacer cuadros, sino construir directamente las formas de vida nuevas¹⁷”.

Desde esta perspectiva, se analizarán diversos movimientos artísticos que ponen su foco de acción en su trascendencia social. Corrientes como el llamado useful art (arte útil), arte propositivo, arte para la transformación social, do it your self o los situacionistas, que aunque estos últimos huían de la apreciación que desde el exterior se les asignó como hacedores de reivindicaciones transformadoras, no podemos dejar de estudiarlos como ciertamente impulsores del cambio social.

Las prácticas de arte no son instrumentos que proporcionan formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible

¹⁷ PSJM (3 de enero 2015) Fuego Amigo III: Las paradojas de Rancière. Contraindicaciones. Recuperado de: <http://contraindicaciones.net/?p=3535>

y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de sentido común polémico¹⁸. Ranciere, J. (2008)

Por lo tanto el artista de estas características activa estrategias visuales que invitan a la acción directa del que participa, se convierten en instrumento accionador de nuevos comportamientos comunitarios dado que muchas de estas prácticas responden a demandas concretas de una comunidad.

En estos procesos el eje fundamental es problematizar o dar visibilidad a través de la obra a una realidad / conflicto específico del común. En estos casos la imagen es la herramienta a usar por el ciudadano para poder interferir en una problemática específica identificada y apuntada como elemento de interés general.

Aquí el proceso de investigación en ocasiones requiere de la participación directa del grupo, haciéndola partícipe y coautora del proceso de investigación, es así como el medio se revierte en fundamento y fin de la acción creadora, fundiéndose la inercia creativa: la necesidad de intervención en una realidad y la unión de recursos tangibles e intangibles para la consecución de la misma.

Como afirma Rebeca Solnit (2010) Sólo los ciudadanos que están familiarizados con la ciudad que habitan como territorio práctico, además de simbólico, pueden ser capaces de ejercer un verdadero control social¹⁹.

¹⁸ Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial pp77

¹⁹ Solnit, R.(2010). Infinite City: A San Francisco Atlas. California: University of California Press S

Muchas de estas iniciativas parten de las teorías de Henri Lefebvre, en donde se genera una relación directa entre la creatividad individual y colectiva y la producción artística como instrumentos de libertad y resistencia ante el sistema capitalista impuesto. Es así como la cotidianidad fue una de las principales líneas de estudio desarrolladas por Lefebvre, creando la revista COBRA y posteriormente la revista Internationale Situationniste. Considerando su concepción del arte como una herramienta, no autónoma, pero con potencial de liberar el establishment impuesto desde el poder a la cotidianidad de los individuos.

Visualizar, Problematizar, Intervenir

Analicemos como ejercicio, una serie de propuestas artísticas que beben directamente de lo cotidiano para poder ser pensados desde la comunidad:

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

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

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

Gentrificación es un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos. El proyecto-taller “Gentrificación no es un nombre de señora” surge como respuesta al análisis del papel de la cultura como capital simbólico en los procesos de gentrificación²⁰. LHR (2009)

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

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

Es así como el artista Josep María Martín proporciona a partir de su propuesta situaciones de incidencia práctica atendiendo a una necesidad demandada.

En el proyecto “Prototipo para gestionar emociones en el hospital” (2008), un proyecto promovido por el Espai d’art contemporani de Castelló y el Hospital Provincial de la ciudad, el artista a través de sus acciones con la comunidad hospitalaria propone un espacio para la gestión de las emociones en torno a la enfermedad.

²⁰ Is This Spain? (2013) Left Hand Rotation. Gentrificação: colonização urbana e instrumentalização da cultura. Recuperado de : <https://isthisspainarchivo.wordpress.com/2013/10/06/left-hand-rotation/>

Prototipo para gestionar emociones en el hospital, se plantea como dispositivo capaz de generar situaciones y experiencias reales entre las personas implicadas en la enfermedad. El valor del prototipo no reside por tanto en la formalización de un espacio concreto con materiales, colores y mobiliario preciso, sino en poner en evidencia la necesidad de un lugar-apéndice para la introspección, la relación y la expresión de los estados de ánimo²¹.



Figura 7. Espacio para gestionar las emociones, Josep Maria Martí, 2009²².

En esta ocasión la imagen se traslada a estancia, la construcción de este espacio supuso el consenso de todos los actores que se vieron involucrados en su creación y diseño: médicos, enfermeras, pacientes, familiares de pacientes, arquitectos, y el artista. Siendo el papel del artista fundamentalmente de mediador.

²¹ Jorge García de la Cámara (28 de noviembre 2007) Emocional, relacional y Cotidiana: Tres tácticas del arte contemporáneo para re-activar la arquitectura. *Neutra* (n.15)

²² Espai D'art Contemporani de Castelló. (17 de marzo 2007) Josep-Maria Martín, El Prototipo de espacio para gestionar las emociones. Recuperado de: <http://www.eacc.es/es/josep-maria-martin/>

Por medio de su acción de negociación se concibe un espacio que debía ser de transición entre el hospital y la emoción, equipándose en su interior una serie de acciones orientadas a contener, enfrentar y afrontar, situaciones con una gran carga emocional, que acontecen en el hospital: enfermedades, muertes, accidentes, nacimientos, curas, altas, etc. En ARCO 2008, en un Special Project se presentó la película de una duración de 5h.45' "La pregunta es, ¿hasta cuando?" sobre el Prototipo del Espacio para Gestionar las Emociones, realizada entre Josep-Maria Martín y Nacho Vega.

En este caso concreto el arte visual es la herramienta para poner nombre, lugar, diseño, espacio, diálogo y reflexión sobre un aspecto latente en un lugar tan particular como un hospital: la emoción.

La emoción es algo que hasta el momento se intenta ocultar en este tipo de centros en donde la normalización de los comportamientos impiden la expresión de las emociones. Todos recordamos la imagen en los hospitales y centros sanitarios de la perfecta enfermera invitando al silencio, el color "hospital" de las paredes, los uniformes de los trabajadores, la señalética, etc. Todo ello forma una imagen en el visitante o paciente del hospital y estas imágenes "castran la expresión de emoción" de quien las percibe.

El acto creador de proponer un espacio específico para poder tratar las emociones dentro del hospital supone una transformación mucho más trascendente que el simple hecho de generar un espacio nuevo, supone determinar lo latente como evidente y prioritario, la emoción como elemento a tratar y confrontar. Supone en mayor o menor medida un cambio en la escala de valores, una invitación a considerar lo oculto (la emoción) como potencial a explorar.

La ilegalidad como statement artístico

Otros de los recursos que el artista contemporáneo utiliza para producir estas creaciones de “relaciones con el mundo” nos llevan a las propuestas que se generan a partir de la potencialidad de acción y reacción en los entornos de la ilegalidad. Una herramienta artística fundamental para evidenciar las contradicciones, las posibilidades, las desigualdades y la naturaleza de los consensos.

El autor argentino Laddaga, autor de las estéticas de la emergencia, nos habla de múltiples casos llevados a cabo en Europa y América.

La modernidad se habría caracterizado por la promoción de una disposición reflexiva en lo que respecta a las evidencias recibidas; reflexividad destinada a erosionar la certidumbre del conocimiento²³. Laddaga, R. (2006)

Es desde este ejercicio artístico desde el cual podemos pensar sobre las pautas sociales aceptadas de manera automática y que son asimiladas como hábito o como tradición, y que por “normales”, entran dentro de lo exento a la reflexión crítica.

Estas propuestas artísticas presentan al ciudadano alternativas para releer los sucesos sociales. El proceso creativo se centra en localizar y trabajar la brecha legal para poder actuar desde el potencial de la “impunidad” aspectos que están alejados de la consideración cotidiana. Estas nuevas lecturas y formatos aluden a casos en donde la norma, la pauta o el consenso se ha desnaturalizado convirtiéndose en muchos de los

²³ Ladagga, R. (2006) Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Bueno Aires: Adriana Hidalgo Editora. pp. 55

casos en un instrumento de poder. En otras ocasiones este acuerdo social necesita actualizarse ante nuevas realidades o circunstancias que interfieren lo atendido por el consenso, haciendo irremediable la reflexión en torno al cambio de la norma y sus posibles derivas.

Pensemos entonces, cómo desde la ilegalidad, y con el potencial de lo "no normado" se puede intervenir en la realidad siendo esta herramienta fundamento para la transformación social, siempre y cuando eso sí, exista una necesidad latente de cambio. Entendemos que esta manera de invitación a la acción/reacción define nuevos espacios socio-políticos asignando responsabilidades, acciones y decisiones a actores y públicos anteriormente postrados en roles de inactividad o de desidia ante la impotencia del cambio.

Veamos algunos ejemplos:

En el caso del proyecto llevado a cabo por Nuria Güell y Levy Orta, Arte Político Degenerado. Protocolo Ético (2014), presentado en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid²⁴.

Se presenta como una acción subversiva, del "artivismo". El colectivo tras crear una sociedad anónima en un paraíso fiscal, dejan su gestión y administración a un colectivo activista para poder llevar a cabo sus acciones sociales al margen de las leyes de la sociedad capitalista. La idea es poder operar fuera de las exigencias de un mercado desigual favoreciendo una economía autónoma.

²⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 noviembre 2014) Arte político degenerado. Protocolo ético
Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-politico-degenerado-protocolo-etico>

Tras el funcionamiento de la nueva estructura de acción, se propone un encuentro para pensar desde la filosofía, la política y la ética, la contradicción que supone generar una estrategia capitalista para crear una dinámica anticapitalista, que agrede a su propia estructura, pero que además propone desde sus propias lógicas, la aplicación de un sistema autónomo ajeno a las exigencias del capitalismo.

Se pone por lo tanto en valor las propias trampas de la desigualdad para poder hacer uso de estas estrategias pensadas para evadir el consenso social para apropiarse de su propia farsa y jugar a favor del interés de un colectivo.

Este tipo de estrategias artísticas además de problematizar la cuestión de las intrigas capitalistas que autogeneran sus maniobras para evadir responsabilidades sociales, además sugieren de manera paralela, una acción que evidencia la cercanía de los procedimientos que normalmente tenemos asociadas a complejos sistemas que pertenecen únicamente al ámbito de los “elegidos”. Aquellos pocos conocedores de los procesos que dan vida al sistema capitalista, y que el resto de la sociedad entiende como asunto “no propio”.

El hecho de “traer a tierra” estas cuestiones, naturaliza los asuntos gestionados por el poder, y se trasladan al campo de la posibilidad del ciudadano, normalmente acostumbrado a la desidia y a la sumisión de la impotencia.

El ejercicio de estas prácticas nos remonta a la corriente situacionista generada por el pensador Guy Debord en donde se introduce lo que vienen a llamar “el *detournement*”²⁵ que sugiere la posibilidad artística y política de tomar algún objeto

²⁵ Foster, H y Bois, Y y Krauss, R y Buchloh, B. (2006) *Arte desde 1900 Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Ediciones AKAL

creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y su uso original para producir un efecto crítico. Estas propuestas surgieron en años cincuenta en donde Debord insistió en que las grandes acciones y las grandes palabras debían de vivirse realmente, en la vida cotidiana.

Otro ejemplo, en donde se trabaja la acción artística desde los estados alegales y las situaciones sociales sin tratar, es el de los franceses Olive Martin & Patrick Bernier que presentaron, o intentaron presentar para ser exactos, la exposición “I am Curator” en la Chisenhale Gallery de Londres: “Cuento para una Jurisprudencia” (2003)²⁶.

En este caso una mujer que había huido de su país de origen por ser perseguida, iba a ser extraditada a pesar de su arriesgada situación.

El proyecto se torna posibilidad para esta persona, y a su vez para otras muchas en la misma situación en que adquiere la condición de portadora de una obra de arte. La obra de arte consiste en el conocimiento transmitido por un artista, poeta, pensador a la persona que va a ser deportada, convirtiéndola en el “soporte” y medio de transmisión de la pieza artística. La exposición por lo tanto necesitaba la presencia de la persona portadora de la obra de arte para poder llevarse a cabo, para en definitiva, exhibirse en la Galería.

La exposición finalmente, se celebró con la ausencia de las “piezas” de Olive y Patrick por lo tanto no se evitó la deportación de los inmigrantes. La causa fundamental fue porque el espacio que invita al curator no aceptó la propuesta y se quedó en esto, en puro planteamiento.

²⁶ Democracia (2009) Nolens Volens. Cuento para una Jurisprudencia. (n.5) Madrid : Universidad Europea de Madrid pp.50 Recuperado de: <http://www.democracia.com.es/publicaciones/nolens-volens-n5/>

Queda cuestionarnos qué hubiera ocurrido si todas las partes involucradas hubieran estado implicadas en la causa de la misma manera. Y si realmente los consensos sociales pueden replantearse desde firmes convicciones que desmembran lo pautado, para ocuparse de una realidad que muta y que requiere de un cambio. Evidentemente la transformación no es viable si no existe previamente una situación latente proclive a ese cambio; y el arte en este caso, sería el elemento detonador de esa transformación, no como fundamento del cambio.

Las brechas legales son situaciones que invitan a cuestionar aspectos que han dejado de ser tratados por la sociedad, por indefinición, por no asumir riesgos, por falta de posicionamiento político, los artistas, en su concepción más crítica, entran en estas brechas para permitir que el otro sensible se cuestione lo invisibilizado, lo no tratado, lo no decidido, para invitar al receptor a posicionarse,

En el caso de la obra de Yolanda Domínguez²⁷, el conflicto está muy presente en la opinión pública de una manera patente haciéndose palpable la necesidad de un posicionamiento. En el año 2014 en diferentes ciudades de España se propone una acción colectiva a partir de la situación generada tras el debate político y social de la reforma de la ley del aborto del entonces Ministro de justicia Ruiz-Gallardón.

La acción consistía en que mujeres de distintas ciudades de España acudieran a los Registros Mercantiles para Registrar la “propiedad” de su cuerpo. Y fue así como el 5 de febrero de 2014 en Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Pamplona y Pontevedra se

²⁷ Yolanda Domínguez (2014) Registro . Recuperado de :
<http://www.yolandadominguez.com/project/registro-2014-2/>

originaron varias colas de mujeres que reclamaban en los Registros Mercantiles de Bienes Muebles certificar de manera oficial que su cuerpo les pertenece.

La artista afirmaba “El cuerpo es un territorio de necesaria reconquista por parte de las mujeres. Un cuerpo moldeado por otros y para otros, convertido en objeto, usado como mercancía, agredido, manipulado y sometido a estereotipos imposibles. A estas dificultades se suma un Anteproyecto de Ley del Aborto presentado por el ministro de justicia Alberto Ruiz-Gallardón que pretende limitar la capacidad para tomar decisiones con respecto a la maternidad y la propia moral”. Domínguez, Y (2014)

Los impresos presentados y sellados forman parte de una acción simbólica que pretende hacer visible este conflicto. La acción sigue siendo realizada por más grupos de mujeres en distintos puntos de España como Alicante, Tenerife, Valencia, Salamanca, Asturias, Huesca, Albacete, Burgos, Santander, Valladolid...

El arte contemporáneo se nutre de referencias a lo cotidiano, sin embargo, siempre aportan una nueva lectura de la realidad, desde la estética, desde la reflexión desde la relación ,etc. La Whitechapel Gallery y The MIT Press, en 2008, dedicó una de sus antologías precisamente a lo cotidiano, siendo Stephen Johnstone, artista, cineasta y profesor de Goldsmiths College, en Londres el responsable de su edición.

Numerosas exposiciones y bienales internacionales han dado testimonio de la variedad de arte contemporáneo comprometido con lo cotidiano y sus antecedentes en el trabajo de los surrealistas, situacionistas, el grupo Fluxus y

artistas conceptuales y feministas de los años 1960 y 1970. Este arte muestra el reconocimiento de la dignidad común o la casualidad milagrosa, un compromiso con un nuevo tipo de antropología, una inmersión en los placeres de la cultura popular, o una meditación sobre lo que pasa cuando no pasa nada. La celebración de lo cotidiano tiene connotaciones de oposición y disidentes, que ofrece una voz a los silenciados y propone posibilidades de cambio²⁸. Johnstone, S. (2008)

Lo cotidiano por lo tanto es un aspecto tratado por el arte, y en este estudio interesa recalcar este aspecto por el objetivo que se persigue: *entender que la sensibilización de las personas a través del arte contemporáneo visual, puede generar herramientas para crear lecturas críticas en nuestro entorno visual.*

Si con este pequeño ejercicio pensando en lo visual entendemos que el sujeto social se construye parcialmente en relación a la multiplicidad de apropiaciones que hace de las imágenes percibidas; consideremos que en esta realidad cada vez más globalizada no solo cambian los referentes visuales y el acceso a la multiplicidad de estas imágenes, sino que además consecuentemente evoluciona la manera de interactuar con ellas, la forma de asimilar la visualidad y el proceso de construcción de la misma.

Los perfiles hegemónicos de la construcción de la visualidad que dominaban la era de la sociedad teledirigida, el “Homo Videns”, unilineal y de visualidad pasiva, convive con otras formas de relación con lo visual a través de Internet y sus múltiples variaciones para interactuar, crear y transmitir visualidad.

²⁸ Stephen, J. (2008) *The Everyday*. London: Whitechapel: Documents of Contemporary Art

Nos dice Lévy , P. (2004) “El artista que actúa a través de la red trata aquí de constituir un medio, un sistema de comunicación y de producción, un acontecimiento colectivo que implique a los destinatarios, que transforme a los intérpretes en actores, y que silencie la interpretación con la acción colectiva”, son diferentes contextos en donde los códigos de actuación se basan en la interacción y la bidireccionalidad²⁹.

Como muestra de ellos recurrimos al proyecto del artista callejero J.R que como caso paradigmático y, obviemos los intereses que puedan existir tras el premio que recibió de la empresa TED para fomentar el valor en mercado de las obras street art.

JR, el artista callejero, utilizó el dinero recibido de esta empresa, unos cien mil dolares, para crear su proyecto www.insideoutproject.net, que trata de involucrar a participantes de todo el mundo en una misma acción. Desde esta página web, el artista crea un archivo visual de todas las personas que incorporen su fotografía y statement a un gran mosaico humano que se trasladará finalmente a un espacio público físico. Tras esta llamada a la participación el artista se compromete a exhibir las fotografías en el lugar con más impacto público que le sea posible y documentar esa acción con otra fotografía que servirá como parte del catálogo del proyecto artístico global.

El artista explica J.R.(2013): Cuando alguien sube su foto a la página del proyecto Inside out ha de escribir un texto explicando su historia o la de la persona que ha fotografiado. Ha de explicar cuáles son los valores por los que

²⁹ Lévy , P. (2004) La inteligencia Colectiva. Por una antropología del ciberespacio. Washinton: Biblioteca virtual em saúde Recuperado de : <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>

lucha y qué quiere compartir con el mundo... Inside out es una llamada a la acción en un momento en el que se están viviendo muchas revoluciones ciudadanas:

Asistimos a un momento muy importante para acometer cambios; solo hay que fijarse en el mundo árabe y en el poder que han demostrado tener las armas de Internet. Es muy fácil decir en Facebook que eres un demócrata, pero pasar a la acción y pegar tu imagen por las calles como parte de la lucha por la democracia y dejarte ver, es un paso más allá que no todo el mundo está preparado para asumir. Por eso, cuando ves una imagen en la pared has de darte cuenta de la cantidad de energía y de coraje que la gente ha puesto en ello.



Figura 8. *Inside Out*. JR, 2013³⁰.

La participación en estos nuevos contextos del espacio público digital empiezan a madurar hacia opciones que van trascendiendo desde los ámbitos de la exhibición personal (rostros creados ex profeso para mostrar a un otro) a espacios donde el proceso de implicación requiere un compromiso por parte de quien participa. El espacio virtual y digital facilita las herramientas y el contexto apropiado para la proliferación de sujetos

³⁰ Inside Out Project. (2012) Photobooth in London, from October 3rd to October 11th. Recuperado de : <http://www.insideoutproject.net/london/#/prev/20131010163618>

creativos ajenos a las lógicas de un contexto artístico, cada persona se convierte en” hacedor”.

Pero dejando atrás este aspecto que podría llevar un estudio específico en torno a este fenómeno, traigamos a colación el proceso sobre el que se pretende focalizar en este breve estudio.

En la actualidad nos encontramos con una infraestructura creativa e informativa como internet, que nos muestra diariamente una sobreexposición de imágenes y la colonización de estas en todos los ámbitos de nuestra vida. Estas se infiltran en nuestra cotidianidad por medio de dispositivos que se cuelan en nuestra intimidad, en nuestro quehacer diario y nuestra sociabilidad.

Dispositivos que ya no forman parte de nuestro momento de ocio o de trabajo sino que forman parte de nuestra vida. Y que además, si analizamos esta saturación de mensajes, nos encontramos que la mayoría de ellos utilizan un código común: imágenes que sintetizan de una manera rápida una idea, un mensaje, una incitación a un sentimiento, emoción y/o un comportamiento.

Es por esta razón que parece urgente dimensionar la necesidad de saber leer estos mensajes encriptados en las imágenes que diariamente consumimos. Es ineludible entender que la colonización visual con la que tenemos que mediar cada día, es una realidad imperante y aún falto de respuesta.

Y es así cómo se considera fundamental la educación y sensibilización de la población en el arte visual dado que este tiene la capacidad de explorar y mostrar aspectos profundos de lo que acontece; sin embargo, el ejercicio se queda vacío, cuando no encuentra un interlocutor sensibilizado.

Desde esta breve inmersión en el campo de la visualidad a través del proceso creativo del artista, podemos vislumbrar como en el proceso de construcción del yo y por extensión el proceso de interacción con el otro en el campo de lo social, y consecuentemente la paulatina transformación social; tiene uno de sus fundamentos en procesos complejos de producción y consumo de visualidad cultural, siendo una de las fuentes, ineludibles de la institucionalización del yo social, de esta manera lo afirmaba Bauman,

A través de la cultura, el hombre se encuentra en un estado de revuelta constante, una revuelta que es una acción y una experiencia humana, no una invención intelectual, y en la cual, tal como diría Albert Camus, el hombre satisface y crea sus propios valores³¹. Bauman, Z. (2002)

La visualidad nos rodea cargada de semióticas que nos convierten en receptores activos de mensajes. La multiplicidad de estos, nos sitúa en la predisposición alerta de entender la intencionalidad de una imagen al igual que entendemos y decodificamos un texto, entendemos entonces la imposibilidad de un estado personal en donde no cabe *la inocencia en el mirar*, la construcción de la imagen y la asimilación de la misma, es un acto marcadamente político en el sentido más amplio del término, en cuanto a la repercusión social del acto dentro del proceso de asimilación y sus consecuencias en el común.

Educación la mirada, encontrar el método para ejercitar la manera de ver a través de un proceso crítico y reflexivo ante la imagen, *disciplinar el ver* de la misma manera que

³¹ Bauman, Z. (2002) *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós

el leer, es una asignatura pendiente ante la sociedad mediática que nos construye y que construimos.

Y desde aquí nos interesa el arte visual como factoría nacida per se para construir visualidad, *el arte de mostrar* y la condición de artista que permite adentrarse en realidades vetadas al resto de los profesionales teniendo la posibilidad de indagar en aspectos de lo que acontece desde la opción de “carta blanca” que le introduce en ámbitos y realidades particulares, siendo su profesión una cualidad desde la cual, la acción, la investigación y la representación, están abiertas a la posibilidad; sin protocolos y condicionamientos que sin embargo, en otras profesiones sí se requieren.

Pienso en las artes visuales como el lugar de la incomodidad y el desencanto, no como un lugar de "comunicacion" sino un lugar de cortos circuitos que generan otros sentidos y percepciones del mundo³². (Ramírez, 2015)

Y la capacidad de cambiar, cuando el artista activa estrategias visuales que invitan a la acción directa del que participa, este se convierte en instrumento accionador de nuevos comportamientos comunitarios dado que muchas de estas prácticas son propositivas respondiendo a demandas concretas de una comunidad.

La vida social no es sólo una cuestión de objetos e incidentes que se presentan como hechos en el mundo natural; también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de

³² Entrevista del autor a Pablo Ramírez, Octubre 2015, Comisario Independiente y ex director de el espacio alternativo “Ciudad de la Imaginación” de Guatemala

diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben³³. Thompson, J. B. (1990)

³³ Thompson , J. El concepto de cultura en ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas. Cap, 3 Ed Casa Abierta al tiempo pp 183

2.4 El arte contemporáneo visual actual, mecanismos para la sensibilización, atracción y comprensión.

El arte contemporáneo visual, en múltiples ocasiones, nos trae a los espectadores realidades aún por retratar, o cuestiones que hay que abordar. Entre los propósitos de este estudio está el mostrar el AVC como una herramienta de sensibilización en la percepción visual de las personas, sin embargo esta herramienta, se torna rota cuando el receptor no encuentra forma de dialogar con la propuesta.

Uno de los aspectos que se quieren estudiar, es la manera de hacer que la obra sea participada, es decir, dialogada. Si el interlocutor no encuentra la manera de interactuar intelectual, y/o emocionalmente, y/o racionalmente, etc, el ejercicio se vuelve inútil.

Como hemos visto cierto arte actual acude en ocasiones a procesos creativos ajenos a los mecanismos de entendimiento o percepción habituales para el espectador.

Es por esto necesario introducir los aspectos que faciliten el diálogo obra-espectador, en primera instancia, aunque más adelante entraremos en aspectos de mayor calado, en donde la participación adquiere otras connotaciones más fuertes, ligadas al compromiso y la implicación.

Sin embargo ahora, nos interesa mostrar los aspectos “formales” que podrían facilitar esta interacción.

Cuando se habla de obra de arte participada, se refiere a su concepción más amplia, entendiendo por tanto esta participación, no como una acción física, corporal y visible, sino como algo más amplio, añadiendo la acción reflexiva, invisible, intangible de esta invitación que la obra de arte establece al ser activada ante un otro sensible.

Por lo tanto, al referirnos a la obra de arte participada se atenderá siempre al hecho de la necesidad de un otro para poder cerrar el diálogo establecido. Durante todo este estudio se plantea la acción artística como diálogo, como elemento comunicativo, y se alude en muchas ocasiones a terminología propia de la comunicación: emisor, receptor, mensaje, código, lenguaje.

La necesidad de poder establecer criterios de acceso a la obra de arte, despierta por lo tanto, respuestas en torno a cómo poder generar mecanismos naturales para poder establecer las bases de una conversación con un emisor, creador, y un receptor, público, usuario, ciudadano (ya veremos más adelante las diferentes acepciones y matices)

El arte actual viene a representar y cuestionar aquello que Bourdieu en 1991, llama "Habitus"³⁴, aquellas estructuras sociales y mentales que generan sistemas simbólicos que ayudan a dar sentido a nuestro mundo. Estos ejercicios de pensamiento materializados en arte, necesitan de estructuras transversales de sensibilización que ayuden a que la acción de retroalimentación con un público tenga sentido.

³⁴ <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>

Bourdieu propone explícitamente el habitus como concepto que sirve para superar la oposición entre "objetivismo" y "subjetivismo". Las teorías "objetivistas" explicarían las prácticas sociales como determinadas por la estructura social: los sujetos no tendrían aquí ningún papel: serían meros "soportes" de la estructura de relaciones en que se hallan. A su vez, las teorías "subjetivistas" tomarían el camino contrario: explicarían las acciones sociales como agregación de las acciones individuales.

Por habitus Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados: han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente

Estos mecanismos de acercamiento al arte contemporáneo se han venido pensando y testando desde hace años atrás, generando instrumentos de accesibilidad a un público heterogéneo.

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

En la entrevista personal al investigador y profesor Daniel Villegas, se alega:

La cuestión es qué tipo de participación se establece. Habitualmente la colaboración en el contexto del arte viene predefinida de antemano por el modo de producción, distribución y recepción que se propone desde la institución y el mercado. Incluso, a menudo, en los casos de arte basado en la comunidad o las prácticas relacionales se establece un rol más o menos determinado al que deben adherirse, en esas prácticas participativas, aquellas personas que se aproximan a las mismas. Es obvio que resulta necesaria la intervención para construir el sentido desde el arte pero la cuestión aquí es el lugar que ocupa cada cual en este mecanismo. Es decir, si se pide la participación exclusivamente desde un punto de vista jerárquico donde se solicita a la comunidad una cierta conformidad o consumo como meros espectadores o, incluso, parte conformante de una determinada práctica artística, o por el contrario entendemos esa participación como verdadera producción colectiva de sentido. En este último caso, se activa un valor diferente donde la igualdad de las capacidades e inteligencias reconocen al conjunto de la población su potencial productivo en el terreno de lo artístico. En

cualquier caso, la participación siempre es necesaria, otra cosa es el tipo de resultado que se obtiene a resultas de los distintos modos de producción de sentido³⁵. (Villegas, 2015)

A partir de esta aportación del profesor Villegas, se pretende rescatar la necesidad de ver desde donde se construye esta participación y como la participación dirigida torna la reflexión a otros términos más relacionados con el “uso” de esta participación a intereses de otra índole.

En el capítulo siguiente se estudiarán algunos porqués, en tanto en cuanto se plantea como una inmersión al “rescate de la participación de la obra artística” en el que el ciudadano sensible y receptivo no acaba de reconocerse en un contexto de representación “tradicional”, que no dialoga con las inquietudes de un común.

De aquí el intento de plantear un escenario realista y objetivo de la escena artística contemporánea con el interés de analizar aquellas brechas que existen entre la puesta en marcha de un contexto para la presentación de una propuesta artística y el encuentro con el receptor.

A lo largo de la reflexión que a continuación se abarca, veremos y analizaremos estas tendencias dirigidas desde los centros de exhibición del arte, especialmente los centros de arte públicos, (en la medida que responden a un derecho del común).

Los formatos expositivos como análisis de las inercias de exhibición llevadas a cabo en las últimas décadas.

³⁵ Entrevista del autor al investigador Daniel Villegas a partir de la pregunta, 2015 ¿Es fundamental que el arte visual contemporáneo sea participado para poder activar su valor?, (el concepto “participado” se plantea en un amplio sentido).

El arte visual actual como hemos visto durante todo este capítulo necesita de herramientas de acercamiento para poder ser incorporado con cierta normalidad a los públicos. Este es uno de los grandes aspectos a retomar en este estudio, y para ello se desarrollará extensamente en el capítulo 5.4 como uno de los grandes retos del arte actual, la superación de un segundo obstáculo como es: La emancipación de los públicos, cómo ya en su día reflexionaba Jacques Rancière³⁶.

³⁶ Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial

2.4.1 Los retos de la obra de arte participada.

La participación es un valor que en los últimos años se ha venido “revalorizando” en los contextos culturales y artísticos. Parece que las experiencias artísticas estuvieran esperando a ser participadas para definitivamente comprobar su “valor”, demostrando de una manera explícita la validez de la iniciativa a través del nivel de participación que consiguen de su público.

Esta tendencia posiblemente tenga mucho que ver con las exigencias que se reclaman para medir los éxitos de las propuestas artísticas y culturales. La cuantificación obligada a la que se ven sometidos para la justificación de un hacer que nada tiene que ver con lo cuantificable, y sí mucho con las cualidades.

Es por esto que desde aquí se quiere remarcar los límites que en este estudio son entendidos como participación, y la necesidad de la “obra participada”, pero antes debemos explicar exactamente a que se refiere el estudio cuando se refiere a la obra participada.

La mirada es un mecanismo de participación nominal³⁷. Bajo esta premisa es fundamental que sea participado porque se trata del nivel más básico de participación que se puede provocar con una obra. Para nosotras, en nuestro trabajo la participación creativa y activa es fundamental ya que nos interesa

³⁷ Helgera, P. (Abril de 2011) Pedagogía para la práctica social, notas de materiales y técnicas para el arte social. Revista Errata (n.4) Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Recuperado de : <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pedagogia-para-la-practica-social-notas-de-materiales-y-tecnicas-para-el-arte-social/>

especialmente lo que podemos aprender de otras personas, pero entendemos que no tiene porqué ser un ingrediente de toda obra de arte³⁸. Núbol (2015)

La participación a la que en esta investigación se refiere, y más en concreto al término de arte participado, viene a aludir a aquel aspecto que hace que una obra de arte propuesta por un creador entre en diálogo con un otro sensible para poder cerrar su significado.

En la breve entrevista mantenida con el comisario Marti Manen, afirmaba:

El arte visual contemporáneo es evidentemente importante ya que es una de las vías de escapatoria frente a lo reglado. Y lo reglado es la norma.

La capacidad de acción y de acercamiento crítico se encuentra en la relación ciudadanía/arte. En pocos campos culturales la posibilidad de definición por parte de aquellas personas que se convierten en usuarias es tan alta como con el arte contemporáneo. Llegamos a un punto de definición máxima, en lo que puede parecer pueril pero que es algo seguramente importante y a tener en cuenta: cuando alguien se pregunta si algo es arte, significa que tiene la capacidad de definición en sus manos, lo que significa un grado de libertad -y de responsabilidad- muchísimo más amplio que en cualquier otro campo de consumo, sea cultural o no.

Que sea una herramienta que se utilice por parte de la ciudadanía es ya otra historia, pero la posibilidad latente de criticalidad está allí³⁹. (Manen, 2015)

³⁸ Entrevista del autor a expertos Núbol (Clara Megias y Eva Morales). Respuesta a la pregunta: podrías explicar ¿en qué medida el arte visual contemporáneo es importante para la ciudadanía?, y si según tu punto de vista, no lo es, ¿por qué? Octubre 2015

Si se considera la afirmación de Marti Manen, podemos incluso considerar dentro de esta terminología de arte participado; que el receptor no lo entienda como arte.

Este hecho, es de máxima importancia dado que desde el punto de vista de la legitimación del arte, este trasciende a ser considerado como tal. Desde esta perspectiva, el arte, es arte, desde el momento que su creador tiene la intención de hacer arte, la intencionalidad con el interlocutor no se centra en la pregunta: Hola, ¿crees que estoy haciendo arte? sino que desde lo que sugiere Marti, el arte deja de mirarse a sí mismo para acabar siendo a pesar de su condición.

Este aspecto nada pueril convierte en el receptor sensible, en un actor libre, emancipado de cuestiones sobre si es o no arte, y centrando su diálogo en la acción artística lanzada por su creador.

Quizás este lugar de no etiquetas sea una posibilidad rica para creadores y receptores de arte, quizás el arte esté travestido de tantas justificaciones que no haya persona que lo reconozca, quizás crear desde la pura creación sea un lugar donde los prejuicios y los valores hegemónicos no nublen la capacidad creativa y dialoguen “dentro de la escena o no “ con sus receptores.

Cabe entonces rescatar las palabras de Eleder Varona en torno a su obra. Él explicaba la necesidad de generar artefactos visuales como una inevitable reacción a los interrogantes que le surgen ante la vida, las calles y la sociedad. Decía ser materializaciones filosóficas, o acciones para interpelar sus propias dudas con un otro

³⁹ Entrevista del autor al comisario Martí Manen Respuesta a la pregunta:podrías explicar ¿en qué medida el arte visual contemporáneo es importante para la ciudadanía?, y si según tu punto de vista, no lo es, ¿por qué? Octubre 2015

sensible, y cómo este interrogante necesita ser expuesto ante la sociedad para poder ser respondido o debatido.

Partiendo de esta aclaración es desde donde se pretende describir posibles herramientas e instrumentos para generar la experiencia participada, que nada tiene que ver con la expresión física y corporal de una interacción, sino con un aspecto expandido de esta participación, como es el hecho del acto reflexivo.

En la breve entrevista con la comisaria Ana García Alarcón decía:

El arte visual como cualquier elemento visual es, en mi opinión, un componente muy importante para la ciudadanía. En el caso de las artes visuales el elemento visual aporta un componente añadido: la reflexión y el diálogo con su entorno que, en cierto modo, genera unas preguntas (y en ocasiones unas respuestas) con el medio en el que se encuentra.

Para mi, sin duda, es mucho más interesante un arte que busca la participación, que interactúa con su contexto y que busca generar un pensamiento crítico: un arte que se crea desde el compromiso⁴⁰. García Alarcón , A (2015)

Comprobemos entonces como considerando ciertos aspectos dentro de la representación de la obra puede traducirse en una activación de la misma por parte de los receptores, y si se acude a la búsqueda de la participación pero en su consideración más amplia, como ya se aludió. La participación por lo tanto no es un valor en sí mismo a no ser que se plantee como herramienta para facilitar el acceso a los contenidos planteados,

⁴⁰ Entrevista personal con la comisaria Ana García Alarcón a la pregunta (10 de octubre 2015): ¿es fundamental que el arte visual contemporáneo sea participado para poder activar su valor?, (el concepto “participado” se plantea en un amplio sentido).

como manera de asentar ciertos conocimientos o para generar otro tipo de vivencias en torno a la iniciativa.

Buena parte de las herramientas de contacto con el arte necesitan de la performatividad. Desde la exposición hasta otros dispositivos, la idea de performatividad es clave para la relación con el arte. Los métodos serán específicos en cada situación pero seguramente en el acto performativo es cuando se despliega el abanico de posibilidades críticas. La recepción pasiva es una de ellas, pero la propia inestabilidad gramatical del arte contemporáneo conlleva que la pasividad sea seguramente más difícil ya que no existe una tranquilidad en el reconocer los sistemas de acercamiento⁴¹. (Manen, 2015)

Muchas de las ideas que se van a trasladar en esta reflexión han sido inspiradas en el libro de Nina Simon “The Participatory Museum”⁴², las experiencias que se narran en el libro han sido llevadas a cabo desde diferentes museos americanos, y no todos son centros artísticos pero nos puede ayudar a explorar diferentes herramientas y aspectos transversales de la participación de los usuarios.

2.4.1.1 Instrumentos facilitadores para alcanzar la obra participadas

La participación a través de actividades.

Muchas de las iniciativas que se incorporan en los procesos de exhibición tiene que ver con la activación de actividades transversales.

⁴¹ Entrevista personal con el comisario Marti Manen a la pregunta (20 de octubre 2015): ¿es fundamental que el arte visual contemporáneo sea participado para poder activar su valor?, (el concepto “participado” se plantea en un amplio sentido).

⁴² Simon, N. (2010) The Participatory Museum. California: Museum 2.0

Las mejores experiencias de participación se buscan en actividades semiabiertas, es decir, con acompañamiento en el proceso y con vía libre a los resultados por obtener.

Según Jane McGonigal⁴³ además de posibilitar las actividades semiabiertas, es necesario que las personas sean felices en sus experiencias, ¿cómo?:

- sintiendo que están haciendo algo constructivo.
- cuando perciben que disfrutan de la gente que está a su alrededor.
- cuando creen que forman parte de algo grande.

Estas tres pautas se llevan a cabo teniendo en cuenta estas claves:

- 1 No generar actividades simplemente por diversión, explicar qué sentido tiene la actividad y porque es importante para la institución o la organización que la realiza.
- 2 Las personas que participan necesitan de una instrucción clara en cuanto a la función que ellos desarrollan dentro de la actividad.
- 3 Las personas que participan tiene que ver unos resultados, tiene que haber un retorno de valor por parte de quien invita a participar.
- 4 Para hacer sentir a los participantes que están formando parte de algo grande, el ejercicio simple de escuchar sus aportaciones , y el acto inverso reportar de toda la información que ellos requieran , además de reportar cómo influyen los esfuerzos y sus contribuciones a la institución.
- 5 Se debe ser muy claro y honesto especialmente con los temas de autoría para no suscitar ninguna sospecha de mal uso de sus esfuerzos.

⁴³ McGonigal, J (12 de septiembre 2013) Jane McGonigal's engagement economy. Driving engagement in the workplace using gamification. Red Critter. Recuperado de: <https://www.redcritter.com/blog.aspx%3Faid%3D39%26prev%3Dblog>

La participación necesita también de restricciones, lo que se traduce en generar unas mínimas pautas para facilitar el trabajo con extraños.

Las pautas no son malas, más bien al contrario , cuando alguien te "asalta" con una pregunta directa en mitad de tu paseo , no siempre es agradable, no hay un espacio de confort o de cercanía previo para poder desde la normalidad abarcar un cometido de participación , ya sea opinando o trabajando en alguna actividad.

Aludiendo a uno de los casos de The Participatory Museum⁴⁴, nos habla de como en el museo de arte de Denver, DAM, estaban llevando a cabo la exposición The Psychedelic Experience. Para trabajar con el concepto de psicodelia, se invitó a los participantes hacer sus propios carteles psicodélicos. Esta actividad se podría haber abordado desde la propuesta abierta: haz tu cartel psicodélico, (cosa que puede "asustar" al enfrentarse a un folio en blanco) o; cómo se hizo: utilizando transparencias para que los participantes pudieran tener una base creativa y luego remezclaran colores, frases, combinaciones a elegir, y cuando el participante está satisfecho con el resultado se imprimía el cartel. El participante podía elegir quedarse o exponerlo dentro del centro.

⁴⁴ Simon, N. (2010) The Participatory Museum. California: Museum 2.0 pp23



Figura 9. The Psychedelic Experience, Denver Art Center, 2009.

Esto que es una actividad sencilla, según cómo es planteado, se convierte en un “rechazo” por miedo a no enfrentarse solos ante el dilema de lo creativo, o se transforma en una actividad en donde los participantes se involucran por horas, experimentando colores, formas, palabras impactantes, se contrastan resultados, se preguntan entre el grupo, valoran los resultados de otros ... Es crucial no solamente plantear que actividad hacer sino sobre todo generar unas pautas mínimas de cómo lo van a realizar.

La participación basada en la experiencia significada.

No todo el mundo quiere participar de las actividades propuestas por el centro, sin embargo existen otras formas de participación más sutil en donde no se requiere el desarrollo de actividades pero sí un cierto grado de implicación del asistente.

Por ejemplo en el año 2006 la Tate Modern organizó una exposición que basaba sus recorridos en función de los estados de ánimo: “Soy un bicho raro y me gusta sorprenderme con cosas extrañas”, “me acabo de separar”, “necesito un descanso”, este tipo de experiencias pueden reflejar una diversidad de experiencias que puede tener un mismo centro, posiblemente este tipo de iniciativas dotan de significado a las vivencias de los usuarios.

Otra iniciativa similar es el tour de museos por el norte de Inglaterra llamado I Like museums que trabaja en red para generar experiencias a partir de las propuestas programáticas de los centros implicados⁴⁵.

Otra posible experiencia que de una manera lúdica y no intrusiva dota de significado no sólo al centro sino al visitante podría ser que los asistentes tuvieran un mapa de la itinerancia de la exposición y pudieran ir generando etiquetas en función de las experiencias que están viviendo, de esta manera se va generando un repositorio de aportaciones de los visitantes que sirven tanto a los futuros visitantes como a la institución para poder hacer lecturas posteriores de las obras expuestas y las salas como

⁴⁵ I Like Museums . Recuperado de: <http://www.ilikemuseums.com/page/MuseumTrails.aspx>

repercuten en sus usuarios. Las experiencias por lo tanto se vuelven aliadas de los usuarios completando su interacción con la propuesta y una lectura para que quienes diseñan las exhibiciones puedan encontrar un feedback directo de sus visitantes, sin caer en el tradicional libro de visitas , escribe que te ha parecido.

Otro tipo de diseños experienciales tiene más que ver con la confrontación de posicionamientos, la propuesta expositiva se divide en dos posicionamientos , los recorridos son completamente diferentes en función de un planteamiento u otro, las experiencias se dividen y obligan al usuario a posicionarse , ya sea por proximidad de la alternativa o por precisamente lo contrario por oposición.

Este tipo de exhibiciones generan cantidad de acciones paralelas y transversales, desde la interacción con otras personas de la opción elegida, hasta la reflexión con gente que ha tenido diferente recorrido, hasta la vuelta a la exhibición para experimentar el recorrido alternativo, etc.

Otro tipo de experiencias se pueden activar desde los elementos tradicionales que mantiene las exposiciones, una de estos instrumentos es las audio guías. En la exhibición que se va a llevar a cabo en Matadero Madrid en noviembre del 2015 “Ni arte ni educación” , un colectivo de educadores artísticos propone una alternativa a las audio guías al uso, con su intervención no sólo plantean alternativas al uso de la audio guía sino que generan una reflexión al uso tradicional que se hace de las mismas , su lenguaje hegemónico, la unilinealidad, y la utilidad real del mismo.

Los museos nos ofrecen audio guías para “explicarnos” las obras que vamos a ver.

Muchos las alquilamos para que una voz autorizada nos diga qué tenemos que

mirar, cómo y lo que significa una obra. Así dejamos de pensar o disfrutar y, lo que es más importante, dejamos de aprender. Alguien toma las decisiones por nosotros, nos impone su criterio, su forma de ver y su forma de sentir que nos aíslan del resto de los seres humanos que están viendo la exposición con nosotros, y nos convierten en zombies a la búsqueda del siguiente numerito que apretar.

L3O propone cambiar esto. Esta es una audio guía disruptiva que no te va a guiar ni te va a explicar ni te va a mandar. Ver Ni arte ni educación con L3O te permitirá no sólo visitar la exposición sino también vivirla.

Dispositivo sonoro que te propone que sientas, disfrutes y aprendas por ti mismo. Y que, además,...¡sea divertido! Puedes usar este dispositivo las veces que quieras, pero no siempre será el mismo; con el tiempo irá cambiando, creciendo y adaptándose a los contenidos y experiencias de nuestros visitantes a lo largo de los 2 meses y medio en los que estará abierta la exposición⁴⁶. De Pascual y Durán y Durán, (2015)

2.4.1.2 Una reflexión en torno a ejemplos de experiencias participadas en el territorio de las artes visuales, sonoras y escénicas.

Las experiencias de mediación cultural que se han rescatado, son un abanico de posibilidades en donde poder inspirar nuestras acciones en función de los objetivos que se pretendan trabajar, y/o, el colectivo con el que se desarrolle y/o las herramientas con las que se dispone.

⁴⁶ De Pascual y Durán y Durán, (2015) La Tercera Oreja (L3O). Una audioguía disruptiva . Ni Arte Ni Educación. Recuperado de: <http://www.niartenieducacion.com/project/la-tercera-oreja/>

Las experiencias más significativas que se van a mostrar surgen a partir de pequeños detalles, casi anécdotas donde se alude aquello que nos es familiar, aquello que lo hace subjetivable, propio, cercano.

Contextos para la obra visual. El poder de la acogida

En todas las experiencias comentadas en los grupos de discusión surgió un punto de encuentro al describir las propuestas artísticas vividas positivamente, y, algo que se considera importante: recordadas.

En las conversaciones con los grupos se señaló como algo muy importante en su percepción inicial y final: el cuidado del entorno. La bienvenida al lugar o al suceso, el acompañamiento sutil que se prestaba en todo el proceso y el cuidado por detalles mínimos: dispositivos informativos, luces, el ordenamiento del espacio y el mobiliario, procurando que todos estos aspectos condujeran al espectador a un estado de bienestar.

Muchos de los recursos que en especial se han reconocido en los espacios de Inglaterra aluden a elementos domésticos. Al incorporar en la experiencia artística este tipo de recursos, las personas que acuden a él, comienzan a reconocer el lugar como propio. De esta manera se consigue un clima de relajación en donde la propuesta no exige un “estado de comportamiento diferente”, en donde la incomodidad de no saber cómo hace que no fructifique el qué.

Si el espacio se prepara con cuidado, centrando el eje en la buena acogida; el espectador, el receptor, siente los elementos que le rodean como mensajes, los cuerpos se relajan y la percepción se abre para dejarse invadir por la propuesta.

Una de estas experiencias es el Still Moving Film⁴⁷, una propuesta itinerante para que los barrios del sur de Londres puedan disfrutar de un pequeño festival de arte visual en el verano de la ciudad. La propuesta toma forma en descampados o en espacios como los cines del sur de Londres y azoteas.

En la entrada tienes mantas, cervezas, refrescos, cojines y elementos que ayudan a que cada uno se construya su pequeño salón.

Las sesiones son largas por lo tanto se procura en los espacios abiertos tener además comida y baños.

A medida que transcurre la sesión el espacio va cambiando en función del momento en el que se encuentra el espectador. El espectador es dueño de su tiempo dentro de la propuesta, así como responsable de sus movimientos, y de los elementos de los que ha dispuesto para sentirse agusto.

El espectador al ver los elementos que tenía a su alrededor, entiende que es un lugar para quedarse, se le prepara para dedicar su tiempo en una estancia lo más próxima posible, lo más acogedora y lo más “libre” posible en el sentido que posibilita que cada cual utilice el espacio como considere.

El formato de la propuesta es muy elemental, el screen que se usaba era hinchable, y tras cada sesión se desmontaba todo el evento, quedando completamente limpio en menos de 30 minutos, cada uno de los participantes se hacía cargo de los utensilios que había utilizado y todo quedaba en orden en menos de media hora. Este aspecto se alude, no porque se tenga especial interés en resaltar el orden, sino por el

⁴⁷ Still Moving Film (2014) Recuperado de: <http://stillmovingfilm.org/>

aspecto que alude a la corresponsabilidad, cuando los receptores de una propuesta sienten que han sido invitados a apropiarse de un lugar, y lo han sentido como propio, tienden a cuidarlo también como lo propio. De la misma manera durante la exhibición de las obras todas las personas sienten un respeto hacia lo que se les está presentando, porque se percibe el cuidado y el cariño puesto.



Figura 10. A Disappointed Woman, Cristina Calvo, 2014.

Esta experiencia difiere mucho de otras que aún siendo muy potentes en cuanto a la calidad de su contenido, no generan el mismo grado de satisfacción.

Y he aquí algunos de los elementos identificados que hacen de la vivencia algo completamente diferente:

- En la mayoría de las exhibiciones para el arte visual se muestran en lugares para transitar. Las obras sin embargo para poder ser vistas en su totalidad, necesitan de un tiempo, escucha y de una predisposición.

- La predisposición del espectador es algo a tener en cuenta. No importa que se requiera un tiempo a la persona que asiste. La cuestión importante es que esta persona tiene que conocer cuanta va a ser la dedicación al visualizar una obra. De la misma manera que un espectador al entrar al cine sabe que va a destinar su tiempo, aproximadamente dos horas en ver una película, el espectador de arte visual necesita conocer cuánto tiempo va a ocupar en ver una obra. La receptividad será mucho mayor y más agradable, al contar con el tiempo del receptor y la preparación previa sensorial para recibir una propuesta.
- Las obras de videoarte, especialmente, necesitan ser visualizadas con un inicio y un fin, la exhibición de las mismas no está cuidado, está dispuesto pero no hay una curaduría del espacio donde sucede , no hay pautas para el espectador. En muchas ocasiones se encuentra un plasma expuesto, como si de un objeto se tratara. La obras visuales no son objetos contenidos en un screen, su tratamiento debería ser distinto al que se le hace a la exhibición de una escultura, de un cuadro o una fotografía, dado que el comportamiento que se espera del receptor es completamente diferente.
- Los elementos que acompañan a la exhibición tampoco generan ninguna invitación a ser vistos, son lugares que como mucho tiene un banco frío e incómodo, cuando no es simplemente un auricular colgado de la pantalla, haciendo la experiencia no sólo incómoda, sino aislada, sin posibilidad de compartir siquiera una mirada cómplice, porque existen realidades diferentes entre el que percibe la obra por completo (con auriculares) y quien la recibe en modo visual únicamente.

En conclusión: no solo es importante dar una buena bienvenida a los espectadores de las obras de arte visual por su aspecto de respeto hacia un usuario o receptor sensible a dicha propuesta, sino que es importante generar pequeños dispositivos que den “pistas” a los espectadores sobre cómo comportarse y sobre lo que se “van a encontrar” en la exhibición.

Una experiencia diferente en el contexto sonoro⁴⁸

Volvemos a rescatar una experiencia londinense para poder analizar este tipo de propuestas.

The Classic Album Sundays, es un encuentro que convoca una de las más conocidas periodistas radiofónicas y dj’s de Londres y New York , Cosmos.

La propuesta pretende juntar a un grupo de personas a escuchar un álbum completo de algún clásico, en alta fidelidad.

Los encuentros son muy íntimos, dado que se seleccionan lugares pequeños con buena acústica para poder hacer de la invitación algo especial.

La idea surgió cuando Cosmos convocaba por medio de la radio a escuchar cada uno desde sus casas un álbum clásico.

La experiencia se convirtió en un éxito hasta el punto de trasladar la propuesta radiofónica al lugar físico.

El espacio de nuevo se convierte en elemento básico a trabajar, la música siempre ha sido un elemento que nos acompaña en el día día , sin embargo, ¿cuántas veces ocupamos todo nuestro cuerpo a escuchar música?. La música al ser un formato portable

⁴⁸ The Classical Album Sundays. Recuperado de: classicalbumsundays.com

se traslada cada vez más a elemento de acompañamiento para hacer deporte, para estar en casa, para trabajar o estudiar.

Existen por supuesto los conciertos, pero esto difiere de la experiencia de los conciertos porque realmente no existe ni siquiera un stage o un escenario donde acudir con la mirada, en realidad se prepara todo el lugar para que desde cierta penumbra, sentado, tumbados, las personas que acuden al mismo puedan emplear todos sus sentidos a escuchar pink floyd, talk talk, o boards of canada, ... en alta fidelidad.



Figura 11. Foto detalle de luces, Brilliant Corner, 2015.

Pero la experiencia se hace aún más rica cuando es la propia comisaria quien recoge las peticiones de su público para preparar el siguiente sunday classic album. Se dispone de una pizarra durante todo la tarde para que las personas puedan escribir las propuestas.

Los públicos de estas propuestas pueden sentarse en sillas o tumbarse en grandes cojines mientras disfrutan de su audiencia, pueden consumir una copa, una cerveza o un refresco.

Otro aspecto a destacar es cómo Cosmos, introduce el álbum que se va a escuchar haciendo una presentación normalmente a dos de los aspectos más interesantes de los autores , las características musicales o las novedades que introdujeron.

Conclusión: hay fórmulas que apelando a su sencillez, sin embargo, producen una gran experiencia en el usuario. En el caso de Sunday Classic Album conducen a los receptores a un espacio de disposición completa de escucha, todos los sentidos quedan relegados ante el oído, no hay elementos que mirar. Al centrar toda la atención en la escucha, los sonidos se vuelven plásticos, la musicalidad cobra cuerpo de protagonista, no de acompañante en las cosas de hacer del día a día. El cuerpo descubre otras maneras de percepción.

La experiencia escénica: Punch Drunk⁴⁹

La siguiente experiencia de artes escénicas centra su interés en la concepción y diseño de la obra para que el espectador esté continuamente tomando decisiones dentro de la obra presentada.

La acción se desarrolla normalmente en espacios grandes de la ciudad de Londres o Nueva York: naves industriales, barcos, edificios abandonados, etc.

La clave es poder generar distintos escenarios en los diferentes espacios donde la acción va a ocurrir. Como el interés se centra en que el espectador participe activamente de la acción, se generan simples pautas para que el espectador tome sus decisiones.

⁴⁹ Punch Drunk. Recuperado de: <http://punchdrunk.com/enrichment>

La primera es que todo espectador llevara una máscara blanca (de espectador) , de esta manera el público podrá reconocer cuando hay un actor de la obra porque este tendrá la cara descubierta.



Figura 12. Londres , Punch Drunk, 2014.

El espacio se encuentra totalmente intervenido para poder narrar la obra, y el espectador desde el momento que entra en la narración debe de estar decidiendo en cada momento a qué actor seguir, qué secuencia continuar, qué lugar explorar. .. La participación se centra por lo tanto en la toma de decisiones en torno a intentar cerrar un hilo argumental, la libertad se extiende hasta la posibilidad de tocar los objetos y explorar los elementos escénicos, pero al contrario que en otras ocasiones, el espectador, no siente ese nerviosismo a ser expuesto públicamente, para participar en alguna cuestión de la narración, más bien al contrario, el espectador al encontrarse tras una máscara que le define como público pero que a su vez ayuda a guardar cierto anonimato.

El grado de participación en este tipo de este tipo de iniciativas, abarca un amplio abanico de posibilidades, siendo el espectador el que elige su grado de implicación en la búsqueda de un argumento. La línea de participación puede ser: desde quedarse siempre en el mismo espacio esperando a ver qué ocurre, hasta seguir a un solo actor hasta que

finalice la obra, investigar en vez de los actores el espacio y ver que sucede en él, o irte al espacio de socialización en donde el público se quita las máscaras y se toma algo mientras escucha música del espectáculo.

Este tipo de experiencias que requieren de un alto grado de producción, reflejan su interés en la fórmula de participación que generan, siendo no solo innovadora, sino respetuosa a los intereses del espectador, sus momentos, sus emociones y su toma de decisiones desde la neutralidad y sin estar expuesta su participación al público del espectáculo.

La experiencia se torna interesante además porque cada espectador ha vivido una historia diferente, tras el espectáculo, el espacio de socialización se llena de personas que han vivido la experiencia para contrastar historias, cerrar argumentos, comentar anécdotas, todos han vivido su propia historia⁵⁰.

Es más, si ese mismo espectador volviera al día siguiente al mismo espectáculo, no viviría la misma experiencia porque tendría decenas de variables a explorar ; la historia que no cerró el día anterior, el espacio que no visitó y le comentó su amigo, la escena en donde ocurre uno de los desenlaces, un elemento clave para el cierre de la historia ; una carta encima de la mesa, un bolso, un mensaje oculto...

Lo interesante de esta propuesta es la manera de abarcar la participación del espectador, y cómo está perfectamente equilibrado los elementos que se van trabajado en torno a la obra para que sean lo suficientemente de peso como para que puedas generar un argumento, pero no lo suficientemente explícito para aburrir las expectativas.

⁵⁰ Tim Masters (19 de julio 2013) Punchdrunk's The Drowned Man is theatre on a grand scale. BBC News Art and Entertainment Recuperado de: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-23329899>

La experiencia recuerda los libros que en los ochenta aparecieron, invitando a los lectores a cerrar la historia en función de la opción elegida.

Podríamos concluir como el arte visual contemporáneo es generador de lecturas cotidianas que pueden ser fundamental rescatarlas, pensarlas y vivirlas como receptores necesitados de herramientas para interpelar la realidad visual que nos rodea. Este arte que no sólo nos habla de generar subjetividades a partir de su recepción, necesita en algunas ocasiones el considerar la forma de presentación de la misma como un elemento esencial para la receptividad completa por parte de quien la disfruta.

Estos aspectos que aluden a una “superficialidad” a tener en cuenta, no son meramente accesorios. Este tipo de consideraciones supone generar no sólo una recepción de lo planteado, sino que al tener en cuenta el contexto como un elemento más a introducir en la presentación de la propuesta, puede facilitar el convertir esta receptividad en una experiencia.

La diferencia máxima entre recepción y experiencia es la posibilidad de involucrar un estado de consciencia dentro de la percepción, en donde la persona que recibe, es un elemento más considerado previamente en el planteamiento experiencial, es por eso que la obra se recibe con los cinco sentidos, la corporeidad y el dejarse sentir como espectador, generando estos espacios de receptividad, para que el espectador se adueñe de ellos en la manera que considere, dejando que el cuerpo se exprese y se comporte en consonancia con cada una de las subjetividades.

De aquí que se piensen los aspectos “ambientales” para facilitar el acceso a la obra, sin embargo, hay aspectos de otro calado que veremos en el capítulo 5.4, en donde

no sólo cabe considerar el acceso de los públicos sino la posibilidad de creación de producción cultural propia.

Pero antes pensemos en el potencial transformativo de la imagen y la necesidad de sensibilizar a los receptores en la asimilación responsable de las mismas.

Capítulo 3

El Receptor Del Mensaje Artístico Y La Emancipación De Los Públicos

3.1 Introducción

El receptor del mensaje artístico y la emancipación de los públicos, muestra una reflexión en torno al poder de la imagen en la sociedad, en una contextualización concreta; la situación Occidental actual, en donde la alta visibilidad de nuestros días, no sólo condiciona nuestro campo perceptivo, sino la capacidad de alteración de nuestra realidad, en el momento que se integra como parte de nuestros comportamientos, nuestra manera de entender, habitar y sentir en nuestro entorno más inmediato.

Se estudiará de la capacidad de cambio que tiene la imagen, a partir de ejemplos paradigmáticos en nuestra historia más reciente como las campañas publicitarias de los años 40 en América, y el uso de las teorías de freudianas para cambiar estos hábitos de consumo.

Después de explorar este campo de acción y afección de la visual, se plantea la necesidad de incorporar herramientas de decodificación de la imagen, de la misma manera que nos educamos en la lectura del lenguaje oral y textual.

La hiperrealidad que es parte de nuestra día a día debe ser considerada y reflexionada para poder habitar en sociedad de manera consciente y responsable.

Es por esta razón que se recupera filosofías de acción artística como las de Joseph Beuys para pensar el arte contemporáneo visual como algo más que un lugar donde acudir, pensando en la posibilidad de que el arte visual contemporáneo sea una experiencia a incorporar en nuestra vida cotidiana.

3.2 ¿Por qué es importante entender el arte visual en nuestros días? ¿qué nos cuenta el arte? El ejercicio de mirar, un acto marcadamente político.

En este capítulo se abordará el estado y la sensibilidad de los públicos del arte visual contemporáneo; contextualizando el fenómeno en la situación actual en donde la sensibilización en la lectura y decodificación de las imágenes es de vital importancia dado la sobreexposición de las mismas en cada vez más ámbitos de nuestra vida en sociedad. Como alude M. Melot:

Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo desde que entramos en lo que Régis Debray denomina la videosfera, esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen (...) Las imágenes son consumidas in situ o transmitidas sin demora, demasiado numerosas para merecer ser conservadas, tan numerosas que pronto no habrá ningún gesto nuestro que no haya constituido el objeto de una imagen, como antaño de una simple palabra⁵¹. Melot, M. (2007) p.91

⁵¹ Melot, M. (2007) Breve Historia de la Imagen. Madrid, España: Editorial Siruela.

El arte visual y sus públicos nos interesan por tanto, no sólo por su trascendencia en el territorio de lo estético, sino también y sobre todo, como ejercicio de pensamiento de la visual.

La realidad visual, ya no nos rodea, más bien, la realidad visual se encuentra imbricada en nuestro quehacer diario. Se incorpora en hábitos que salen del campo común de la imagen, y se adhieren como una prolongación de nosotros mismos, al introducirse artefactos unipersonales de interacción en nuestra intimidad, en nuestra forma de pensar, comunicar, hacer y crear.

La imagen por lo tanto ya no es el producto de una estructura comunicativa unilineal, la imagen pertenece ahora al territorio de todos, siendo receptores de la misma pero cada vez con más fuerza siendo todos productores de visualidad.

Además las grandes innovaciones conducen a generar cada vez más escenarios para propiciar este tipo de interacciones, las palabras se convierten en 150 caracteres y la imagen adquiere cada vez más protagonismo cuando se quiere mostrar algo de manera rápida, instantánea e inmediata.

Es por esta razón que se alude a la comparación de la realidad del lenguaje textual , porque cada vez se recurre más a la imagen como fórmula expresiva; posiblemente condicionada por las características de una sociedad líquida como alude Bauman (2008), en donde las estructuras se tambalean por una actitud viral en donde el tiempo y la inmediatez han copado los territorios de la sensibilidad y las relaciones.

El arte visual por lo tanto nos interesa en este estudio como factoría nacida per se para construir visualidad, y a través de su análisis nos acercamos a sus espacios, procesos y diálogos entendiéndose como instrumentos para pensar, construir y ejercitar la reflexión

crítica y la deconstrucción de la imagen. Pensando en la labor de deconstrucción de la imagen como actividad comparable a la acción de leer y la de asimilar conocimientos; transmitida y ejercitada desde muy temprana edad en nuestra sociedad occidental.

Debemos ser conscientes que la historia de la humanidad se ha construido a través de la imagen, y que el acceso a textos y el aprendizaje a través de los mismos ha sido un hecho del que sólo una parte mínima de esta humanidad, ha tenido acceso. Por lo tanto la imagen siempre ha sido una herramienta de poder, en donde el que la generaba, tenía en sus manos la posibilidad de generar las verdades, los valores, los sistemas de control y por lo tanto los deseos y los miedos.

Un ejemplo de ello ya muy aludido y nombrado, pero perfectamente ilustrativo, es el hecho tan paradigmático de la evangelización de las Indias.

Remitiendonos al estudio realizado por Gutiérrez Solana, podemos comprobar el vital protagonismo de la imagen para la asimilación de una nueva religión, bebiendo de documentos gráficos tales como los códices (pictogramas o jeroglíficos) Franciscanos y Testerianos de México⁵². Los escribanos tenían gran importancia dentro de la sociedad porque perpetuaban la cultura⁵³.

⁵² Códices de México, Memorias y Saberes . Museo Nacional de Antropología de México. Recuperado de: <http://www.codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=40>

⁵³ Instituto Nacional de Antropología e Historia TV ¿Qué son los Códices? Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NIrhu4CCxw>

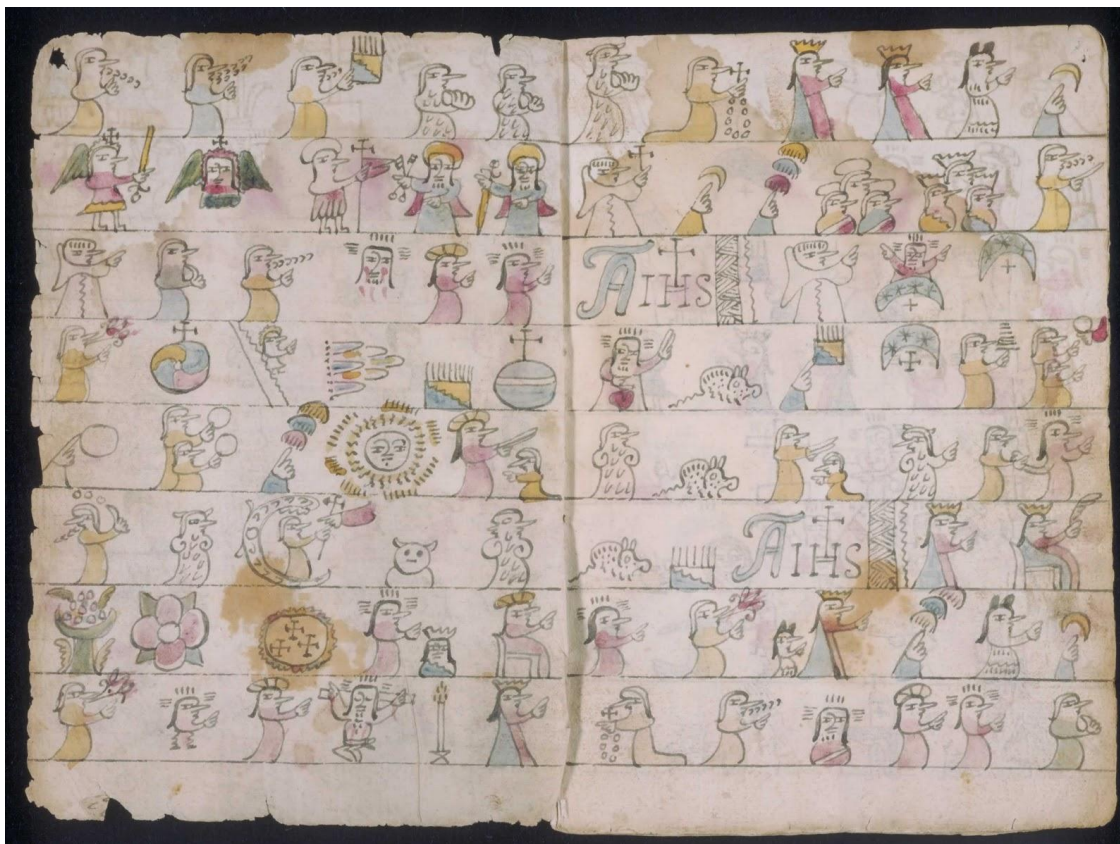


Figura 13. Códices de México, *Memorias y Saberes*, Museo Nacional de Antropología de México,

2014.

Podríamos preguntarnos el cómo fue posible por parte de los evangelizadores, la transmisión de conceptos tan ajenos, abstractos, espirituales, y complejos a una comunidad indígena conectada directamente con lógicas de la Naturaleza.

Evidentemente somos conscientes de que la imagen no fue el único medio para la transmisión de estas ideas, pero entendiendo a ésta como parte de un proceso de incorporación de nueva información y posterior cambio de conducta, pensemos en cómo

estas imágenes construidas para la transmisión de cierta información y significados, interfieren en la reconstrucción de la realidad percibida⁵⁴.

Tras modificar la interpretación de lo que se observa, se va incorporando como elemento cotidiano a través del uso continuo y repetitivo del signo visual como mensaje (usando su iconografía en determinados lugares o actos). De esta manera se va trasladando poco a poco esa imagen a territorios de lo íntimo, personal, espiritual y místico, contaminándose con los propios procesos de socialización y de ritualización de estas imágenes, retroalimentando la construcción social de la misma, asentándola, y confirmándola.

En este caso la imagen forma parte de un proceso complejo de asimilación y cambio social, reconociendo el importante papel que juega en este proceso de transformación; sin embargo, este hecho que lo reconocemos desde la distancia de la historia y que identificamos como tal, no es más que la representación de algo que sucede día a día a nuestro alrededor .

El mundo, y especialmente me refiero al mundo capitalista, occidental y consumista, se ha creado bajo mensajes iconográficos cargados de valores y simbología específica para el consumo. Estos valores invitan no sólo a generar una opinión, y una valoración, sino que además van acompañados de un comportamiento concreto acorde al consumo de esa imagen. Las imágenes son incorporadas en nuestro pensamiento en función de nuestra propia experiencia, aprendizaje y motivación, este cúmulo de

⁵⁴ Gruzinski, S. (1994) La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019) México: Fondo de Cultura Económica México

condicionantes influyen en mayor o menor medida en la manera en que vamos finalmente a comportarnos tras la asimilación de esa imagen.

La imagen por lo tanto encierra una complejidad no siempre tenida en cuenta o simplemente no entendida como ejercicio de decodificación continuo. Hay contextos que ya predisponen a la percepción alerta de las imágenes, pero en otras numerosas ocasiones, nuestro estado de saturación no nos permite que las traslademos al terreno de la reflexión.

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta⁵⁵.

Ranciere, J. (2008)

Es por esta razón, que se requiere una perspectiva vigilante, conociendo el potencial de la imagen y su poder de acción y reacción, construyendo esta reflexión en torno a la influencia del arte visual en la cultura, y por ende, en el comportamiento social.

Somos conscientes de que la percepción de una imagen no será nunca objetiva desde el momento mismo que el propio hecho plano de “la no construcción de una imagen” es imposible en un mundo social, en donde la manera y la forma de vestir y gesticular está transmitiendo señales a un otro; y esto, queramos o no, es construir una imagen.

Considerando además como parte inherente a la condición humana la capacidad de lectura de imágenes (que es por lo que aún conocemos, la única especie capaz de

⁵⁵ Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial pp 94

hacer interpretaciones abstractas a partir de un signo, ya sea un texto o una imagen), debemos reflexionar sobre la trascendencia de generar imágenes y de ser capaces no sólo de construirlas, sino de de-construirlas dentro de una temporalidad, un contexto y una subjetividad específica para poder completarlas.

Sería un ejercicio parecido al que realizamos con la lectura de un texto. Cuando leemos, realizamos un acto de reflexión sobre lo que está escrito, y adquirimos un significado particular en función de cada individuo. Este ejercicio, que hemos asimilado en nuestro aprendizaje, posiblemente en la escuela, ha necesitado de una disciplina de lectura y de una instrucción o educación para poder llegar a deconstruir su significado, entenderlo en su totalidad y asimilarlo de manera particular.

De esta misma manera, deberíamos de ser capaces de mirar y observar una imagen. Como dice Sartori, G. (1998) “Todo acaba siendo visualizado. Pero ¿qué sucede con lo no visualizable (que es la mayor parte)?⁵⁶”

Si unimos esta afirmación de Sartori, con otra reflexión como la que Jackes Ranciere hace en su libro *el espectador emancipado*, en donde literalmente nos dice:

Hace cuarenta años, la ciencia crítica nos hacía reír de los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los imbéciles fueron instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, desde luego, la ciencia crítica reciclada nos hace sonreír ante estos imbéciles que todavía

⁵⁶ Sartori, G. (1998) *Homo videns La sociedad teledirigida*. Madrid: Santillana Ediciones. Taurus. pp11

creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia⁵⁷. Ranciere , J . (2008)

Considerando ambos aspectos: el de la construcción de relatos hegemónicos por medio de la imagen controlada por los poderes establecidos y la posibilidad de análisis de los receptores, (ahora también productores). Veamos que lo que se debe de atender no es una encerrona sin salida, en donde la recepción de la imagen está inconscientemente cerrada a la reflexión crítica, sino un campo de sensibilidad en donde poder activar nuestras subjetividades conscientes.

Nos vemos abocados a adentrarnos en el mundo de la hiperrealidad, en donde los procesos tradicionales de construcción de valores y de referentes (la escuela fundamentalmente) se ven trasladados en su función de proceso de socialización⁵⁸ por otras instituciones mediáticas que se cuelan en nuestra cotidianidad e intimidad a través de dispositivos que permiten la interacción humana en sus múltiples facetas: educativa, profesional, de ocio, de comunicación, de información, etc. en un mismo lugar y un mismo momento.

Si a esto le unimos otra sintomatología contemporánea ya acusada como es: la urgencia y la vertiginosa rapidez de los cambios, como ya nos explicaba Z. Bauman en *Modernidad Líquida*⁵⁹; entendemos también cómo la comunicación se transforma

⁵⁷ Ranciere, J. (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial pp. 51

⁵⁸ González-Anleo, J.(1991) *Para Comprender la sociología*. Navarra: Verbo Divino Editorial p.257.

Socialización es, precisamente, el proceso por el que un individuo se hace persona social incorporando a su individualidad las formas de vida (pautas sociales, símbolos, expectativas culturales, sentimientos, etc.), bien de un grupo social determinado, bien de toda la sociedad global, incorporación que le permitirá proceder y actuar de manera conveniente y más o menos ajustada a las exigencias de dicho grupo o dicha sociedad, e intervenir activamente en los procesos de innovación y cambio de la misma

⁵⁹ Bauman plantea que en la modernidad líquida, el paso de la fase “sólida” de la modernidad a la “líquida” es debido a una condición en el que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de

coherente a los tiempos, utilizando mensajes visuales de rápido entendimiento para el receptor.

Es por esta razón inevitable y oportuno para comprender la raíz de estas lógicas visuales, hacer referencia al momento específico de la historia en donde de manera consciente, científica y masiva, se empiezan a utilizar la imagen como lenguaje de persuasión y como medio de transformación de comportamiento colectivo. El lugar de origen es Viena, el momento; el periodo de entreguerras, y la fulminante herramienta: el estudio de Sigmund Freud sobre el subconsciente y los deseos.

Edward Bernays⁶⁰, era el sobrino de Sigmund Freud y cuando emigró a América usó los estudios de su tío sobre el inconsciente para la persuasión del "self" (el yo), dentro del ámbito publicitario masivo en Norteamérica.

El objetivo era aumentar el número de consumidores de los productos americanos. Dado que la superproducción estaba asegurada por el proceso industrialización, quedaba ocuparse de que los productos que salían al mercado se vendieran a un gran número de público, una masa de población con una psicología propia que hasta entonces era desconocida. El gran paso tenía muchas posibilidades de éxito dado que la sociedad americana estaba aún “por hacer” o “por dirigir”.

Uno de los procesos más influyentes fue el que puso en marcha Peter Solomon, la idea era poder trasladar a la población americana un valor diferente al acto de comprar y una devolución emocional diferente.

comportamiento aceptables) ya no pueden mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y , una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado. Bauman, Z. (2007) *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores p.7

⁶⁰ Curtis, A (Director) (2005). *The Century of the Self* [Online]. Estados Unidos. (Disponible en www.dailymotion.com/video/x2j2sfp).

Hasta entonces el “impulso” de compra se iniciaba cuando el sujeto necesitaba un bien (unos pantalones, agua, una camisa, zapatos, una casa...), sin embargo, el gran hallazgo fue poder introducir en el proceso de compra otro detonante más poderoso aún que la propia necesidad: El deseo.

Pero, ¿cómo consiguen trasladar este impulso al deseo? .

Realmente era el momento exacto para que el “experimento” tuviera éxito; existía la posibilidad de superventas dado que la industria permitía la superproducción de productos, pero además existía algo aún si cabe más importante, que era la infraestructura comunicativa necesaria para poder introducir un valor al acto de compra, existía el medio de comunicación masiva: la radio, pero sobre todo: la televisión. Eran los primeros años de la publicidad.

La infraestructura estaba servida, solo quedaba poner alma al mensaje, y eso fue el gran triunfo, dirigir un valor específico a un consumo particular de un producto. Y es así como el gran público comenzó aprender que la adquisición de tal o cual producto le dotaría las facultades propias del mensaje: juventud, independencia, atracción, etc... trasladando el valor específico asociado al producto al acto de consumirlo. La imagen, se convierte en la protagonista de este cambio de conducta, es la portadora de unos valores intrínsecos que a priori no eran perceptibles pero que tocaban directamente en el despertar de una emoción.

El receptor entonces era capaz de asociar esa emoción al acto de consumo por medio de una imagen publicitaria que dirigía el comportamiento del consumidor invitándole a sentir aquello que la imagen sugería.

Solomon consiguió que los ciudadanos compraran productos porque lo deseaban y no únicamente porque lo necesitaran, de esta manera se multiplicaban las posibilidades de venta ya que el impulso del deseo es multiplicador al de la necesidad.

Un ejemplo de esto fue cuando se pensó en incrementar el número de fumadores manipulando los mensajes de la imagen masiva.

La mejor manera de conseguir un aumento en las ventas de cigarrillos es multiplicando las posibilidades dirigiéndose a las mujeres que hasta entonces no eran “bien vistas socialmente” como fumadoras. El trabajo comienza desplazando este cometido a grandes figuras del cine, mujeres atractivas y deseadas, que son referentes para la población, que asumen roles tradicionalmente asignados al hombre para comunicar un mensaje de libertad e independencia a través del acto de fumar.



Figura 14. Lauren Bacall, Dark passage, 1947.

Pero la imagen masiva no solo mueve al comportamiento masivo homogéneo sino que también consigue “inmovilizar” a los grupos a través de estímulos que generen bloqueo e inacción: el miedo, es un recurso sumamente efectivo en la comunicación visual. Las imágenes que trasladan un mensaje de miedo puede dirigir las masas hacia una forma de no hacer, de no actuar, de no decisión, que en muchos casos es sumamente rentable a la sociedad/economía capitalista.

Con imágenes cargadas de mensajes de modelos que nos muestran a su vez un contra modelo que son los miedos que queremos combatir: mensajes que súper valoran la seguridad (para generar el contra valor de inseguridad e incrementar la venta de seguros),

anuncios que resaltan la estabilidad (para generar inacción y aceptación de ciertos abusos laborales en los trabajadores), sobre estimación de la propiedad (al mismo tiempo que se posee algo se genera el miedo a perderlo)... El mundo de las imágenes utiliza a través de una herramienta coactiva, la posibilidad de dirigir a la población consumidora hacia comportamientos de bloqueo para poder dirigir los comportamientos masivos.

Siendo hoy en día conscientes de los efectos de la publicidad masiva, se asimila como lógico el proceso de persuasión, se incorpora la crítica general al proceso de mentira de cierta publicidad dentro de nuestro discurso cotidiano. Pero, somos incapaces de rechazar el mensaje implícito en la imagen. ¿Por qué? porque somos conscientes de que hay imágenes que manipulan nuestro comportamiento pero no somos capaces de desactivar el efecto contagiador que estas tienen sobre nosotros. De aquí la importancia de poder decodificar los mensajes de las imágenes para, no solo combatirlas si fuera necesario, sino también para aprehender de ellas y actuar en consecuencia.

Por intentar sintetizar, quizás de una manera demasiado simplista, sería algo parecido a conocer que un alimento es dañino para nosotros y seguir consumiéndolo porque realmente sabemos que es malo en general pero no sabemos exactamente como combatirlo y que alternativas existen para poder generar desde la elección, mi propia decisión. Por lo tanto nuestro nivel de toma de consciencia de ese acto no es el suficiente importante como para poder generar en nosotros un acto libre y responsable.

De esta manera combatimos los peligros de la hiperrealidad en nuestra cotidianidad, esta realidad creada a base de imágenes que nos conduce en muchos casos a la frustración por vernos abocados a la persecución de un ideal inalcanzable.

El análisis del imaginario artístico y mediático es consustancial a la teoría posmoderna. Esta cuestión tiene que ver con la representación. Los medios de comunicación de masas que han creado la hiperrealidad⁶¹. Efland, A. (2003)

La posibilidad de decodificar las imágenes, la capacidad de reflexión sobre la construcción de las mismas, la necesidad de saber leer estas imágenes viene dada por la educación visual y artística.

El fenómeno de confusión entre realidad e hiperrealidad es especialmente agudo en la infancia. Muchos de nuestros niños creen firmemente que Harry Potter o Bart Simpson son personajes reales⁶². Acaso, M (2009)

Y se alude a la Educación artística también, porque los procesos de construcción de arte contemporáneo aluden a lo ya descrito en el capítulo anterior. El arte visual contemporáneo hace referencia a múltiples aspectos de nuestra realidad más cercana, aproximándonos a esta desde lugares no explorados o desde procesos de interrogación que nos ayudan a generar respuestas maduras y reflexivas, dado que como decía Bourriaud:

Bajo el nombre de estética relacional, nos dice que el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de

⁶¹ Efland, A (2004) Arte y Cognición. La integración de las artes visuales en el currículum. Barcelona: Octaedro

⁶² Acaso, M (2009) La educación artística no son manualidades: nuevas practicas en la enseñanza de las artes y la cultura visual. Madrid: Editorial Catarata

ahora produce directamente “relaciones con el mundo”, y por lo tanto, formas activas de comunidad⁶³. Bourriaud (1998)

Es por esto que educar la mirada para generar una visión crítica de estas imágenes, es una necesidad contemporánea y urgente.



Figura 15. Yolanda Domínguez, *Niños vs Moda*, 2015.

En la imagen del proyecto de la artista Yolanda Domínguez, los niños leen las imágenes tal y como aparecen, esclareciendo muchos de los input y condicionantes que la imagen de la moda impone en la asignación de los roles masculinos y femeninos.

⁶³ Bourriaud, N. (1998) NB Esthétique relationnelle, Les Presses du Réel, pp 29

Y en el proyecto de Nuria Carrasco vemos cómo se “utiliza” la imagen social construida de la revista HOLA! como estrategia para dignificar una situación de resistencia del pueblo saharauí esperando cuarenta años una respuesta internacional, que aún no llega.



Figura 16. Nuria Carrasco, *AHLAN!*, 2012.

La artista Nuria Carrasco fue una de las artistas seleccionadas para el festival ARTIFARITI 2012⁶⁴, el encuentro artístico tiene como objetivo sensibilizar a la ciudadanía sobre el conflicto de abandono internacional en el que se encuentra el pueblo Saharauí, esperando desde hace más de 40 años un reconocimiento internacional de sus territorios ocupados por Marruecos. La artista utiliza la estética de la popular revista HOLA! , en donde se narran las vidas glamorosas de los famosos, para mostrar la vida de

⁶⁴ Festival ARTIFARITI (2012). Comisariada por Isidro López Aparicio, los artistas internacionales y locales compartieron proyectos que vinculaban arte y compromiso social en un encuentro abierto que persigue el enriquecimiento y la continuidad de la red social que lo estructura. Junto a los proyectos seleccionados y los y las artistas saharauís, pudimos ver las propuestas de los creadores invitados, entre ellos, Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer, Gao Brothers, Santiago Sierra, Democracia, Gilles Fontolliet, Los Torreznos, Xavier Mariscal, Andrzej Syska, Sam Jury, Miquel Barceló, Antoni Muntadas, Andreas Kaufmann, Daniel G. Andújar, Left Hand Rotation, Desing Senses, Raíz Microphone y el “autobús del Arte”, en el que interactuaron artistas argelinos y africanos. El objetivo de los encuentros, cuyo eje es el conflicto derivado de la fallida descolonización del Sáhara Occidental y de las continuas violaciones de los derechos humanos individuales y colectivos en este territorio ha sido, un año más, que el arte actúa como herramienta de reivindicación, transformación y activación de este contexto social, cultural y geopolítico específico. Recuperado de : <http://www.artifariti.org/publicaciones>.

los campamentos de refugiados, la metáfora representativa, cobra fuerza al utilizar un soporte asimilado por la mayoría (la revista de los celebrities), con un contenido sorprendente (la vida en los campamentos de refugiados).

Si en el ¡HOLA! el paisaje del privilegio y del derroche insensato e insultante de unos pocos, la maquinaria de fabricación de “celebrities” y demás instrumentos de dominación se hacen pasar por la “normalidad”, en ¡AHLAN! se puede ver en la misma calidad satinada el paisaje de la dignidad frente a la necesidad, al abandono y la persecución política. Esa otra normalidad, la de la dignidad de la resistencia es la que deja ver como paisaje ejemplar, la intervención de Nuria Carrasco sobre la realidad que se nos impone desde este tipo de instituciones⁶⁵. Campos, C. (2012)

El proceso que podrá ser más o menos conocido por todos, supone la base de reflexión sobre lo que aquí se presenta. Y es el hecho del poder transformador de las imágenes, la necesidad de saber leerlas y la oportunidad de introducir en la educación del ciudadano la reflexión crítica de las mismas para poder desactivar los mensajes que puedan condicionar de manera inconsciente nuestro comportamiento, dotar de responsabilidad al propio hecho de mirar facilitando el análisis crítico de las imágenes.

⁶⁵ Campos , C. (2012) AHLAN! Recuperado de : <http://www.nuriacarrasco.com/index.php?/projects/ahlan/>

Ranciere (2008) nos recuerda que “las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos”.⁶⁶

Trasladando este proceso a la actualidad nos encontramos con una infraestructura creativa e informativa como internet, facilitando la sobreexposición de imágenes, y la colonización de estas en todos los ámbitos de nuestra vida, infiltrándose en nuestra cotidianidad por medio de dispositivos que se cuelan en nuestra intimidad, en nuestro quehacer diario y nuestra sociabilidad. Dispositivos que ya no forman parte de nuestro momento de ocio o de trabajo sino que forman parte de nuestra vida, siendo un elemento de convivencia esencial que nos lleva a sobredimensionar la necesidad de saber leer estos mensajes encriptados en las imágenes que diariamente consumimos, es la colonización visual con la que tenemos que mediar cada día. En el contexto en el que nos encontramos, y rescatando las cuestiones planteadas en apartados anteriores se advierte la urgencia de educar nuestra visual para poder realizar un acto responsable y libre en nuestras apreciaciones.

En esta tesis no se pretende defender una línea determinista de estado de las cosas insalvable y lamentable, más bien se pretende mostrar el estado latente de la potencialidad humana. Ranciere (2008) mantiene la idea de disenso como estado perceptivo, y es desde esta idea desde donde se pretende recuperar el estado de libertad del espectador, el público, el receptor...

Disenso es una organización de lo sensible en la que no hay una realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo

⁶⁶ Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial pp104

dado que imponga a todos su evidencia. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone de nuevo en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo en común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible⁶⁷. Ranciere, J. (2008)

Se pretende desde esta tesis defender la idea de proceso, poniendo la atención en la manera en que el humano construye sus referentes y focalizándonos en los flujos de construcción.

¿qué se quiere decir con esto?, el arte visual actualmente se encuentra alojado dentro del sistema en apartados propios en donde el público afín al arte, acude a consumir dichas creaciones; sin embargo, la producción artística evoluciona tomando parte en lugares, situaciones y contextos muy diferentes a los que se dan en el sistema de presentación (museos, centros, galerías, etc.)

Primero. Porque existe un arte contemporáneo, alejado de las lógicas del mercado que en numerosas ocasiones se hace para un “otro sensible” y que genera cierto conflicto al entrar en los espacios pensados para el arte.

⁶⁷ Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial pp52

Segundo. Los públicos aún por conquistar no están aún sensibilizados en el encuentro con este arte. Las disciplinas, el conocimiento, la experiencia cognitiva y sensorial conviven en un proceso de aprendizaje continuo, es fundamental por lo tanto, incorporar el lenguaje visual dentro de la experiencia integral del individuo. Este lenguaje no puede ser algo accesorio o sectorial, es una manera de ver y su experimentación y aprendizaje debe de incorporarse como herramienta de exploración, de expresión y de desarrollo.

Si además utilizamos una herramienta altamente poderosa como es la creatividad para poder estimular esa reflexión crítica y poder hacer uso de ella dentro de todos los contextos de nuestra cotidianidad, hablaríamos de un cambio altamente significativo en la manera de ver, pensar, y habitar en nuestra sociedad.

Si ejercitamos el pensamiento creativo y reflexivo como comportamiento diario y expansivo a los ámbitos cotidianos, disfrutaremos de una experiencia más rica, completamente necesaria para nuestro desarrollo personal y social.

3.3 La enseñanza es la obra de arte más importante del artista. Joseph Beuys como teoría y práctica.

A partir de aquí se hace necesario poder mostrar que la tesis fundamental que se defiende en este escrito, “incorporar el proceso artístico al ejercicio de interacción con nuestra cotidianeidad”, está basada en experiencias personales y profesionales, asentadas en teorías y defensas que grandes pensadores desarrollaron o desarrollan, y que ya han sido nombradas con anterioridad. Sin embargo, he de reconocer que mi “gran hallazgo”

en esta investigación de años, ha sido poder encontrarme con la obra, el pensamiento y la vida en coherencia con sus ideales, del artista alemán Joseph Beuys.

Beuys, ampliamente influenciado por autores como Nietzsche, Hegel, Kierkegaard y especialmente condicionado por las ideas de Rudolf Steiner, que teorizó sobre la euritmia⁶⁸, (ejercicio que practica activamente en sus performance y sus didácticas); Realiza un arte enraizado en principios antropológicos, existencialistas y espirituales.

Además de demostrar su compromiso con el arte, se hace evidente su defensa por la educación, y fue así como en 1974 funda junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll, la Universidad Libre de Düsseldorf. Será una universidad sin sede desde donde pone a prueba su defensa de la libertad expresiva como herramienta de transformación social. La educación, la incidencia social del arte, la actitud artística como posibilidad entre capitalismo y socialismo, y la ecología, serán sus materiales de trabajo.

A través del legado artístico, filosófico y social de Beuys, podemos recuperar el eje fundamental del artista como hacedor de arte, pensamiento, y transformación social. Trabajando continuamente sobre una línea de acción inherente a su hacer artístico como fue el concepto de arte ampliado:

⁶⁸ Se conoce como euritmia al hecho de moverse de modo armonioso y buscando la [belleza](#). Este movimiento sirve para expresar los estados de ánimo y por ello se transforma en un medio de comunicación

La auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento⁶⁹. BODENMANN-RITTER, C. (1995)

El propio Beuys en su diálogo-enfrentamiento con Duchamp, afirmaba esto tras la creación de la rueda bicicleta de Duchamp.



Figura 17. Marcel Duchamp, Rueda Bicicleta, 1913.

"Si un objeto anónimo, industrial, puede ser arte, entonces ello implica que el fabricante de este objeto es realmente el artista. Y si este objeto es realizado por el trabajo colectivo de un grupo de personas, entonces toda persona es un artista, no sólo los pintores, escultores, pianistas, bailarines o cantantes. La conclusión de que ya no es posible hacer arte es incorrecta, sino que sucede lo contrario: la vida

⁶⁹ Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Madrid: Editorial Visor

sólo puede continuar a través del trabajo artístico, pero para ello debemos adoptar una definición extendida del arte”⁷⁰. Beuys, J. (1964)

Beuys, trabajó durante toda su vida artística defendiendo que el arte podía ser una fuerza capaz de transformar el mundo. El arte para Beuys es una actitud a educar, y esta actitud artística convierte a cada individuo en “artista”, no en el sentido de convertirse en pintor, escultor, arquitecto, etc., sino en el sentido más antropológico, saberse hacedor de pensamientos y de acciones cargadas de intención, emoción, crítica... el humano es capaz de ser artístico desde su ejercicio de libertad expresiva. Este posicionamiento encuentra grandes detractores, especialmente desde la profesión del arte, pero se ha de entender que Beuys, no cuestiona la profesionalidad del artista, sino que revierte hacia el otro lado, hacia el lado del receptor sensible a la capacidad creativa, tiende el legado del arte no hacia quien ya está “activado”, sino hacia quien lo recibe como algo ajeno a sí mismo. Y desde esta perspectiva es desde la que se pretende rescatar un pensamiento proactivo hacia el arte, más que reactivo, o exclusivo, que es el que nos encontramos en la actualidad.

En sus propuestas alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, proclamando que “todo ser humano es depositario de una fuerza creativa”. Por eso Beuys no buscaba producir “obras”, sino “acciones” concebidas en términos de un proceso continuo, en las que los objetos se convierten en “documentos” depositarios de la memoria de dichas “acciones”. Se trata, pues, de

⁷⁰ Beuys, J. (1964) El Silencio de Marcel Duchamp está Sobrevaluado. Performance en el que Beuys colocó detrás de él un cartel con la frase que daba nombre a la acción, mientras que recitaba varias líneas del guion del film “El Silencio” de Bergman; contraponiendo así un silencio que él consideraba vacío con otro silencio opresivo.

un creador profundamente simbólico, cuyos pilares se fundamentan en el pensamiento y la actividad mental [...]`

En sus performances, Beuys actuaba y gesticulaba teatralmente ante el auditorio, buscando su intervención, su participación, que la gente reaccionase a favor o en contra. Casi como un sacerdote, o mejor, como un chamán, su intención era despertar la energía espiritual, más o menos adormecida, que alienta en el ser humano.⁷¹ JIMENEZ, J. (1989)

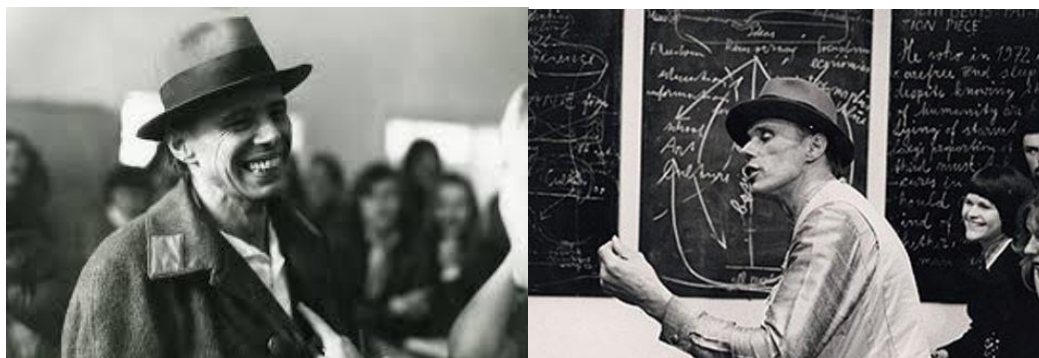


Figura 18. Joseph Beuys, Action Piece, ⁷²1972

Para Beuys, existía algo sumamente importante dentro de la sociedad a restaurar, era el hecho de encontrar, educar el estado espiritual, y ejercitar la construcción simbólica de la realidad, dotar de significado lo que nos rodea, empezando por nuestras propias acciones, si la sociedad se educaba en este fin, encontraría una manera de habitar el mundo completamente diferente, en donde la sensibilidad y la percepción consciente y auténtica de la realidad y el estado de uno mismo se imbricaría en una plenitud de acción en el común. Beuys, no habla de cosas imposibles, o accesorias, más al contrario, defiende un cambio de eje, una puesta de atención en lo realmente diferenciador entre las

⁷¹ Jimenez, J. (1989) *La vida como azar; complejidad de lo moderno*, Madrid: Ed. Mondadori, Madrid.

⁷² Joseph Beuys's Action Piece, (26-6 February 1972); presented as part of seven exhibitions held at the Tate Gallery 24 February - 23 March 1972 © Tate Archive Photographic Collection

especies que nos rodean, educar las sensibilidades para convertir la sociedad en un lugar cargado de corresponsabilidad en la construcción del espacio y la convivencia. Beuys creía necesario restaurar la unidad entre el hombre y la naturaleza, y pensaba que se podía hacer por medio de una magia, el arte, al conseguirse que el arte y la vida sean una misma cosa. [...]

La ideología de Joseph Beuys invita a liberarnos con responsabilidad comenzando por conocer nuestro interior y nuestra naturaleza, haciendo una reconciliación con nuestros orígenes. Los seres humanos debemos armonizar: ser, cuerpo, espíritu y alma para cultivar un ambiente que fomente la creatividad y la innovación, pues esto se convierte en un estímulo vital para el crecimiento. Somos acreedores de una gran fuerza creativa, voluntad expresiva y sensibilidad artística. Es momento de reconocernos, reconciliarnos, liberarnos y sobre todo, de ejercitar nuestra imaginación para dar vuelo a nuestro ser creativo⁷³. López, P. (2012)

El autor que aquí se trae a colación es el artista más influyente de la Alemania moderna⁷⁴, su legado artístico ha impactado ámbitos pedagógicos, sociales y artísticos. Su profunda convicción en un arte trascendental en el amplio sentido de la palabra, supone transgredir ciertos límites y códigos propios de la escena artística contemporánea, despojando a los artistas del “halo” genio, para incorporar su acción en el campo sensible, despertando al espectador, interrogándole y a su vez construyendo acciones que

⁷³ Paulina López (2012) Joseph Beuys : El arte de la Liberación. Recuperado de: <http://culturacolectiva.com/joseph-beuys-el-arte-de-la-liberacion/>

⁷⁴ NULLVALUE (4 de febrero 2005) Beuys en la Tate Modern. El tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1678452>

dialoguen directamente con este público sensible a través de los aspectos más esenciales de la humanidad: la espiritualidad, la armonía con la naturaleza, la acción creativa, la duda; trasladando a sus receptores las herramientas para pensar, reflexionar y emocionar; para incorporarlas dentro de la actitud del público, haciéndole partícipe de una fuerza creativa que todos de manera latente poseemos como condición humana.

La libertad es para Beuys uno de los motores esenciales en el ser humano; creía que la persona debía perseguir su propia visión e inspiración y sabía también, que la experiencia estética se debía liberar para interactuar y circular directamente con la realidad que da impulso a la reflexión. En sus acciones, Beuys logró conjugar rituales, prácticas religiosas, curativas, sociales, científicas y políticas en su intento de ayudar a crear una sociedad más humana. Para él, cada hombre es un artista con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas⁷⁵.

López, P. (2012)

En el Documenta de 1972, con un contexto artístico determinado, el autor ya visualizaba una manera de hacer arte muy coherente con el arte que actualmente nos encontramos, el arte actual es múltiple, variado, complejo y atiende a muy diferentes intenciones , pero sí es posible encontrar ese arte del que nos hablaba Beuys, un arte capaz de implicarse en el cuerpo social, este tipo de arte no es mejor que otro, pero sí es punto de interés en esta tesis en donde se defiende incorporar los lenguajes del arte visual dentro de la las lógicas de aprendizaje , interacción y comunicación con nuestra realidad.

⁷⁵ Paulina López (2012) Joseph Beuys : El arte de la Liberación Recuperado de : <http://culturacolectiva.com/joseph-beuys-el-arte-de-la-liberacion/>

Como una práctica aislada para configurar un concepto “ampliado” del arte, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte. El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente immanentes. De lo que se trata ahora –sostenía Beuys– es de implicar al “cuerpo social” en su conjunto⁷⁶ Bodenmann-Ritter, C. (1995)

El artista que adhiere al programa de la continuidad arte-vida, opera bajo diversas estrategias para perpetrar el atentado cultural por antonomasia, poner las obras en libertad, en libre circulación, así las obras abandonan la Galería para actuar directamente en la realidad gracias a una disposición artística y política determinada. Este es el sentido de la proposición horizontal de Joseph Beuys “cada hombre es un artista”, de dar paso, a través del arte y su concepción de ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad⁷⁷. Martínez Pintor, F. (2010)

El arte por lo tanto debe ser un elemento facilitador de comprensión de las relaciones del hombre con su entorno, Beuys hablaba de poner el proceso artístico en el eje de las investigaciones científicas, el arte como actitud, como ejercicio del pensamiento divergente, acciona un mundo de posibilidades que posibilita la investigación, la creación y el compromiso honesto con la realidad a explorar.

Los objetos de Beuys no son “autónomos”: forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se

⁷⁶ Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Madrid: Editorial Visor

⁷⁷ Martínez Pintor, F. (2010) Articulaciones de la Bioética estética. España: Editorial Lulu. pp. 30

convierten en signos, o “documentos” según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones, toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente. “El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general” [...] Que las personas aprendan a mirar es importante en un sentido eminente –señala Beuys–, por ejemplo que vieran que existen conceptos de ciencia distintos, es decir que la ciencia se puede pensar desde diversos paradigmas. “La ciencia no es una cosa fija; lo que sucede es que hay fuerzas poderosas en el mundo que quieren fijar el concepto de ciencia y dejarlo encofrado”. Pero qué es la ciencia en cada momento es algo que hay que estudiar con detalle⁷⁸. Bodenmann-Ritter, C. (1995)

Y de aquí toda una reflexión en torno a la educación artística. Actualmente la educación artística está basada en la reproducción de objetos “bellos”, sin embargo, la verdadera asignatura pendiente de la educación artística actual es la de vincular el arte con el conocimiento, aprender a mirar es la competencia clave del siglo XXI, deconstruyendo la realidad que nos rodea para poder habitar el mundo desde la responsabilidad que conlleva el conocerla.

⁷⁸ Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Madrid: Editorial Visor



Figura 18. Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, 1974.

Por esa razón –sostiene Beuys– hay que fomentar una educación artística para el ser humano, pero no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el centro del currículum académico, como el medio más eficaz en la reproducción de la inteligencia técnica y el desarrollo de nuevas miradas sobre las cosas, un campo para el ejercicio crítico de la configuración espacial. De acuerdo a estas convicciones sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante este tipo de entrenamiento –inspirado por un concepto de estética ampliado– en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro –urbanísticas, energéticas y sociales–, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos⁷⁹. Bodenmann-Ritter, C. (1995)

Beuys, nos habla de una tercera vía, una alternativa a la sociedad capitalista o socialista, que es la de hacer sociedad a través de la fuerza creativa, y lejos de pensar en

⁷⁹ Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Madrid: Editorial Visor

su aproximación como un pensamiento naif, o de entenderlo como una ocurrencia provocadora, intentemos entender cuál es el mensaje que quería transmitir. El mundo ha estado viviendo alejado de sus necesidades trascendentales. Existen múltiples razones para seguir pensando en hacer futuro a partir de planteamientos no tan ajenos como a priori parecen. Los estándares educativos, los formalismos expositivos, las lógicas propias de la creación artística entran en colisión con un contexto demandante de otras formas de habitar, pensar, entender y hacer en la realidad.

Existen signos continuos, delante de nosotros, de una sociedad “enferma” (crisis económica, social e identitaria). Quizás esta sintomatología, no es más que una muestra de un cuerpo cambiante, en donde la sociedad con la acción-interacción de las personas con su entorno se adelanta proponiendo formas de habitar que no son aún respondidas por nuestras instituciones, porque quizás estas, son aún un traje a medida de una sociedad anterior por adaptar, y la adaptación no es fácil cuando los cambios son continuos e intensos.

El paso de la fase “sólida“ de la modernidad a la “líquida” ; es decir, a una condición en el que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos , los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (no esperan que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado⁸⁰. Bauman , Z. (2007)

⁸⁰ Bauman, Z (2007) *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Ensayo TusQuets editores

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

El aprendizaje social y emocional no puede darse de forma voluntarista y espontánea, sino que debe aplicarse de forma rigurosa y controlada, de acuerdo a parámetros científicamente controlados. Por ello necesitamos un impulso riguroso y sostenido mediante organizaciones tanto públicas como privadas que lo consoliden⁸¹, Punset, E (2010)

No se pretende en esta tesis ahondar en la resolución de algo tan complejo y ambicioso, pero sí considerar este pensamiento marginal, como fue la teoría de Beuys, como posibilidad, como alternativa; retomarlo y cuestionarlo como ejercicio de maduración. Porque si hay algo que permite el arte y la acción creativa es la posibilidad de generar ficciones, en donde poder indagar, explorar y extravivir como especie

⁸¹ Punset, E. (7 de abril 2010) Finalmente educación emocional en los colegios. Redes para la Ciencia Recuperado de : <http://www.eduardpunset.es/5227/general/finalmente-educacion-emocional-en-los-colegios>

privilegiada que somos y que además, debe de atender a su privilegio. No atender las sensibilidades humanas es un atentado a la propia humanidad.

3.4 Cambios de paradigmas en la educación artística, necesidad y urgencia de generar procesos de reflexión crítica en una sociedad hipervisual.

Prototipos de aprendizaje en la reflexión artística

La sociedad demanda cambios estructurales, y sabemos que la educación es la columna vertebral desde donde se crea esta sociedad. La exigencia de cambio en el paradigma educativo es una prioridad tan necesaria como urgente.

Durante los años de dedicación a la docencia formal e informal, y gracias a un continuo trabajo de equipo multidisciplinar, se han ido recogiendo experiencias y conocimientos que a continuación se detallan.

Por una parte rescatar dos aspectos que han sido reiteradamente “usados” en muy diferentes contextos, llegando a alterar no su significado pero si su uso: La creatividad y la reflexión artística. Estos conceptos son básicos para poder entamar las líneas generales de una pedagogía contemporánea.

Si tenemos como objetivo el cultivar las experiencias sensoriales, educar los sentidos, enriquecer los lenguajes y aprender a expresarse de forma personal, debemos desarrollar nuestra capacidad creativa y reflexión crítica.

Y es mediante el acercamiento a las lógicas del arte contemporáneo, incorporándolo dentro del aprendizaje de niños y adultos, cómo podemos desarrollar nuestra creatividad y la reflexión artística, fomentando , de esta manera, la independencia creativa y discursiva. La creatividad y la reflexión crítica son inherentes al pensamiento divergente, y este pensamiento divergente es el que da respuestas variadas a una misma pregunta, herramienta fundamental para poder gestionar cualquier aspecto de nuestro día a día, personal, profesional, social... ⁸²(Cejudo, 2011)

Existe la urgente necesidad de incorporar el lenguaje visual dentro de la experiencia integral del individuo, y el arte visual como herramienta para incorporar a nuestra vida. Esta afirmación se sostiene en base a seis razones básicas:

1. Para poder ejercitar una de las vías más eficaces de construir, de construir y reconstruir un pensamiento.
2. Para poder incorporar el pensamiento divergente, en nuestra vida cotidiana, dando respuestas variadas a una misma pregunta.
3. Para combatir las imágenes de coacción de una manera responsable, es decir conociendo las consecuencias de estas representaciones visuales, y como medio de convivencia con la hiperrealidad.

⁸² Cejudo, V. (27 de Enero 2011). Administración Pública y Colectivos Culturales, Pública 11. Encuentros de Profesionales de la gestión cultural pública Fundación Contemporánea, Madrid

4. Para desarrollar nuestro aprendizaje, dado que el mundo que nos rodea es altamente visual, debemos conocer la herramienta de decodificación de estas imágenes para poder aprender de ellas y con ellas.
5. Como experiencia: explorar, expresar y desarrollar, como instrumento para generar imaginarios, ficciones, realidades y pensamientos que nos hacen extravivir lo acontecido.
6. Por sentir el puro placer del arte.
7. Para dotar de herramientas creativas e imaginativas propias a los participantes de la experiencia artística.

Para poder argumentar algunas de las tesis que en este apartado se mantienen, se recurre a la experiencia personal y laboral dentro de los ejercicios de creatividad artística que se llevaron a cabo en la asociación Exprimento Limon.

- i) Construir, De construir y Reconstruir un pensamiento. Descripción de uno de los talleres llevados a cabo.

El encuentro de cincuenta mujeres directivas de las casas regionales de Castilla León, hace posible el debate y la reflexión de interpretar un hecho histórico que fue liderado únicamente por hombres. Tras visualizar un pequeño documental sobre cómo se crea la ONU en respuesta a las atrocidades de la segunda guerra mundial; las directivas comienzan a discutir sobre la situación social, económica y global de aquel momento. El

debate se basa en opiniones personales recurriendo a recuerdos del documental o de lo que estudiaron en su momento sobre el tema.

Tras este debate en donde se participó activamente, se les pide un segundo ejercicio: diseñar cinco propuestas para intervenir el mundo tal y como se presentaba por entonces en 1945.

Taller de Género (2008) Soria. España.



Figura 19. Exprimiento Limon, Taller de Género, 2008

Se vuelve a reiniciar el debate, la defensa de propuestas y una selección final de los cinco principios básicos.

Es en este momento en donde la propuesta de www.experimentolimon.org incorpora el proceso artístico utilizado por la fotógrafa Carmela García como herramienta de reflexión sobre el rol del hombre y la mujer en la Historia mundial.

Sirviéndonos del recurso de la artista, varias de las mujeres asistentes son invitadas a hacerse una fotografía. Esta imagen pretende ser una réplica de la tomada en la época de la firma de San Francisco representada únicamente por hombres.

Tras tomar la imagen de las mujeres, se les presenta la fotografía en una proyección acompañada por sus cinco principios y a continuación; la imagen histórica de los hombres, con los cinco principios básicos de la firma de San Francisco.

A partir de aquí y con el gran valor del factor sorpresa, las mujeres que participan en el taller con mucha efusividad diseminan las dos propuestas: la de los hombres y las que ellas habían realizado.

El taller se convirtió en un motivo para poder trabajar diferentes aspectos determinantes en nuestra contemporaneidad, además de propiciar un momento adecuado para conocer el proceso artístico de Carmela García e incorporarlo dentro de la experiencia cocreativa del taller.

HOMBRES 1945

CONFERENCIA DE SAN FRANCISCO

Principios para el orden mundial

Mantener la paz y seguridad internacionales

Prevenir la guerra

Desarrollar relaciones de amistad entre las naciones

Conseguir la cooperación internacional

Promover el progreso social y mejorar el nivel de vida

vida

MUJERES 2008

ENCUENTROS CASTILLA Y LEÓN

Principios para el orden mundial

Desarme mundial, total

Igualdad, reparto equitativo

Diálogo, entendimiento y respeto

Donde no hay amor, pon amor y habrá amor

Educación integral y transparente

¿Sería diferente el mundo si hubiera sido liderado por mujeres?...

Por medio de la actividad se mostró cómo los encuentros y las decisiones de ámbito internacional han sido liderados por hombres, y cómo se mantiene en el tiempo esta percepción de liderazgo a través de los relatos que han sido narrados por hombres; y a partir de imágenes que han sido utilizadas para trasladar hasta nuestros días este retrato de una realidad en donde el hombre es sujeto activo en los cambios históricos.

A través de este ejemplo trasladamos la necesidad de incorporar el arte visual como herramienta de interacción con lo cotidiano:

-Para poder hacer uso de los recursos creativos de los artistas apropiándonos de ellos. Su uso tiene sentido como elemento que enriquece las experiencias personales en cualquier ámbito de nuestra vida.

-Para poder practicar el ejercicio de deconstrucción de la imagen acercándonos a una realidad levantada desde la reflexión crítica.

-Para poder enfrentarnos a los mensajes contruidos para la manipulación del comportamiento, y de esta manera ser conscientes de la intencionalidad de un mensaje visual.

-Para poder construir nuestra propia realidad huyendo de las connotaciones destructivas de una hiperrealidad que nos delimita lo deseable, los ideales y las metas.

ii) Favoreciendo el ejercicio del pensamiento divergente.

El pensamiento divergente es un proceso en el cual surgen diferentes ideas a partir de un mismo estímulo, que puede ser una pregunta o un problema. Si ante un determinado hecho somos capaces de generar diferentes ideas que se asocien con otras ideas indefinidamente, llegaremos a numerosas conclusiones que son, en principio, todas válidas.

Una prueba clásica para ejercitar este tipo de razonamiento, es pensar en todos los usos que le podríamos dar a un objeto convencional. Por ejemplo, ¿cuántos usos podemos pensar para una cuchara? Si pensamos en forma deductiva, una cuchara únicamente tiene la utilidad de ayudarnos a comer alimentos líquidos. Pero si dejamos que surjan ideas y se asocien con otras ideas de forma libre, podríamos encontrar decenas de utilidades⁸³.

En este taller Ensayo-Error, se trata de que tanto niños como mayores participen dentro de una actividad fundamentalmente creativa que incita a la recuperación o extensión de un conocimiento previo: las moléculas de agua.

La idea es poder trabajar con el concepto de abstracción a partir de la temática de la molécula de agua. Utilizamos la herramienta artística para poder explorar y representar conceptos y procesos no visibles ni físicamente perceptibles.

Los recursos artísticos utilizados fueron:

-la performance, para poder entender qué son las moléculas representando sus pautas de acción y generando situaciones posibles para que el participante “empatize” con el comportamiento de las moléculas.

⁸³ Pinto, S. K. (1998). Los efectos del estado de ánimo positivo y negativo sobre rendimiento de pensamiento divergente. *Creatividad Research Journal*, Vol. 11, N. 2, pp. 165-172.



Figura 20. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error para adultos, 2013

La instalación

Se recurre a la construcción de estructuras abstractas para poder explicar los estados del agua: líquido, sólido y gaseoso. Las formas que se generan insinúan estéticas extrañas que obligan a interrogarnos. Se usan además, materiales sugerentes que se utilizan fuera de su funcionalidad creando un ambiente de posibilidades.



Figura 21. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error para todos Matadero Madrid, 2013

Las estructuras serán luego “devoradas” por los participantes, estimulando diversos sentidos a la vez: la visual, el olfato, el gusto y el tacto.

-La construcción narrativa

Para poder asentar los conocimientos recuperados o incorporados se propone realizar un guión con la parte de la historia de la molécula del agua que más interese a cada parti

cipan

te.

F

igura

21.

Expri

mento

Limon



, Taller Ensayo-Error detalle guion, 2012

La imagen en movimiento: el cine

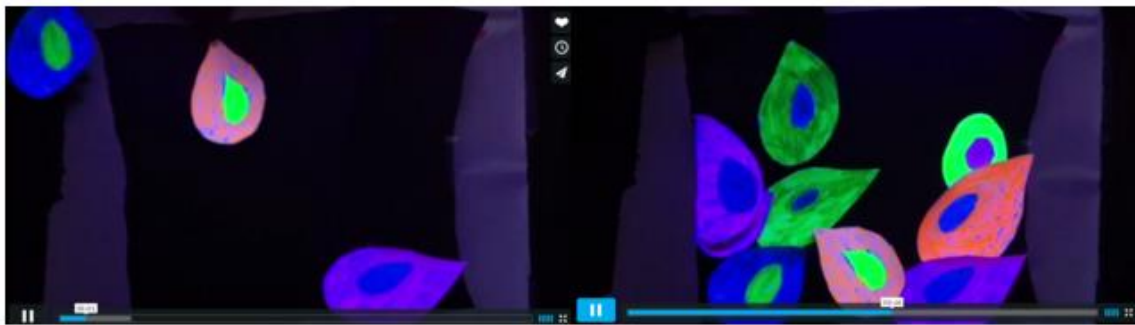


Figura 22. Exprimiento Limon, Taller Ensayo-Error detalle video, 2012

Se utiliza el recurso del teatro negro para narrar una secuencia de los estados del agua que el participante selecciona, incorporando musicalidad por medio de instrumentos básicos. La sorpresa es un factor crucial para mantener la atención y

estimular la participación. Se recurre por lo tanto a un formato de representación inusual y al trabajo colaborativo para poder narrar secuencialmente una historia.

3) Para combatir las imágenes de coacción y como medio de afrontar con responsabilidad la convivencia con la hiperealidad.

Proyecto is this Spain? de Pensart

A través de una exhibición en una cripta de Londres, se pretende representar la muerte del estereotipo español en el extranjero.

Todo el proyecto se carga de simbolismos y es cada detalle el que narra la intención del encuentro.

En primer lugar se selecciona la ciudad que por tradición acumula el mayor número de guiris en España, en este caso fue Inglaterra, Londres. Tras elegir el espacio sociopolítico, se identifica cuál podría ser el lugar que maximice la intencionalidad del proyecto, por eso finalmente se decide porque sea una cripta, un sitio idóneo para poder representar la muerte del estereotipo español.

El alma del proyecto lo formarán los trabajos artísticos que son escogidos para representar una realidad española diferente a la representada en el imaginario de los llamados “guiris”. Las propuestas artísticas son las siguientes:

Momu & No Es, con La Reina de las Fiestas, que nos llevaba de una manera muy irónica a revivir las fiestas de los pueblos interpelando al espectador sobre cuestiones heredadas que continúan celebrándose sin reflexión ninguna, por el mero hecho de la



tradicición;

Figura 23. Momu And Noes, La Reina de las Fiestas, 2007

Derivart, con Casas Tristes, nos mostraba por juego interactivo todas las casas que el vecindario había detectado como vacías y como las geolocalizaban dando al receptor una información valiosísima sobre aspectos relacionados con la especulación inmobiliaria, las zonas calientes, la visualización de los datos muestra de una manera gráfica y accesible diferentes aspectos económicos y sociales vinculados al problema del acceso a la vivienda en España.

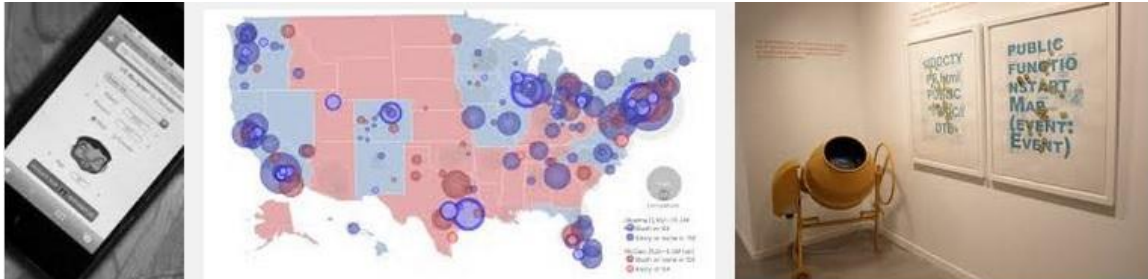


Figura 24. Derivart, *Casas Tristes*, 2007

Santiago Sierra, con *Bandera Negra*, muestra el luto de una bandera republicana que fue un capítulo esencial de la historia española, el artista abre grietas en torno a reflexionar si la república se puede vestir de luto, si murió, fue asesinada o si aún pervive en la memoria, asuntos que aún quedan por resolver.



Figura 25. Santiago Sierra, *Bandera*, 2007

Democracia, con *Subtextos*, su estrategia consiste en insertar mensajes escritos en árabe en los canales de comunicación publicitaria. Estos mensajes servirán para visibilizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil, si por un lado el idioma utilizado solo será legible para la propia comunidad marroquí, el resto de la ciudadanía tendrá presente la existencia de este grupo en el seno de la vida social con sus particularidades culturales;



Figura 26. Democracia, Subtextos, 2007

Alicia Framis, Inditex, se muestra un modelo claro de un sistema de producción, una empresa creativa, donde prevalece un trabajo intelectual, donde las ideas y las redes



personales son uno de sus principales valores.

Figura 27. Alicia Framis, Inditex, 2007

Busto Bocanegra, Inchiriez Camerà, fue una instalación in situ que establece una relación entre el espacio que cede en la exposición colectiva, y los nuevos espacios que se están gestando y se movilizan aleatoriamente tanto en el ámbito privado de las viviendas como en el entorno público de las calles debido al alquiler masivo de habitaciones para inmigrantes, que se articulan mediante estrategias de dimensión colectiva basadas en la colocación de pequeños anuncios caseros pegados indistintamente en postes, marquesinas, cabinas telefónicas, etc.



Figura 28. Busto bocanegra, Ínchiriez Camerà, 2007

Revista UHF, mediante una atípica revista-juego, nos muestra diferentes formatos de entender España, jugando con los datos de tiempo espacio deforma la península en función del tiempo y no de la distancia, muestra un mapa con todos los toros Osborne que están emplazados en las carreteras españolas, perfectamente medido el lugar y el número de ellos como para tener la sensación de que nos acompañan siempre en un viaje por el país; y finalmente



Figura 29. UHF, Revistas, 2007

Carlos Llavata, que con I am not proud... Nos lleva a una imagen en donde los elementos básicos de la idiosincrasia valenciana: el mar, la alfarería, etc. narrados desde

la contemplación tranquila y pausada, sin chiringuitos en la playa y sin fuegos artificiales, aspectos presentes pero a su vez ocultos por una cultura en ocasiones ruidosa.



Figura 30. Carlos Llavata, I am not proud..., 2007

Andrés Senra, con la obra *Casa quemada*, como reflexión sobre la muerte como límite constitutivo de la vida. En los dibujos, no sólo quiere hablar de la muerte física del individuo sino que también le interesa abordar la muerte como catarsis y metáfora social, es decir, fin y principio de un nuevo mundo. La obra se inspira en los momentos y lugares de la historia en los que se ha producido un estado de suspensión de la moral (guerras, campos de concentración...) donde el individuo es abandonado a su suerte. En estos momentos el Estado no constituye, ya, un lugar de protección sino es un enemigo. Los dibujos, remiten al ritual de la matanza del cerdo, en el que el cerdo, es aquí, el propio artista. Los dibujos se construyen formalmente como un *vanitas* que propone la consciencia de la muerte como característica constitutiva del hombre en tanto que animal racional.



Greta Alfaro. In ictu Oculi, los modos de vida de la sociedad occidental contemporánea y su relación con la imagen, resaltando las diferencias entre lo que deseamos ser, lo que decimos ser y lo que somos en realidad entre la vida cara al público y la vida en el ámbito de lo privado. Del mismo modo, explora las razones de ser de esta incoherencia, relacionada con el modo en que construimos nuestra identidad a través de la producción y consumo de imágenes. Siguiendo en esta línea de investigación, In ictu Oculi propone una reflexión acerca de los comportamientos sociales, tanto a nivel de relaciones personales como a escala global. Asimismo trata sobre la violencia como algo



perpetuamente latente pero siempre percibido como algo extraordinario o ajeno.

María Cañas

En *The Toro's Revenge* se muestra el capítulo que relaciona esta cultura popular local con otra internacional, la música Pop.

La muerte humana en forma de fiesta, que el cuerno entre y la música suene...



Figura 33. María Cañas, The Toro's Revenge, 2006

El proyecto fue apoyado durante varios años por el ministerio de cultura y el instituto cervantes evolucionando como archivo de artistas.

El archivo es un material artístico que puede sernos útil para interrogarnos, reflexionar y construir desde la diversidad de propuestas una imagen de España acorde con toda la complejidad que encierra en sí misma. A partir de este archivo se abordan temas y realidades desde el rigor de la investigación artística que aún están sin tratar por

la opinión pública, que en estos momentos se encuentra secuestrada y condicionada por las urgencias económicas, dejando de lado los aspectos de calado del país.

El diálogo abierto entre los diferentes contextos donde se ha presentado, ha generado diversas vías de colaboración en investigación conjunta. Actualmente el archivo está abierto para ser investigado, reinterpretado y usado para pensar.

4) Como aprendizaje

Taller de Performance Retornable

Todos los talleres tienen un alto componente de aprendizaje, pero para analizar el hecho de la gran importancia que cobra aprender a cualquier edad y después de los resultados que tuvimos a partir de experimentar con la performance entre las personas más mayores, el taller retornable realizado con las mujeres emigrantes de Soria en Madrid, fue una experiencia que se considera digna de rescatar.

Las participantes habían asistido previamente a otros talleres de acercamiento al lenguaje artístico con Exprimento Limon, y había llegado el momento de hablar del cuerpo como soporte artístico.

Se diseña una actividad en donde previamente se proyecta el contexto social donde surge el recurso del cuerpo como lenguaje artístico per se, visualizan diferentes performance y dialogamos sobre su significado. Tras este primer acercamiento preparamos una situación en donde dos cuerpos van a establecer un diálogo cotidiano “hola que tal estas...” pero sin tener la presencia física inmediata, sino la proyección de la misma por medio de un juego de reflejos con espejos.



Figura 34. ExprimientoLimon , Performance Retornable, 2008

El resultado fue asombroso, especialmente cuando ellas describen el sentimiento que tenían al mantener una conversación con un reflejo, se analizaron los elementos cruciales de una comunicación, las diferencias emocionales de los diferentes maneras de comunicarnos, el cambio al vernos reflejados nosotros mismos en la comunicación, cómo nos altera al introducir conscientemente la presencia de uno mismo física y gestualmente dentro de la conversación.

5) Como experiencia: Keri Smith explorar, expresar y desarrollar.

Taller con 5 sentidos Actividad

Basándonos en las experiencias artísticas que propone Keri Smith, artista y profesora canadiense, comenzamos cada actividad bajo una filosofía “everything is interesting”, “todo es interesante”.

Everything has a value, provided it appears at the right place at the right time. It's a matter of recognizing that value, that quality, and then to transform it into something that can be used. If you come across something valuable and tuck it away in your metaphorical suitcase there is sure to come a moment when you can make use of it. Jurgen Bey

Todo tiene un valor, siempre que aparece en el lugar correcto en el momento adecuado. Es una cuestión de reconocer ese valor, que la calidad, y a continuación, para transformarla en algo que se puede utilizar. Si te encuentras con algo valioso y meter a la basura en su maleta metafórica no es seguro que llegará un momento en que usted puede hacer uso de ella⁸⁴. Jurgen Bey

⁸⁴ Smith., K. (2008). How to be an explorer of the world. Portable art life museum. London : Penguin Books

Mi nariz te ve, mis ojos te huelen.

Con este taller se pretende generar una experiencia diferente a la que acostumbramos a sentir a partir de los sentidos, desde una temprana edad aprendemos a “guardar” en compartimentos separados las diferentes percepciones recibidas por nuestros sentidos.



Figura 35 & 36. ExprimentoLimon, 5 sentidos, 2013

El objeto de la primera actividad del taller es producir un registro de los cuatro sabores principales (ácido, dulce, salado y amargo) asignando un sonido expresivo de lo que sugiere ese sabor.

Mostramos los productos asociados a los sabores principales antes de comenzar el juego. A continuación se registra el sonido vinculado al sabor determinado. Se ensaya varias veces. Los niños se colocan uno por uno tras un panel que les impide usar la vista para reconocer lo que van a probar. El resto del taller puede ver a través de un orificio hecho en el mural la nariz y la boca del niño que prueba a ciegas el alimento. Elegimos uno de los productos que le damos a oler. Trata de adivinar qué es. Luego lo prueba. En este momento realizamos una instantánea recogiendo el gesto. Vemos la secuencia de todas las caras y gestos.

Recogemos un banco de los sonidos que más comúnmente emitimos los humanos en relación con cada sabor. Consensuamos un sonido representativo de cada uno y los grabamos en pruebas de sonido.

Nos agrupamos asociando cada grupo a uno de los sonidos. Con la directriz de un director de orquesta de sonidos ajustamos la cadencia y duración de cada uno de los sonidos que emitimos.

Comenzamos los ensayos emitiendo el sonido propio de cada grupo siguiendo las órdenes representadas por el director en forma de frutas.

Por fin realizamos la representación musical y la grabamos. Y escuchamos el resultado asociando a las imágenes de los gestos recogidas anteriormente. Los padres de los participantes asisten a la reproducción.

6) Por puro placer

Taller Retornable

Acudimos al arte como uno de los motivos mayores por los que las personas realizamos procesos artísticos: el placer. El arte como momento, situación, u objeto digno de disfrute para la expansión personal, recreo, o como experiencia estética. Es así cómo se creó el taller de momento para retornar. La actividad hacia uso de varios recursos artísticos:

-La narración sobre alguna experiencia nostálgica (que no triste)

-La técnica del origami y su filosofía para generar un ambiente de confianza y tranquilidad

-La repetición seriada como técnica artística

-La instalación como lenguaje artístico

Tras explicarles los orígenes y el sentido del origami, los participantes del taller comienzan aprender una figura básica del origami: un barquito de papel. La figura no es elegida al azar; el barquito de papel nos remite a la temática que se quería introducir en el taller: la nostalgia de algún episodio pasado.

La idea era acompañar de historias personales la actividad de crear barquitos de papel generando un ambiente de nostalgia tranquila de algún episodio pasado.

La segunda parte del taller no es menos importante, el objetivo es poder ser conscientes de cómo podemos cargar simbólica y estéticamente un espacio; por eso en esta segunda parte centramos toda nuestra atención en “habitar el espacio”. Y tras realizar un número significativo de barquitos de papel, seleccionamos una parte de la sala, un



lugar sin ningún atractivo aparente.

Figura 37. Exprimiento Limon, Instalación Retornable, 2008

En esta ocasión queremos dotar un significado poético a nuestro trabajo artístico, nos hemos remontado a una técnica ancestral y lejana: el origami; hemos recurrido a nuestras vivencias pasadas para dotar de sentido a nuestros movimientos mántricos al construir los barcos de papel; y ahora, convertimos una esquina de la sala en una instalación poética con los barcos de papel que vuelan sobre nuestras cabezas.

A partir de aquí, miles de posibilidades para experimentar con la creación, observar, generar una segunda imagen, jugar con la luz y las sombras, crear una imagen habitando la imagen, viajar en el espacio encontrando nuestro barco, generar otros mundos oníricos e imposibles.

Un espacio para recordar, viajar, navegar, volar...

7) Para dotar de herramientas creativas e imaginativas propias a los participantes de la experiencia artística.

La experiencia que la organización llevó a cabo en Londres en Octubre 2015 en el evento FUN PALACE “Everyone an artist, everyone a scientist” (Todo el mundo un artistas, todos un científico), supuso la puesta en marcha de una de las ideas que prevalece en la defensa de esta tesis. El hecho de poder llevar a cabo acciones que activen la sensibilidad de los públicos trabajando con la capacidad que tenemos los humanos en la generación de espacios para la imaginación. La intención es poder ejercitar la mirada, para que cada uno, desde sus propios imaginarios pueda generar sus propios recursos creativos.

Line Hunters (Cazadores de líneas), fue el taller que se generó en la librería de Brixton, un barrio del sur de Londres caracterizado por su alto grado de diversidad cultural, aglutinador de las clases obreras y con alto grado de conflictividad entre la población.

La propuesta tiene la intención de convertir algo cotidiano (las líneas que nos rodean) en elemento narrativo estético y creativo.

Tras reunir al grupo en torno a una música motivadora y utilizando elementos diferenciadores (cintas alrededor de la cabeza) del resto de usuarios de la biblioteca para cohesionar el grupo de desconocidos, se les introduce en el tema comenzando una diálogo en torno a que es un cazador, que habilidades tiene, que caza, porque lo hace...

tras estas preguntas se les dirige hacia el objetivo de caza: las líneas, ¿qué son?, ¿dónde están?, ¿para qué sirven? ¿qué tipo de líneas conocen?, tras esta introducción, nos presentamos como “expertas cazadoras de líneas” y les enseñamos a cazarlas por medio de un hilo blanco que perfila las líneas de las estanterías y elementos que tenemos a nuestro alrededor, pegándolas con bluetack. Tras el aprendizaje, de nuevo se activa una música motivadora para la caza y comienzan a recoger cada uno de ellos las líneas que tienen a su alrededor.

Tras esta acción se les sienta en círculo para discutir sobre sus acciones, para más tarde invitarles a cerrar los ojos para poder encontrarse al abrirlos la luz apagada y la habitación completamente iluminada con luz negra resaltando únicamente las líneas “cazadas”.

La recompensa que encuentran todos al abrir los ojos lo expresan con grandes muestras de asombro. Los participantes de la acción creativa de alguna manera u otra mirarán alrededor encontrando las líneas que les rodean en otros espacios. A partir de aquí la imaginación de cada uno les llevará a diferentes lugares y experiencias narrativas.



Esta experiencia quiere llevarse a cabo en espacios donde los participantes tengan por circunstancias diversas una movilidad limitada: hospitales o centros de minusválidos, de esta manera se pretende activar las herramientas endógenas creativas de cada uno de los participantes. Liberándoles de la dependencia de segundos para poder disfrutar de experiencias placenteras.

A modo de conclusión podríamos decir que la imagen ha sido durante la historia de la humanidad un territorio por conquistar. En algunos capítulos muy concretos de la Historia, ha supuesto un cambio estructural en la manera de construir subjetividades, léase el caso de la evangelización de las indias por medio de los códices y las imágenes de los franciscanos y teresianos embarcados en su mandato de cristianizar América, o ya sea otro capítulo en la historia como la aplicación de los estudios de Sigmund Freud en mensajes publicitarios masivos en la época de la industrialización y comunicación de masas.

Ambos aluden a hechos que trascienden la recepción de los mensajes visuales a comportamientos y construcción de valores.

De aquí el considerar al sujeto de recepción no como un objeto nulo de lecturas y permeable a las sugerencias visuales, sino más bien, como alude Ranciere, entender la capacidad y el potencial del receptor como un ente capaz de generar sus propios disensos con lo encontrado. Sin embargo, el trabajo de una sociedad responsable debe ser el considerar como un capítulo de importancia la educación en el ejercicio reflexivo de las

imágenes. Se apuesta además, como cierto lugar, “independiente”: a la creación visual contemporánea, como experiencia que ayudan a ejercitar este pensamiento crítico.

Se considera también el considerar en un estado mayor de maduración el ejercicio de producción creativa como parte ineludible del ser humano, como estado que atender por parte de nuestra sociedad.

Finalmente se ha considerado necesario a partir del análisis de ejercicios de experimentación del arte visual contemporáneo, las aportaciones que este incorpora en el desarrollo de las personas y de su vida en sociedad.

Capítulo 4

Replanteando El Emisor Del Mensaje Artístico: El Arte ¿Un Lugar Donde Acudir?

O/Y ¿El Arte Contemporáneo Como Suceso?. Contextos Y Procesos Para Una

Experiencia Estética Plena, Participada Y Responsable

4.1 Introducción

Volvemos a considerar la importancia de hacer partícipe a las personas de la lectura de arte visual contemporáneo como ejercicio del pensamiento crítico de la visualidad que nos rodea.

Para ello se cree fundamental poder investigar sobre la brecha abierta entre públicos y la obra de arte visual, presentada.

Es desde aquí, desde la presentación de la obra, lo que hemos venido a llamar en este capítulo “el emisor del mensaje artístico”, desde donde comenzar a indagar las causas de este distanciamiento.

Se construirá desde el planteamiento de la duda, una reflexión alrededor del concepto expositivo, per se, analizando los orígenes de la exposición de la obra contemporánea, los porqués de los formatos expositivos basados en el cubo blanco, y los actores y agentes que entran en el escenario artístico contemporáneo.

Por otro lado, se estudiarán las fórmulas expositivas llevadas a cabo por las instituciones públicas. (Se estima centrar el interés en estas, dado que durante el desarrollo de todo el estudio se ha apuntado la necesidad de atender a una demanda urgente para la sociedad: la sensibilización en las lecturas de la cultura visual por parte de los individuos).

Las instituciones públicas de la cultura y el arte, como organismo al servicio de los ciudadanos debieran atender a esta urgente necesidad de educar en la decodificación de las imágenes que nos rodean, no dirigiendo directrices hacia la educación de la mirada, sino mediando y facilitando la diversidad de procesos que puedan construir desde la diversidad una cultura visual independiente y no instrumentalizada por los intereses políticos o económicos.

Por esta razón se analizará a través de diferentes experiencias institucionales: la forma de llevar a cabo las políticas culturales del país. Averiguando los intereses y los modelos de cultura que se crean alrededor de estas prácticas.

Se investiga a partir de este primer análisis cómo incorporar un elemento que se considera crucial dentro del diálogo creador / receptor: el contexto.

El contexto como fundamento a trabajar dentro del planteamiento expositivo y como necesidad de incorporar elementos que ayuden a la experiencia plena de la propuesta artística.

El elemento contextual que ayuda al cierre significativo de la obra no responde a las características ambientales, en este caso, se hace alusión al contexto como aquel entramado de demandas, acciones y creaciones surgidas desde una comunidad específica que ocupa un espacio y un momento específico. Por eso se considera fundamental atender al contexto en los tiempos en los que nos encontramos, donde la sociedad civil propone su propias fórmulas de representación, interacción, interpelación y creación con su entorno.

Es por esta razón que en el proceso de acercamiento a las fórmulas expositivas, se planteen otras formas de hacer, “no contemplativas”, en donde la acción se centra en los procesos de construcción, y creación, en donde las experiencias se vuelven colaborativas, y donde las materializaciones se llevan a cabo en fórmulas de co creación.

Para ello se sirven de nuevas figuras que entran en acción en el escenario artístico que tiene más que ver con la facilitación de las propuesta que en la dirección de las mismas.

Es por medio de estrategias de mediación cultural como se establecen nuevas formas de creación de narraciones, significados y futuribles acordes con las inquietudes de la comunidad, por lo tanto hay dentro de este hábitat artístico un cohabitar con las estructuras hegemónicas y tradicionales, en donde la acción se torna democracia cultural en el sentido de que la institución o las organizaciones , ya no ofrecen únicamente un acceso a la cultura, sino que se trasciende hasta el punto de considerarse el derecho a producción de cultura.

Si centramos la acción de la mediación cultural, en la escucha de las necesidades del entorno como inicio, la construcción de redes colaborativas y significados de retorno social como proceso, desarrollos a largo plazo como pauta de producción, y la posibilidad de trascendencia como filosofía, se construyen futuribles y realidades que facilitan la posibilidad de modelos alternativos de habitar en sociedad.

Si la cultura era antes definida por las tradiciones, hoy debe definirse como un área de libertad que protege a cada grupo de individuos y posee la capacidad de producir y defender su propia individualización⁸⁵. Ulrich, B. (2001)

4.2 El arte contemporáneo se aleja de sí mismo...los lugares del arte.

A lo largo de esta investigación, he ido desarrollando diversos encuentros con grupos de discusión en torno a sus experiencias personales con las instituciones públicas del arte visual contemporáneo, tanto en España como en UK (Londres); y en todas ellas existía un nexo común: la sensación de cierta frustración tras acudir a estos lugares del arte.

Este sentimiento, explicaban, se generaba al querer entender y querer participar del arte que se presentaba en los espacios hechos para esto: para disfrutar del arte contemporáneo.

También se ha indagado en este aspecto con la entrevista a expertos llevada a cabo con el colectivo Núbol⁸⁶ (Clara Megias y Eva Morales)

Nosotras creemos que el arte visual contemporáneo (AVC) es importante en la medida en que fomenta el pensamiento crítico y reflexivo, cuestiona los parámetros sociales establecidos y plantea alternativas. Nos parece una manera flexible y polisémica de construir conocimiento y creemos firmemente en su potencial como herramienta de aprendizaje.

⁸⁵ Ulrich, B. (2001) Vivir nuestra vida propia: individualización, globalización y política en A Giddens y W Hutton eds En el límite. La vida en el capitalismo global. Barcelona: Tusquets

⁸⁶ Entrevista a expertos Núbol (Clara Megias y Eva Morales). Respuesta a la pregunta: ¿es fundamental que el arte visual contemporáneo sea participado para poder activar su valor?, (el concepto “participado” se plantea en un amplio sentido). Octubre 2015

Sin embargo, desde nuestra experiencia vemos que, actualmente, para la mayoría de la ciudadanía el AVC no es importante. Estamos embarcadas en un proyecto que, precisamente, tiene como objetivo explorar la brecha que existe entre el AVC y el sistema educativo. Una de las conclusiones a la que hemos llegado es que no existe un interés hacia el AVC motivado por varios factores:

El AVC es invisible para gran parte de la **sociedad** y lo que se conoce es valorado como una estafa, algo no merece ser llamado arte e, incluso, como algo ofensivo. Esta visión está claramente influida por la televisión (los programas de consumo) que a menudo hace mofa de las producciones más controvertidas.

Esta invisibilidad se refleja en el **sistema educativo** y en la falta de formación de los docentes y profesionales de la educación, desde la escuela (la educación obligatoria) hasta la universidad. La gran mayoría de los profesores a los que hemos entrevistado valoran el arte como un medio para desarrollar la creatividad, destrezas manuales y habilidades comunicativas, pero en su mayoría desconocen el potencial del AVC a la hora de desarrollar una mirada y un pensamiento crítico y reflexivo.

Una parte del **sistema del arte** juega un papel importante en la construcción de una imagen negativa del AVC. Ciertos mecanismos elitistas abogan por un tipo de arte poco accesible bajo el pretexto de que hacerlo accesible puede restar complejidad e interés a la obra. Muchos artistas no creen que tengan una responsabilidad más allá de la de producir y exponer su obra. No piensan que su papel sea el de acercar su producción a la ciudadanía. Su preocupación es que llegue a especialistas de los cuales depende su futuro como artista.

Cabe añadir a esta concepción sobre la obra producida por los artistas del arte visual, la reflexión que alude a este mismo hecho uno de los artistas visuales Juan Luis Moraza, con motivo de su exposición individual en el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía

...como todos los artistas viven una doble preocupación, un campo de preocupación común a todas las personas, que tienen que ver más con la vida misma: política, sociedad, las relaciones, etc.; y otro tipo de preocupaciones que tienen más que ver con la propia cultura del arte, sus compromisos patrimoniales y estructurales, y del propio lenguaje. Y si no hay una cierta tensión y proporción entre esos dos lenguajes, el resultado puede ser: o un arte demasiado ensimismado sin ningún tipo de vínculo con la vida, o comentarios de la vida sin ningún tipo de relación con el arte⁸⁷... (Moraza, 2015).

⁸⁷ Metrópolis (01 de febrero 2015) Entrevista a Juan Luis Moraza RTVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-juan-luis-moraza/2975767/>

Trazamos un recorrido por la carrera de una de las figuras clave del arte español: el escultor Juan Luis Moraza. Junto al autor, analizamos la exposición REPÚBLICA que ha presentado en el Museo Reina Sofía. Una muestra que funciona como retrospectiva, recogiendo obras desde 1974 hasta 2014, y que a su vez es un proyecto nuevo que explora la idea de “república” más allá de la forma de gobierno.

Juan Luis Moraza entiende el museo como espacio de interpretación y transformación. Si uno de los problemas de la democracia es el dilema entre pasividad y participación en la vida social, el museo se convierte en un espacio de convergencia entre el ciudadano-artista y el espectador-ciudadano.

Se trata de un hipotético museo dentro del museo, ya que reflexiona sobre el propio espacio expositivo y la materialización de las ideas. El artista toma referencias donde confluyen ciertas teorías políticas, así como antropológicas, estéticas y psicoanalíticas.

Esta exposición supone un reto para la interpretación que de ella haga el espectador. La pasividad de éste va a ser permanentemente cuestionada, siendo invitado a participar en el “Museo republicano de un artista”, en la república de Moraza; museo como espacio de transformación en el que se invita al visitante a la participación. Emprendemos un viaje que se inicia en lo público y termina en la intimidad de nuestro cuerpo, entendido éste como “cuerpo dividido”...con fracturas internas y fracturas externas en el universo de las relaciones.

4.2.1 Los formatos expositivos

Recabando todas estas impresiones, se abrió una brecha a indagar: ¿están programados los lugares donde encontrar arte contemporáneo para disfrutar del mismo?, esta cuestión que así mostrada puede generar cierto rechazo, se considera clave para poder, a través de la duda, estudiar diferentes cuestiones en torno a la exhibición de las obras de arte, entre otras, explorar los formatos expositivos, entendiendo estas como representación de un fondo discursivo cargado de significado y de intención.

Además se describirán cada uno de los actores que intervienen en la realidad de la exposición de arte contemporáneo: la institución y sus ejes de acción e intereses, los agentes profesionales que intervienen en la escena: evidentemente los artistas, sus obras y figuras como la del comisario; los públicos, como espectador sensible o no a lo expuesto; para, finalmente, poder mostrar una reflexión en torno a esta realidad cuestionada.

En estos lugares del arte, e insistiendo en el formato, como hecho no aislado de connotaciones de interés, “toda forma contiene una intención de fondo”, retornamos al nacimiento del cubo blanco como manera de interrogarnos sobre su idoneidad dentro de los planteamientos más contemporáneos de las instituciones públicas.

Simon Sheikh a través de los escritos de Brian O’Doherty, *Inside the White Cube* (publicados originalmente como una serie de tres artículos en *Artforum* en 1976), explica las razones del cubo blanco como formato expositivo:

El espacio de la galería no es un contenedor neutro, sino una construcción histórica. Por otra parte, es un objeto estético en sí mismo. La forma ideal del

cubo blanco que el modernismo desarrolló para el espacio de la galería es inseparable de las obras de arte expuestas en su interior. De hecho, el cubo blanco no sólo condiciona, sino que también domina las obras de arte en su cambio: de poner contenido dentro de un contexto a hacer del contexto mismo el contenido. Sin embargo, este surgimiento del contexto se habilita, principalmente, a través de su intento de desaparición. El cubo blanco se concibe como un lugar libre de contexto, donde se cree que el tiempo y el espacio social son excluidos de la experiencia de las obras de arte. Es sólo a través de la aparente neutralidad que ofrece el hallarse por fuera de la vida cotidiana y de la política que las obras en el cubo blanco pueden parecer autónomas -sólo al ser liberadas del tiempo histórico es que pueden alcanzar su aura de intemporalidad ` [...] Después de todo, la mayoría de galerías, museos y espacios alternativos siguen empleando el cubo blanco como el *modus operandi* favorito para hacer exposiciones -como el modelo dominante para la exhibición de arte-. Los espacios de las galerías y de los museos siguen siendo cubos blancos y su ideología sigue siendo de fetichismo de la mercancía y de valor(es) eterno(s)...-. Sheihk, S. (2011)

La duda que surge a partir de este planteamiento que rescata Simon Sheihk, es interrogarse si está dentro de la lógica expositiva generar un espacio neutro en donde el interlocutor debe de hacer un sobreesfuerzo para contextualizar una obra presentada. Si el espacio, o el planteamiento de representación de la obra es absolutamente limpio, el diálogo con la misma se torna hostil por no tener elementos que vinculen lo expuesto con una intención, con un lugar, con un momento, con una realidad, y por lo tanto, los lazos de unión entre lo planteado y su espectador sensible se tornan cuanto menos en literatura: textos colgados desde la misma pared blanca desde la cual el cuerpo presente del público

se vuelve inerte, parado, a la espera de encontrar ese vínculo que le haga partícipe de su intención.

El cubo blanco entonces surgió como una forma expositiva que atendía a intereses muy particulares, especialmente la venta de la obra y la no “contaminación” con otros elementos que hicieran perturbar su última pretensión. La obra permanece bajo estas condiciones plenamente presente sin distracciones que deriven a otro tipo de comportamiento que no sea el de la compra.

La cuestión entonces es que el propio escenario expositivo reproduce fórmulas idénticas independientemente de si su finalidad es la venta, la pedagogía o la generación de nuevos significados culturales. Se entiende también el posicionamiento de muchos de estos centros que se amparan en otras funciones no meramente pedagógicas, pero, si una institución pública, como la del museo, o la del centro abandona esta finalidad, ¿porque es una institución pública?

“Los museos, bienales y galerías son las instituciones actuales para la producción de visibilidad estética, y la misma producción estética se haya irremisiblemente colonizada museística y galerísticamente. Allí donde hay una galería, hacia ella fluye el arte⁸⁸” Sloterdijk, P. (2007)

Es necesario aclarar que está fuera del propósito de esta tesis, el cuestionar el mercado del arte y sus lógicas, es algo en lo que no se pretende entrar. Pero sí está la

⁸⁸ Sloterdijk, P. (2007) El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética. Recuperado de : <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>

voluntad de poder interrogarnos si los lugares públicos del arte deben atender a las fórmulas del mercado.

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

4.2.2 Los lugares de la obra expuesta, investigando el hábitat expositivo

Para poder seguir indagando en la consecución de posibles respuestas a la sensación de frustración que muchos de los participantes de los grupos de discusión sentían al acudir a los espacios públicos del arte contemporáneo, echamos la vista al pasado intentando encontrar algunas razones por las que se produce esta especie de desencuentro. Y en esta vuelta atrás retornamos de nuevo a los ready-made de Duchamp.

Cuando surge el arte conceptual y la obra sigue un curso lógico de desmaterialización del objeto artístico, convirtiéndose en “documento” o “referencia” de lo que es considerado la verdadera obra de arte: la idea y el concepto que se halla tras este objeto; se generan nuevas narrativas que tienen que dialogar con el público acostumbrado a otro tipo de experiencias estéticas.

Kosuth parte de la separación radical entre arte y estética hacia la que apuntaba la crítica minimalista al formalismo. La condición artística de algo es independiente

de sus cualidades estéticas, las cuales dependen del modo en el que la morfología del objeto excita el gusto del espectador. Excepto en el caso del objeto decorativo, "las consideraciones estéticas siempre son ajenas a la función de un objeto o a su 'razón-de-ser'" ⁸⁹. Kosuth, J. (1969). Todo cuanto tenga que ver con objetos carece de interés para el arte conceptual, como sentencia el propio Kosuth: "los objetos no tienen, conceptualmente, la menor importancia para la condición del arte" (id 6). Las intervenciones artísticas de Duchamp demostraron de una vez y para siempre que la condición artística no arraiga en esas cualidades estéticas de los objetos, sino en la función que éstas están llamadas a desempeñar. ⁹⁰ Liñán, JL (2009)

Antes de la aparición del arte conceptual, los espacios del arte eran lugares donde poder admirar objetos artísticos que nos hacían partícipes de una "genialidad" estética invadiendo la ocasión de un virtuosismo sensorial del que podíamos ser partícipes. Sin embargo tras la "desmaterialización del objeto artístico", el lugar se ve desprovisto de mecanismos naturales que ligen la representación, lo representado y su interlocutor. Con el arte conceptual la visualidad ya no es indispensable, por lo menos la visualidad entendida como hasta entonces.

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

⁸⁹ Kosuth, J. (1969). "Arte y filosofía, I y II". La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual, Barcelona: Gustavo Gili.

⁹⁰ Liñán, JL (2009) Representación, concepto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística. Bdigital.Universidad de Granada - España , Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36577/38493>

pliegan a las estructuras del mercado adaptándose a las formas expositivas tradicionales, espacios limpios, impolutos, de grandes paredes blancas en donde presentar... arte.

El negocio del arte tiene como conflicto su hacerse visible. El negocio del arte es así un sistema de celos y exhibicionismo. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante⁹¹.

Vásquez, A. (2008)

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

Según las reflexiones de la pedagoga y reivindicadora de los nuevos paradigmas en la educación artística, María Acaso, estos son algunos de los obstáculos con los que se enfrenta el educador artístico dentro de las aulas⁹²:

- La educación artística está basada en las manualidades, es decir en la intención de generar objetos bellos. El arte contemporáneo es el ejercicio crítico y reflexivo, está vinculado al conocimiento, son propuestas incómodas y cuestionadoras.

⁹¹ Vásquez, A. (Abril de 2008) El Arte abandona la galería ! ¿A dónde va?, En RÉPLICA 21 Revista Internacional de Artes Visuales, México. Recuperado de: http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html

⁹² Acaso, María (2014) Las artes a la canasta familiar, seminario de educación artística. Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, Colombia Recuperado de : <https://www.youtube.com/watch?v=YrDCohPKAGU>

- La educación artística está centrada en el plan educativo de niños, no hay educación artística en otras etapas de la vida a no ser que expresamente se dedique la carrera formativa a este objeto.
- La educación artística se centra en paradigmas de los años 60, centrándose en el desarrollo de la expresión, abandonando el ejercicio de otras habilidades como la reflexión y el conocimiento implícito en las obras de arte contemporáneo.
- Esta educación centra su interés en el ejercicio de las técnicas expresivas, olvidando los ejes de acción creativa contemporánea como es la atención en los procesos.
- Existe una separación entre la educación y el arte, el arte es un objeto de estudio pero no es introducido como herramienta educativa.
- El artista estudiado es un genio, ocupando un rol de poder ante los alumnos que lo exploran. María Acaso aboga por recuperar la idea de que toda persona es un artista. Veamos aquí una aportación de Luis Camnitzer (2015) que puede acercarnos a esta idea:

Personalmente prefiero mirar alrededor de la obra de arte para averiguar qué condiciones generan su existencia. Identificando cual es la pregunta que la pieza está tratando de responder, e intentar responder a la pregunta por mí mismo por cualquier medio posible. Por lo tanto, un proceso de problematización coloca a los espectadores en el nivel del artista. En esencia, les permite embarcarse en la misma investigación, y establece espacios de diálogo creativo⁹³.

⁹³ Camnitzer, L. (16 de mayo de 2015) Thinking about art thinking . eflux (Traducción del autor de la tesis al castellano)Recuperado de : <http://supercommunity.e-flux.com/texts/thinking-about-art-thinking/>

Pensemos que estos indicadores que se han descrito han sido heredados generaciones atrás y que esta es la única formación en arte que muchas de las personas han recibido, por lo tanto ante lo anteriormente explicado en torno a las nuevas narrativas del arte visual contemporáneo, es posible que la persona formada en estos estándares, no encuentre las suficientes herramientas o no tenga sensibilizado su percepción crítica, para poder dialogar con la obra expuesta.

El estado de las cosas entonces es el siguiente: los lugares donde apreciar el arte contemporáneo se presenta al público siguiendo lógicas propias de un mercado especulativo; y los públicos, seguimos sin encontrar cómo educar nuestra sensibilidad en este tipo de arte. Es necesario como alude Camnitzer (2015), el reencontrarse con la experiencia artística desde percepciones diferentes, en donde encontrar su potencial como proceso donde interpelar las áreas de desconocimiento para generar nuevas narraciones desde la riqueza de la subjetividad.

La dinámica comercial que favorece el consumo ha llevado a confundir el objeto artístico con el arte mismo. Este hecho nos impide cumplir plenamente con la función más importante: la de ayudar a dilucidar las áreas del desconocimiento. Lo que superficialmente llamamos “misterio” no es el milagro congelado que nos entrega el dogma religioso. Tampoco es la representación de la oscuridad impenetrable de lo desconocido. El misterio es lo que nos marca el límite de lo que conocemos. Nos desafía para que desmitifiquemos a ese límite y que así podamos llegar al misterio siguiente. Es lo que nos permite transitar continuamente del área del conocimiento al área del desconocimiento como si

estrenáramos un juego de video. Nos permite no solamente conocer lo nuevo sino des-conocer y re-conocer lo viejo por medio de nuevas visitas desprejuiciadas. Es esa búsqueda interminable la que ata al artista a su profesión como si fuera una droga. El problema es que a través del tiempo esa tarea se fue definiendo como un monopolio de unos pocos y ha sido erosionada por el formalismo de la presentación y la búsqueda del espectáculo. Conectado con esto, la producción objetual también ha producido la reducción de los márgenes de atención del espectador en lugar de desencadenar y ampliar la imaginación, la especulación y la creación. Hemos perdido al arte como una metodología cognoscitiva compartida y comunal. En su lugar hemos permitido que se disminuya para convertirse en una actividad reservada para unos pocos obreros exquisitos que trabajan para unos pocos millonarios que quieren ser exquisitos. (Camnitzer, 2015)

Queda por tanto, rescatar estos ejercicios que nos ayuden a emprender desde el disfrute estas áreas del desconocimiento como nos dice Camnitzer, para embarcarnos en una aventura hacia las tensiones perceptivas, emocionales, críticas que las obras de arte en tantas ocasiones recogen, activar la actitud explorativa del espectador y proporcionar un hábitat posible para conseguirlo, es algo que aún queda por trabajar, aunque se rescaten experiencias en este sentido, aún , la mayoría de las estructuras formativas y expositivas responden a otro tipo de intereses, lejanos a la participación plena de la obra.

En la breve entrevista con Ane Rodríguez Armendáriz, directora cultural de la Tabakalera de San Sebastián afirmaba que:

El arte es importante para todo el mundo, o así debería de serlo. Tiene una parte que tiene que ver con la educación que recibimos o dejamos de recibir en los centros escolares y la manera de percibir el mundo, de abrir la visión de la ciudadanía hacia unas prácticas artísticas que dejaron de ser figurativas. El arte tiene un elemento crítico, una capacidad de cuestionar e interrogar que nos hace más libres que en otros ámbitos y deberíamos de ser capaces de ver esa capacidad crítica y reflexiva. El problema, entre otros, probablemente, sea que no somos capaces de transmitir este aspecto del arte y hacerlo más abierto. El arte también puede ser divertido, por otra parte, dejando ese peso tan serio y crítico a un lado⁹⁴.

Rodríguez, A, (2015)

Siguiendo la pista de la fórmula expositiva del arte contemporáneo actual, podemos visualizar como los lugares para el arte responden con sus "formas de mostrar" a los intereses especulativos, y esta realidad necesita de actores que ayuden a vehicular la producción artística hacia el lugar deseado: el mercado.

Ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción artística el curador –el administrador de la "conciencia del arte"– ejerce la función de hermeneuta y editor de la obra expuesta, produciendo el texto para un catálogo,

⁹⁴ Entrevista a expertos Ane Rodríguez. Respuesta a la pregunta: ¿en qué medida el arte visual contemporáneo es importante para la ciudadanía?, y si según tu punto de vista, no lo es, ¿por qué?. Octubre 2015

una cartografía de la exposición, un texto para la prensa, un acta para un jurado, uno para la institución, otro para la pedagogía y la sociología del gusto, finalmente un texto para autenticar una obra; en suma, una estrategia de mercadeo a través de una amplia gama de producciones textuales –en un comercio de frases– cuyo objetivo tácito es el de publicitar: hacer público y formar un público para lo obra⁹⁵. Vázquez, A. (2013)

El arte visual contemporáneo ha generado su propio hábitat en donde existen unos protocolos de acción y reacción, donde los personajes están identificados y donde las jerarquías de poder están expuestas a la par que la obra.

Sin embargo, no es solamente el público el que se siente relegado en un segundo plano en esta suerte de presentación del arte contemporáneo, ¿qué pasa con la creación artística? ¿En qué medida se ve condicionada por estas fórmulas representativas, expositivas y narrativas con su interlocutor? ¿Cómo crea el artista a partir de estas pautas? ¿Cómo influye en su creación? ¿Cómo se forma a los futuros artistas? ¿Cuánta literatura debe incorporar el artista y la obra para complementarse? , a través de la reflexión que Sloterdijk hace sobre la obra expuesta podemos encontrar ciertas claves que enlazarían con lo expresado con anterioridad en torno al cubo blanco y sus formas expositivas.

Ahora se dice, el arte se echa a un lado, se repliega en sí mismo. Se echa a un lado al replegarse en sí mismo. Se repliega en sí mismo al echarse a un lado. Sólo muestra un poco. Tiene más que lo que se puede mostrar. Aún puede mostrar que

⁹⁵ Vázquez Roca, A. (2013) La Idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas . Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>

en él hay algo más que no se muestra. Una nueva ecología del mostrar requiere una pauta expositiva diferente.

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

Las descripciones no dejan, sin embargo, duda alguna de que también en aquello que allí está permanece envuelto, en sentido eminente ha de tratarse de obras. Las inversiones de los artistas en los objetos son altas, sus gastos también son cuantitativamente considerables. En los objetos están sedimentada vida, ideas, tensiones. ¿Dónde está la pared blanca en la que pueda ser extendida la totalidad de superficies plegadas? ¿No sería bueno que existiera una pared así? ¿O esas obras han rehusado por su cuenta dicha pared? ¿Se han resignado ante su imposibilidad de ser descubiertas? ¿Están enfadas con la pared blanca? ¿No se sienten aceptadas? ¿No quieren arrojarles más perlas a los coleccionistas? ¿O son material manejable para una nueva estratagema expositiva?

Las obras no dejan percibir nada sobre sus experiencias con paredes y galerías. Su historia previa cuenta poco en el momento. Su estar por ahí tiene algo de repentino y casual. Ahora permanecen plegadas en sí mismas ante nosotros, no alegan nada en su defensa, no muestran enojo, no toman ninguna iniciativa contra sí mismas, se preservan. Reclaman algo de espacio al margen, sin jactarse de su existencia. Están en el margen, humildes como estanterías en una bodega; puestas, no expuestas; colocadas unas junto a otras, no presentadas en primer plano.⁹⁶

Sloterdijk, P. (2007)

Sloterdijk nos obliga a reflexionar sobre cómo las estructuras de presentación de las obras de arte contemporáneo condicionan la producción artística, las formas de generación de obra se encuentran ciertamente “secuestradas” ante la limitación de sus formas expositivas.

4.2.3 Las instituciones artísticas públicas y sus ejes de acción.

Volviendo al caso que se sugería al principio del capítulo, es necesario no sólo atender al formato expositivo como si de un proceso aislado se tratase, cabría reflexionar en torno a cómo las instituciones públicas culturales y artísticas responden a las necesidades del común, si en sus planteamientos existe la intencionalidad de generar narrativas, significados, lecturas y herramientas para la cultura de la comunidad.

⁹⁶ Sloterdijk, P.(2007) El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007. Recuperado de : <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>

La institución pública, si es así como es llamada *pública*, atiende a generar un valor a disfrutar por una comunidad que participa no sólo en su mantenimiento económico, con sus impuestos, (nadie discute sobre el planteamiento de que la cultura y el arte son un asunto del común, y es por ello que se dedica una partida de los presupuestos del Estado a este propósito); sin embargo, la contradicción la encontramos cuando analizamos la soberanía real que tiene el ciudadano en este bien común, como agente participante.

La cuestión se vuelve aún más complicada si indagamos en las estructuras de poder y los intereses políticos que se mantienen en la construcción, desarrollo y ejercicio de las instituciones públicas del arte. Para ello indagaremos en un caso muy particular, la creación del MACBA como ejemplo de esta situación.

El motivo por el que se centra la atención sobre esta institución en particular es porque se han encontrado suficientes estudios para poder exponer el caso en detalle, sin embargo, este ejemplo puede ser perfectamente representativo de otros muchos que se muestran por polémicas abiertas públicamente. Por lo tanto son muchas las ocasiones en donde se atiende a las mismas pautas en este ejercicio de servicio público.

El caso MACBA

El caso del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, se ha estudiado a través del documental “MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos”, que recoge directamente los testimonios de quienes lideraron su creación, construcción y desarrollo posterior. El documental revela las claves por las que se creó la institución, aportando datos muy significativos en torno a las políticas culturales y la toma de decisiones en este ámbito.

Tras la época de transición, exactamente 1985, existió en Cataluña un espíritu reconciliador y se pensó en un pacto cultural liderado por el Conseller de cultura Joan Rigol (2013), para vertebrar las políticas culturales de las administraciones públicas de Cataluña, “Intentamos, en aquel momento, buscar que la cultura no fuera la confrontación ideológica sino que fuera la representación de otro momento”. Sin embargo, todo se quedó en un bonito recuerdo del pasado, como él mismo afirma.

También hace mención de ello, Miquel Molins (2015), director del MACBA entre 1995-1998: “el pacto cultural representa esta idea de que en el mundo de la cultura todo es un poco lo mismo y no hay políticas de izquierda o de derecha (...) Lamentablemente no salió adelante⁹⁷”.

En los testimonios recogidos por los líderes políticos se evidencia claramente la intención de control sobre una institución cultural: las tensiones de poder entre la Generalitat, gobierno conservador, y el Ayuntamiento, gobierno socialista, son un motivo de conflicto, quedaba pendiente cuál sería el propósito de aquel lugar para la cultura, ¿sería un museo de Barcelona?, ¿o un museo catalán?, con todas las connotaciones políticas que esto conlleva

Jordi Pujol (President de la Generalitat entre 1980-2003): “Después se creó una asociación para el arte contemporáneo en el que participaron la Generalitat, el

⁹⁷ Documental MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos. 2013 por Societat U Barcelona Societat U Barcelona (Director) (2013). MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos [Online]. Barcelona. (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY>).

Ayuntamiento, y algunos patricios (...) Y mangonearon e hicieron cosas y lo hicieron bien”⁹⁸.

Aunque no menos sorprendente es cuando se les pregunta por el motivo de la construcción del MACBA, y claramente se expresa como una necesidad urgente, dado que en Madrid se estaba proyectando el Museo Nacional Reina Sofía, algo que no podía hacer sombra a la ciudad de Barcelona, además nadie niega que una ciudad con renombre debe de tener un Museo de Arte Contemporáneo.

Pep Subirós (asesor cultural del Ayuntamiento de Barcelona entre 1985-1997):

“Se me dijo que si queríamos fardar de una ciudad de alto nivel de creación cultural Barcelona debía tener un museo de arte contemporáneo”⁹⁹

El proceso de construcción del Museo, no deja de ser un caso igualmente “típico” dentro de las pautas de las políticas culturales llevadas a cabo en los últimos años, se busca un arquitecto de gran renombre que pudiera poner en el mapa mundial el proyecto que se estaba iniciando, y es así como Richard Meier, es “elegido” como figura internacional para realizar el gran edificio que albergaría el museo.

Según Oriol Bohigas, regidor cultural del ayuntamiento de Cataluña de (1991-94) “El edificio del MACBA es moderno a base de no serlo. Es decir, simula la modernidad estilísticamente que es lo que ha hecho el postmodernismo en contra de la modernidad,

⁹⁸ *ibid*

⁹⁹ *ibid*

porque lo que se simula son estilismos modernos sin ser realmente un edificio conceptualmente moderno”.

Además, la construcción del MACBA, supuso una replanificación urbanística de recuperación del área de las ramblas, un barrio considerado deteriorado por la ocupación de inmigrantes y prostitutas, el proceso de gentrificación que supuso su construcción, fue el principio de otras iniciativas encaminadas al modelo ciudad marca Barcelona.

Daniel-Giralt Miracle (director del MACBA entre 1988 y 1994 -y anterior delegado de artes plásticas de la Generalitat entre 1982-1987): “Nos creímos que construir edificios grandes era crear políticas¹⁰⁰

Tras estos primeros pasos hacia la construcción del contenedor del arte, comienzan las decisiones sobre lo que ocurriría dentro: la programación y la consecución de obras para la colección del museo.

Bartomeu Marí (director del MACBA desde 2008, sobre la colección Salvador Riera, adquirida por la Generalitat en 1993 por dos mil millones de pesetas como base para la futura Colección MACBA): “Como sabemos la gran parte de la colección MACBA se hizo gracias a las instituciones políticas que aplicaban criterios muy eclécticos a la hora de coleccionar obras de arte, incluyendo piezas que hoy no nos parecen las más indicadas”¹⁰¹.

¹⁰⁰ ibid

¹⁰¹ ibid

Daniel-Giralt Miracle (director del MACBA entre 1988 y 1994 -y anterior delegado de artes plásticas de la Generalitat entre 1982-1987): “Aquí hubo más política institucional que acción cultural”¹⁰².

Leopoldo Rodés (Presidente de la Fundación MACBA desde 1987): “El señor Riera y su viuda tenían muchas ganas de vender la colección. Aquí no la compramos, nos la ofreció. Y no me haga hablar más”.¹⁰³

Tras la adquisición de la obra de Riera, comienza la preocupación de obtener una potente colección de arte, por eso se hace imprescindible conseguir patrocinios para la compra de obra para la colección del museo. Un museo debe de tener una colección, y las colecciones ponen en el mapa mundial el status de los museos, por lo tanto era importante conseguir unos buenos patrocinios para poder consolidar al MACBA

Pep Subirós (asesor cultural del Ayuntamiento de Barcelona 1985-1997): “Si el MACBA salió adelante fue por la creación de la Fundación MACBA que reunió a una veintena de personas de la alta burguesía de Barcelona, que se comprometieron a poner dinero y lo pusieron. Todo lo que se ha comprado en el museo es con el dinero de esa fundación, y las aportaciones privadas de esta gente que fueron muy bien seducidas por Leopoldo Rodés. (...). La existencia de esta fundación pacificó las relaciones entre el Ayuntamiento y la Generalitat. La

¹⁰² *ibid*

¹⁰³ *ibid*

fundación representaba a los sectores más poderosos de Barcelona y con quien todo el mundo quería quedar bien.” Subirós¹⁰⁴, P. (2013)

Leopoldo Rodés (Presidente de la Fundación MACBA desde 1987): Son gente de mi edad. Muchos patrones de aquí son gente encantadora pero que se han quedado en el modernismo (...). Entendieron y entiendes que lo que se compra aquí no es lo de ellos, ni les gusta ni lo entienden, pero han entendido que había que apostar por esta vía”¹⁰⁵. Rodés, L. (2013)

El relato de la construcción del MACBA por los testimonios directos de los agentes políticos y los profesionales del arte implicados pone en evidencia el alejamiento que existió en la concepción y desarrollo del mismo, con los intereses de la sociedad civil. Los criterios que determinaron la existencia del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona definen su acción como instrumento político y comercial, y se aleja cuanto menos de considerarse como un elemento de generación de significados, narrativas y reflexiones en torno a la cultura nacional o local.

Tras estos claros testimonios podemos imaginar cómo las políticas culturales intervienen directamente en la programación, y la forma de representación de las obras de arte. Se torna necesario un cambio de eje, un giro de ciento ochenta grados hacia una auténtica generación de cultura, que pase por la vertebración y articulación de la cultura por la sociedad y para la sociedad.

Y es aquí desde donde nos encontramos con una brecha insalvable, la institución pública atiende en primera instancia a los intereses partidistas políticos y en segunda

¹⁰⁴ ibid

¹⁰⁵ ibid

instancia los intereses de un mercado, el ciudadano por lo tanto se ve alejado del arte contemporáneo, a no ser que sea una persona interesada en comprar arte en las galerías, o ferias, y/o sino participa activamente de las lógicas propias del mundo del arte.

¿Estamos por tanto negando el acceso a los potenciales públicos sensibles a un arte contemporáneo digno de ser disfrutado, pensado, y compartido por el común?

¿Es el arte para todos, pero sólo una élite lo sabe? , como afirmaba en una de sus frases de oro la artista, Dora García.



Figura 39. Dora García, Frases de Oro, 2003

4.3 Lugares donde participar del arte. El arte como suceso.

Pensando en los lugares donde encontrarnos con el arte, y especialmente en los lugares creados para el disfrute de la ciudadanía, se atiende en este estudio la posibilidad de encontrar maneras de representación del arte en donde su potencial interlocutor pueda de una manera natural encontrar un diálogo significativo con lo que se le plantea.

Desde el inicio del estudio se ha venido detallando la necesidad urgente de incorporar al ciudadano como agente activo en la realidad del arte visual contemporáneo dado que nos encontramos en un momento cumbre, donde los impulsos visuales interfieren en nuestra sensibilidad perceptiva del día a día de una manera continua y acelerada. La urgencia de hacer partícipes a la ciudadanía en la reflexión crítica de la imagen es acuciante dado que nuestras generaciones y las generaciones posteriores necesitan herramientas para decodificar la imagen, para que desde la responsabilidad del conocimiento puedan actuar consecuentemente ante una realidad marcada por esta hipervisualidad.

El arte contemporáneo visual por lo tanto se convierte en la herramienta perfecta, no sólo como espacio para atender a las realidades que los artistas nos presentan, sino como manera de incorporar el ejercicio de reflexión continua y conocer el significado de lo que acontece en nuestro entorno.

Es por esta razón que si en toda la Historia de la humanidad ha sido el arte un derecho para el ciudadano, ahora con la realidad que se nos presenta se convierte no solo en derecho sino en verdadera necesidad.

La cuestión que ahora nos planteamos no es sencilla, ¿cómo hacer posible este acercamiento del arte contemporáneo visual a las personas?

La opción que en este estudio se presenta es un planteamiento que parte de procesos macro para inscribirse en las micro realidades particulares, la respuesta entonces abarca desde cambios en los planteamientos educativos de los centros de formación,

estrategias interministeriales, cambios en las políticas culturales, y replanteamientos en los procesos de mediación de los centros de arte públicos.

Reflexionemos en primer lugar, en cómo los espacios para el arte visual contemporáneo pueden ser transformados para poder acercar a los públicos a realizar una experiencia lo más plena.

Para ello nos centramos en un concepto ya descrito con anterioridad: el contexto.

4.3.1 El contexto como cambio de eje en la experiencia artística del receptor.

Como se describía con anterioridad, muchos de los espacios de arte contemporáneo exponen la obra de una manera prácticamente similar, independientemente de si atienden a un objetivo comercial, pedagógico o de creación de significados culturales. Vimos cómo el formato del cubo blanco es un estándar recreado por muchos de estos centros, y como se ha aludido en diversas ocasiones, esta "fórmula" puede que sea de máxima eficacia para la venta de obra, pero, cabe cuestionar si es el método idóneo para encontrar una interacción con el público que lo presencia.

La ausencia de elementos que acompañen a la obra, hacen de difícil comprensión la intención de la misma.

La contextualización de la obra no puede venir de un texto explicativo que desactiva la efectividad expresiva de lo que acontece alrededor de la misma, por lo tanto nos preguntamos: ¿podríamos acudir a elementos naturales que normalicen su comprensión y la participación (en su amplio sentido) por parte del espectador?; ¿cómo

se podría generar esta representación de la obra artística?; ¿y cómo hacerlo sin caer en una fórmula fácil: la del espectáculo?

Una forma de adentrarnos dentro de estas cuestiones podría ser investigando en una de las prácticas que por lo menos en sus inicios, consideraba en primera instancia el contexto como parte argumental de su acción artística: el street art.

Las obras generadas desde esta práctica se asientan en un marcado interés en interferir en el contexto, cuestionando con sus acciones preocupaciones propias del entorno que nos rodea.

La acción y la obra artística cobra plena coherencia al vincular la acción, la representación, lo representado y el interlocutor, en un mismo contexto. El contexto por lo tanto es un elemento más que juega un papel fundamental en el cierre de la intención artística.



Figura 40. Pejac, Vandal-ism, 2014

El arte público no es público porque esté al aire libre (...) es [arte] público porque es una manifestación de actividades artísticas y estrategias que utilizan lo público

como origen y tema a analizar. Es [arte] público debido al género de preguntas que genera, y no por su accesibilidad o el número de espectadores ¹⁰⁶(Phillips, 2013).

Para no encerrarnos en un caso tan particular, vayamos a otros lugares en donde “sucede” la obra artística teniendo en cuenta el contexto.

En el caso de la ciudad de Madrid, se rescata las exhibiciones de obra que se llevan a cabo en uno de los espacios de Matadero Madrid, “Abierto X Obras”.

Las instalaciones artísticas que aquí se presentan parten de un handicap, la propuesta para este lugar debe de tener en cuenta en primera instancia las características de su espacio para trabajar desde sus peculiaridades la experiencia artística a suceder, es una tendencia que bebe de las obras site specific, que aunque fueron concebidas para realizarse en los espacios públicos ajenos al arte, algunas de las instituciones rescatan este tipo de prácticas para su propia programación.

Este tipo de trabajos artísticos surgen después de la década de los 60 para responder a las inquietudes del momento, y como respuesta a la crisis del arte modernista en donde los objetos de arte podían transportarse en función de los intereses del mercado.

Este tipo de prácticas que tuvieron sus representaciones, en naves industriales, lavaderos de coche, parques y otros espacios ajenos al arte, incorpora una serie de elementos y cuestiones donde gira la construcción de la obra desde un posicionamiento diferente, interrogándose en primer lugar por el espacio, y con este, sus usos y/o desusos,

¹⁰⁶ Phillips, PC. (1998) *Temporality and Public Art*. Critical Issues in public art Critical issues in public art : content, context, and controversy / edited by Harriet F. Senie and Sally Webster. Washington : Smithsonian Institution Press. pp 296

y con este además: sus tránsitos, sus gentes, su valor social, y su capacidad comunicativa y significativa como espacio.

Existe una nueva conciencia con respecto a la intervención, el acercamiento y la protección de los espacios públicos y naturales. La descentralización del lugar de exposición de los museos, galerías y espacios de exposición se hace cada vez más patente. Estas actividades tienen como objetivo salir del ámbito tradicional y ofrecer nuevos espacios alternativos, dando a los artistas la oportunidad de trabajar en otro tipo de entornos.

Para poder realizar un buen proyecto de arte público los creadores deben de plantearse cuestiones como: ¿Quiénes son las personas involucradas en un proyecto de arte público? ¿Qué tipo de criterios se deben seguir? ¿Qué objetivos debe cumplir un proyecto escultórico en un espacio urbano o natural? ¿Cómo debe gestionarse un proyecto para un espacio público? ¿Qué criterios debe tomar en consideración un artista a la hora de ejecutar un proyecto para un espacio público? ¿Se debe pedir la opinión y el asesoramiento de los expertos en estos proyectos? ¿Qué criterios se han de seguir para la buena integración de un obra en un espacio público? ¿Qué tipo de materiales se deberán utilizar para una obra en un espacio público? ¿Dónde deben estar ubicadas las obras en los espacios públicos? ¿Se debe pedir la opinión de la ciudadanía? ¿Cuáles son las razones del vandalismo? ¿Cómo se deben restaurar y conservar las obras en espacios públicos? etc¹⁰⁷. The Art Boulevard (2013)

¹⁰⁷ The Art Boulevard (2013) Que sea Site-Specific. The Art Boulevard. Recuperado de: <http://www.theartboulevard.org/es/lab-esp/informaci%C3%B3n-%C3%BAtil/post/412/que-sea-site-specific>

El factor espacial con todas las cuestiones transversales que ello conlleva (especialmente centrados en la preocupación del otro receptor); cobra pleno sentido como un elemento más a considerar a la hora de trabajar la propuesta artística.

No se habla de obras nómadas que se trasladan de una pared limpia a otra, (y aunque es sabido que en su exhibición dialogan con otras obras expuestas generando una narración conjunta), en la mayoría de ellas, el hecho de mostrarlas en un espacio aséptico, puede generar un sobreesfuerzo en el espectador a la hora de intentar cerrar su intención.

Bajo este marco, la labor del museo y de los departamentos educativos debe transformarse desde un modelo comunicativo de acceso, propio de la nueva museología, a un modelo crítico que interprete la construcción social del significado y el modo en que las culturas son definidas y presentadas en los museos. Es decir un modelo propio de la “museología crítica” (Llorente y Almazán, 2004). Este paso supone transferir más poder a los públicos y visitantes, de modo que la educación desarrolla proyectos de producción cultural desde y con las diversas miradas que se introducen en el museo, a la vez que se replantea el papel social del museo y de la cultura.¹⁰⁸ (Rodrigo, 2007)

No se trata de vulgarizar el arte, ni de convertirlo en espectáculo, pero sí de considerar aspectos colaterales que pueden generar una experiencia más plena al espectador; en este caso retomamos la exposición llevada a cabo por el CA2M de “Los

¹⁰⁸ Rodrigo, J (2007) Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades En : Patio Herreriano Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo. Museo Patio Herreriano / Caja España Obra Social. Valladolid. .pp 106-117

Torreznos: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos”. Será una retrospectiva del trabajo realizado por esta pareja artística, en donde se estudia desde meses antes cómo se va a intervenir el espacio expositivo, las obras por lo tanto forman parte inseparable de la interacción del espectador, los movimientos que el público hace dentro del espacio generan una respuesta pensada y creada para tal propósito, se intervienen los baños públicos, el ascensor, los pasillos e incluso el número de teléfono de la institución durante los meses de exhibición.

Las performances que llevan a cabo con motivo de su exposición se imbrican perfectamente en la intención de lo representado en el espacio.

Así describe el artista Isidoro Valcárcel Medina, el que fue su profesor, su hacer artístico:

Muchos de los disparates que se tocan en los discursos de Los Torreznos no son otra cosa que un aflorar de costumbres (viajar sin motivo, razonar sin argumentos...). Enredarse sin laberinto es la esencia de una puesta en escena escueta y barata, de un lenguaje diáfano y vulgar. Este dúo o bien se discute, o bien se da la razón sin que nunca tengamos la sensación de que cualquiera de esas dos posturas viene al caso. La esencia de sus roces o plácemes nos deja fríos cuando ya no estamos frente a ella y , sin embargo, ambas situaciones nos han

aclarado , de forma pasajera al menos, una parte de nuestra torpeza¹⁰⁹ (Valcárcel Medina, 2014)

Se trata por lo tanto, de poner en contexto no sólo la obra sino su activación con el público, la “intensidad” de la participación del mismo dentro de la experiencia artística, queda abierta al propio público, que puede “elegir” cómo, cuanto y hasta donde participa, dejando inscritas las pautas para poder generar una práctica más o menos plena.

La participación por lo tanto, no es un fin en sí mismo, pero sí una premisa a considerar cuando se piensa en la presentación de una obra en donde todos los agentes implicados, el artista con su obra, el centro que lo presenta y el espectador forman un triángulo de tensiones dirigido a equilibrarse si la tensión copa demasiado esfuerzo sobre uno de los vértices, el triángulo se deformara perdiendo el equilibrio, y el equilibrio, cuando se trata de una entidad pública, debe ser buscado. Otra cosa sería cuando se exhibe en una feria o en una galería, aquí los vértices se amoldan a otro tipo de intereses, por otra parte lícitos dado que forman parte a otra naturaleza de las cosas., con sus propias normas, fórmulas y estrategias de mercado.

4.3.2 De los macro relatos a los micros relatos: Apropiaciones de lo propio.

Entre los objetivos de esta investigación está el explorar posibles contextos y procesos para posibilitar una experiencia estética plena, participada y responsable.

¹⁰⁹ Los Torreznos: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos, Edita CA2M, centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid. 2014

Los posibles acercamientos del arte a la ciudadanía no serán posibles sin una conciencia clara de lo que el arte puede aportar a la generación de una sociedad corresponsable, crítica y porque no, feliz, en donde las experiencias de trascendencia puedan ser trasladadas al común.

El compromiso por lo tanto debe abarcarse no sólo desde las micro realidades, en donde a veces resulta difícil la defensa y la sostenibilidad de un habitar diferente, sino que debe de ser atendido desde las estructuras del poder, proporcionando las fórmulas necesarias para posibilitar la generación de microrelatos, dado que estos favorecen: la diversidad cultural, el enriquecimiento social, el empoderamiento de sus gentes, la corresponsabilidad, la hiperproximidad, la experimentación, y las áreas de desconocimiento.

En este sentido se hace hincapié en que la soberanía sobre los aspectos trascendentes de la sociedad debe ir trasladándose al territorio de lo civil, para ello es necesario abrir cauces de diálogo y posterior colaboración entre las instituciones y la comunidad.

También es cierto que la dependencia de las prácticas culturales de la financiación del Estado lleva a su burocratización y a cierta dependencia complaciente.

Creo que, frente a esas dinámicas, tenemos que recuperar el concepto del bien común que no sea ni estatalista ni privatista, que apostemos por aquel tipo de prácticas culturales que no tengan que ver con el consumo o la taquilla y sí más con la educación. Por poner un ejemplo, antes que invertir en producciones, invertiría en teatro en la escuela. Hay que recuperar el sentido social de la cultura.

Pero no tiene por qué estar en manos de los funcionarios del Estado, y habría que buscar fórmulas que permitiesen que la Cultura no fuese un espacio de intervención partidista y que estuviera en manos de las asociaciones civiles, de agrupaciones profesionales, de escuelas, de lo que llamo el Bien Común. Es decir, que no hace falta que haya un Teatro Nacional, pero sí puede haber inversión para que haya muchos pequeños teatros que estén en manos de los agentes que generan esas producciones, no en manos de los funcionarios o los burócratas del Estado, sino de quienes construyen el conocimiento: los escritores, los actores, los músicos, quienes trabajan en el ocio infantil o juvenil o en las nuevas emergencias sociales, pero tiene que estar sujeto con recursos públicos, porque, si no, sólo las élites podrían acceder a la Cultura. En este sentido, lo que me parece incomprensible es cómo tantos recursos públicos se derivan hacia el deporte profesional y todavía se sigue pagando entrada¹¹⁰ (Eraso, 2015).

Considerando las afirmaciones que Santiago Eraso hace en torno a las políticas culturales, veamos cómo desde la voluntad de acción se pueden conseguir prácticas culturales y artísticas verdaderamente significativas para el común.

Cuando se inició la búsqueda de este tipo de acercamientos se pensó en el ejemplo que siguió a cabo el centro de arte La Panera , en Lleida , Es Baluart, de Mallorca y el BBB Centre d'Art Contemporain de Toulouse, ofreciendo un plan de acción artística en hospitales y centros de salud.

¹¹⁰ Santiago Eraso (28 de Marzo de 2015) Recuperar el sentido social de la cultura. El Diario.es Recuperado de : http://www.eldiario.es/norte/recuperar-sentido-social-Cultura-concepto_0_370263113.html

Estas prácticas se nutren de experiencias llevadas a cabo en Francia por medio de unos convenios interministeriales Ministerio de Sanidad y Ministerio de Cultura¹¹¹.

El plan que se desarrolló entre los diferentes centros implicados se llamó: Iniciativas Culturales Euroregionales. Euroregión Pirineos Mediterráneo, Arte Contemporáneo en el hospital.

El convenio interministerial francés (Sanidad / Cultura) permite programas bianuales, en donde los artistas desarrollan una residencia de seis meses en el entorno hospitalario. Tras su residencia los trabajos artísticos se exponen en el hospital y en el BBB.

La importancia de esta iniciativa reside en la activación de diferentes procesos durante la residencia, en el entorno hospitalario y las personas involucradas en él. Todos ellos se alimentan de una experiencia atípica en estos contextos y enriquecedora por las consecuencias que tienen tanto en pacientes como en el personal que atiende a los enfermos (profesionales y familiares)

Los centros españoles aprendieron de estas experiencias, para su réplica en cada uno de sus territorios. Las distintas fases de realización de la iniciativa iban acompañados de un trabajo de mediación en donde el proyecto iba integrándose en los barrios próximos, las escuelas y los espacios públicos.

Cada uno de los centros realizó sus prácticas artísticas en un centro hospitalario con diferentes objetivos y resultados.

¹¹¹ Centro D'art La Panera y EsBaluart y BBB. (2012) Memoria justificación final de proyecto Arte Contemporáneo en el Hospital Recuperado de : <http://www.lapanera.cat/pdfs/artconthosp.pdf>

La cuestión que se quiere traer a reflexionar es la implicación y el compromiso que los Ministerios de sanidad y cultura francés muestran a través de las vías de colaboración y sostenimiento de una iniciativa como la del BBB de Toulouse, sostenida desde hace años y atendida por dos instituciones públicas. El diálogo que existe entre los dos ministerios, o la porosidad de las administraciones públicas para favorecer la posibilidad de que tiene un agente cultural pueda presentar a ambas instituciones un proyecto que afecta a varios ámbitos, el sanitario, y el cultural hace posible la articulación de realidades como esta.

Sin embargo, la excesiva parcelación de las políticas que se generan para la “ciudadanía” y la rigidez en sus formas de actuación no permiten brechas de actuación en territorios no categorizados, y no por ello menos importantes.

Cabe entonces preguntarse si una flexibilización en la ejecución de las políticas que se llevan a cabo en el país puede actuar positivamente en la posibilidad de generar propuestas de tal calado, así como facilitar su sostenibilidad para futuras intervenciones.

Al aproximarnos a este caso francés se suscitó la necesidad de explorar cuáles han sido las iniciativas llevadas a cabo de esta índole en el estado español.

Es por esta razón, que se comenzó a buscar estos convenios interministeriales que afectan a la cultura, y se han encontrado pocos, pero si los hay, especialmente entre el Ministerio de Industria y el Ministerio de Educación y Deporte y Cultura, y el Ministerio de Exteriores y Cultura. Veamos a continuación que revelan estos convenios interministeriales:

El Plan Estratégico General 2012-2015 en donde se lleva a cabo un plan interministerial entre industria y artes visuales, he aquí los objetivos del mismo:

-Desarrollar, a través de las unidades administrativas competentes, una política coordinada de protección y fomento del cine y el audiovisual españoles.

-Desarrollar políticas interministeriales coordinadas en materia audiovisual partiendo de una concepción amplia e integral de lo audiovisual y atendiendo a la doble dimensión, cultural e industrial, de este sector.¹¹² Ministerio de Educación Cultura y Deportes. (2012)

La valoración de este plan estratégico no sería traído a reflexionar en este estudio si hubiera otras muchas líneas estratégicas encaminadas en la apertura y defensa de aquellas prácticas que generaran además de industria; cultura, valor significativo, reflexión crítica, y pedagogías en beneficio de la comunidad, extrapolarlo la preocupación estatal a algo más allá que el de conseguir que la ciudadanía pague por el sostenimiento de la misma.

¿Por qué se quiere reflejar esta situación? Para poder mostrar cómo las políticas culturales y las intenciones políticas generan modelos de ciudadanía, formas de habitar y maneras de vivir, dado que se dirigen los esfuerzos humanos y económicos en la consecución de unos fines que se trazan desde la administración pública y repercuten en mayor o menor medida en la ciudadanía.

¹¹² Ministerio de Educación Cultura y Deportes. (2012) Plan estrategico general 2012-2015 Recuperado de : <http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/general/2012/plan-estrategico-2012-2015/PlanEstrategicoGeneral2012-2015.pdf>

Otro caso de colaboración interministerial, es la mantenida entre Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación con Ministerio de Cultura, Deportes y Educación.

En el plan de estrategia en el exterior volvemos a encontrar como los recursos públicos atienden de nuevo a objetivos de mercado: Marca España, y consolidación de la cultura española con fines turísticos y el fortalecimiento de la lengua del español como tercera lengua más hablada, para conseguir ampliar el ámbito comercial español.

6.- Apoyo a la internacionalización de nuestras industrias culturales y creativas, industrias de claro valor añadido, que emplean más del doble que la media en otros sectores en activos vinculados a la creatividad, y tiene importantes impactos en otras industrias, como el turismo, la moda, o los productos de alta gama. Las actuaciones se orientan a reforzar la promoción en aquellos mercados ya consolidados, mientras se intensifica en aquellos lugares donde el apoyo público sigue siendo necesario para franquear determinadas barreras, en particular en mercados tan prometedores como los de los grandes países asiáticos y africanos. Junto a ello, el apoyo a nuestros creadores en sus contactos exteriores dirigidos a poner en marcha procesos de coproducción.¹¹³ Ministerio de exteriores, Gobierno de España, (2014)

La cultura se torna instrumento político para incentivar un modelo de sociedad que genere desde todos sus ámbitos beneficios económicos, y esto, que no es perjudicial en sí mismo, si lo es cuando se convierte en el fundamental y único objetivo a conseguir,

¹¹³ Ministerio de Exteriores (2014) Estrategia de Acción en el Exterior. pp. 91 Recuperado de : <http://www.lamoncloa.gob.es/espana/eh14/exterior/Documents/Estrategia%20de%20acci%C3%B3n%20exterior.pdf>

ya que se abandonan los aspectos más humanísticos de la cultura, alterando la producción artística y cultural para estos fines, homogeneizando y en definitiva empobreciendo, las propuestas.

La cultura debe ser el sentido crítico al respecto de las contradicciones que vivimos, y nos estamos comiendo la cultura para que no haga precisamente esto. La cultura hace que nunca perdamos la condición de sujetos, y por lo tanto de tener capacidad crítica. Es el único antídoto que tengo frente al alud de impresiones que me quieren dar a través del mercado. En cambio lo que estamos haciendo es instrumentalizar la cultura y no situarla en el punto de mira del futuro de la sociedad¹¹⁴. (Ramonet, 2013)

La instrumentalización de la cultura, genera no sólo un abandono de la parte más humana de la sociedad, la cultura y su arte, sino que provoca en segundo plano, una homogeneización de la cultura, una cosificación de sus efectos, una simplificación en las formas, un empobrecimiento en cuanto a diversidad, y una perversión en su concepción, proceso y materialización, hacia la comercialización.

Pero rescatemos esas iniciativas que desde la institución generan la posibilidad de abandonar los macro relatos hegemónicos que uniformizan los comportamientos los

¹¹⁴ Documental MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos. 2013 por Societat U Barcelona Societat U Barcelona (Director) (2013). MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos [Online]. Barcelona. (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY>).

deseos y los miedos, para reconquistar las historias mínimas, la cultura de las subjetividades y de proximidad.

Nos trasladamos en esta ocasión a la escuela como institución que atiende desde la pedagogía aquellos aspectos clave para generar herramientas para la lectura crítica de lo que acontece a nuestro alrededor, rescatamos en esta ocasión la práctica llevada desde el Museo de Arte de Mallorca Es Baluard, con las escuelas de la región.

El proyecto en cuestión es Cartografiem-nos el cual reflexiona sobre el territorio a partir de las herramientas que nos dan las prácticas artísticas contemporáneas, diseñándose un plan de acción a largo plazo en donde se involucra al profesorado no sólo haciéndole partícipe activo, sino formándose en las cuestiones de arte contemporáneo que se abarcaran con el proyecto.

Con este proyecto queremos desarrollar una visión crítica del entorno natural y / o urbano, trabajamos el barrio donde se ubica el centro escolar sin dejar de lado las personas que viven. Nos acercamos al paisaje en un sentido amplio, no sólo como género pictórico, sino como el medio que nos rodea y que de alguna manera forma parte de nosotros. Necesitaremos investigar el barrio poniendo atención en el cambio y en la diferencia, en la gente mayor pero también en los recién llegados, el pasado, el presente y el futuro.

Esta investigación se concreta con una obra hecha en lenguaje plenamente contemporáneo, un mapa donde se reflejan las otras realidades del barrio, lo que los niños y niñas consideran importante, lo que ha cambiado, lo que quieren

denunciar. En definitiva, ellos y sus educadores y educadoras son los protagonistas y los que crean esta nueva cartografía. Todo ello se concretará en una exposición en el museo, con las obras del centro participante, y una exposición previa al barrio donde pertenece la escuela.¹¹⁵ (Es Baluart, 2006)

El proyecto lleva desarrollándose desde el año 2006 y ha recibido el premio



cátedra UNESCO de la Universidad de Girona.

Figura 41. Es Baluart, Cartografiem nos, 2006-2015

La trascendencia de este tipo de proyectos se centra en la posibilidad de crear fuertes vínculos entre las escuelas y las instituciones artísticas públicas a partir del compromiso de generar experiencias artísticas que facilitan la generación de lecturas críticas del contexto en el que vivimos, el centro de arte por lo tanto se abre a la ciudadanía con iniciativas de largo plazo que trabajan el arte contemporáneo, desde el proceso y no únicamente desde la obra materializada.

La defensa de un modelo educativo que propone la negociación de contenidos y la búsqueda de marcos identitarios flexibles y abiertos (Giroux, 1997). Las escuelas deben transformarse en esferas públicas alternativas: es decir, en un espacio para la negociación de los diversos significados y la transformación de la sociedad a

¹¹⁵ Es Baluard (2006) Recuperado de : <http://www.esbaluard.org/es/activitats/69/cartografiem-nos>

través de procesos de culturización y de ciudadanía activos. La educación se comprende como una plataforma para la producción cultural crítica.¹¹⁶ (Rodrigo, 2007)

4.4 La mediación cultural, el contexto como centro de acción y reacción

4.4.1 Diálogos con el contexto

Durante toda la reflexión aquí expuesta se ha señalado la urgente necesidad de incorporar al ciudadano en la lectura crítica de las imágenes, dado que si en toda nuestra realidad más reciente el mundo ha estado cargado de contenidos visuales, es ahora más que nunca, en donde se hace realmente imprescindible el recuperar herramientas para la decodificación significativa de estas imágenes. Dado que invaden no solamente nuestro entorno sino que además transforman nuestra manera de: comunicar, hacer y pensar.

También se ha suscitado desde este estudio la posibilidad de sensibilizar a los públicos en el arte contemporáneo (como herramienta de creación de visualidad per se que es), como estrategia “pedagógica” o de ejercicio del pensamiento crítico de la imagen.

Pero para la sensibilización de un receptor debe existir un emisor con intención de generar vínculos significativos con su receptor. Para que exista una sensibilización y un aprendizaje debe existir la posibilidad de ejercitar y de aprehender.

¹¹⁶ Rodrigo, J. (2007) Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades En Patio Herrero. Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo. Museo Patio Herrero / Caja España Obra Social. Valladolid. pp 106-117.

De aquí que se haya explicado los obstáculos de "no diálogo" entre instituciones del arte y su potencial público. Cuestionando cómo se construyen estas formas de diálogo (lo formatos) y las intenciones de este diálogo (cómo son dirigidos los esfuerzos: humanos y económicos, en la consecución de unos objetivos que no siempre atienden a este diálogo).

Ahora queda resolver la cuestión de establecer los vínculos entre emisor - receptor para producir verdaderos efectos de aprehendizaje en la construcción de nuestra visualidad, y nuestra propia subjetividad dentro de la cultura.

Y resolviendo este interrogante, parece que tenemos una posible respuesta en el inicio de esta investigación, cerrando por tanto este círculo de cuestiones.

Volviendo al origen:

Según nos describía Dewey (2008) la inercia experiencial es un modo de expansión sobre lo que nos acontece, quizás lleguemos a plantearnos algo que viene a colación como respuesta inmediata a esta fuerza efusiva a la acción / reflexión humana, y es el motivo por el cual en este impulso por encontrar modos de hacer con el devenir del entorno, el Hombre, encontró la manera pseudo mágica de explorar el mundo real recreándolo con representaciones que lo hacían experimentar lo no vivido pero sí pensado o imaginado, o transformándolo en rituales que podían o creían poder alterar la realidad.

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

Si nos detenemos en la manera que evoluciona esta inercia de aumentar lo experiencial al ámbito de lo imaginado y a la posibilidad de alterar lo dado, cuando se generaliza la necesidad de recreo, esparcimiento y/o disfrute, nos interrogamos en ¿qué es lo que está pasando?, porque sí, el arte es para entretener, para disfrutar, para trascender, reflexionar, etc., pero vayamos de nuevo a la raíz, ¿a qué responde esta exigencia? ¿Porque se siente esta necesidad?, ¿sería oportuno pensar en la necesidad humana de trascender?, ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia? ¿Por qué necesitamos reaccionar ante una irrealidad (la representación artística) como si se tratase de una acentuación de la realidad? ¿Es el arte, como decía Fischer (1970), una “inevitable manera de intensificar nuestra propia existencia¹¹⁷”?

Es por tanto esta necesidad casi innata del hombre por la búsqueda de respuestas ante la realidad encontrada o ante lo vivido o incluso lo “no vivido”, lo que hace imprescindible el desarrollo de una habilidad intensamente ligada a la imaginación para poder encontrar, como nos decía Dewey (2008), la manera expansiva de comportarnos ante la adversidad, la duda, los obstáculos y también para extraviar con el disfrute, el deleite y el placer. Y es de esta manera como el hombre no sólo acude a esta facultad como medio de resolución sino que además la desarrolla como herramienta de vida acompañando al hombre desde entonces en la resolución de emociones y reflexiones que quedan ligadas a la realidad más pragmática¹¹⁸. (Cejudo, 2015)

¹¹⁷ Fischer, E.(1970). La necesidad del arte. Barcelona: Nueva colección Ibérica. Ediciones Península. pp13

¹¹⁸ Cejudo, V (2015) Introducción: La experiencia Artística ¿una actitud a re-consquistar? pp 1-2

El hombre como ser que atiende a un privilegio muy especial como es la posibilidad de trascendencia, la posibilidad de extravivir, y la posibilidad de imaginar, genera sus propias estrategias para explorar el entorno más cercano, las inquietudes más íntimas, las cuestiones más trascendentes.

El ciudadano, respondiendo por tanto a esta facultad, atiende a su realidad más cercana gestando tácticas creativas ante una institución retardada a las necesidades más acuciantes, generando sus propias fórmulas de “trascendencia”.

Por lo tanto si hasta ahora se han estado exponiendo casos en donde la institución propone experiencias artísticas y el ciudadano las comparte o no, ahora se atenderán aquellas propuestas que se generan desde la ciudadanía con la ayuda de la institución, si cabe.

Es decir, la direccionalidad de la acción en este caso es de máxima importancia dado que emergen desde la ciudadanía, y es la institución quien las articula por medio de un proceso de mediación.

Por lo tanto estas nuevas prácticas, son otra forma de hacer en el contexto, ya no hablamos de obras site specific, en donde el artista interviene el espacio e incorpora el contexto dentro de su narración artística; sino que es el contexto con sus protagonistas el que genera la propuesta, atendiendo a sus inquietudes, sus futuribles y sus extrañezas.

Por lo tanto de lo que hablamos no es de una participación de recepción de una propuesta, sino de una participación de creación.

Volviendo de nuevo a la reflexión inicial con la que comenzamos esta tesis: el hombre por naturaleza tiende a extravivir. Este tipo de experiencias nacidas desde el contexto para el contexto suponen una de las vías de ejercitamiento en la producción de subjetividades y narraciones en nuestro entorno más cercano, que se traduce en un valor para el común.

La Democracia cultural ya no atiende sólo a los accesos a la cultura, sino que se centra en la posibilidad de crear cultura, todos somos potencialmente creadores¹¹⁹.

Este tipo de procesos vehiculizados por la mediación cultural permiten la re-apropiación de algo que ha sido durante tiempo propiedad de unos pocos: “la posibilidad de trascender”, aunque esa trascendencia solamente altere las micro realidades, los entornos más pequeños, o los hábitat más inmediatos...

4.4.2 La mediación cultural, las nuevas tecnologías y el poder transformador de la réplica.

Todos cuantos se encuentran dentro de la escena artística y cultural no pueden dejar de advertir cómo los cambios se suceden, en un baile de innovación-aprendizaje, y cómo este baile está dirigido por un continuo irrumpir de las innovaciones tecnológicas y con ellas o/y por ellas, un paulatino cambio en nuestra manera de habitar. Entendemos por lo tanto que el impacto de las nuevas tecnologías en la cultura no es neutral.

Así vemos como la producción de cultura se ve influenciada por las **formas de hacer** desde la inteligencia colectiva, introduciendo nuevos roles y expresiones

¹¹⁹ Benjamin, W. (2004) El autor como productor. México:Itaca

participativas dentro del proceso de creación, además de proponer diversas formas en la gestión de los intangibles y la construcción de futuribles.

Pero no sólo intercede en los métodos y los procesos, las nuevas tecnologías impactan también suscitando **nuevos valores**: la necesidad de transparencia, la demanda de participación, el derecho del conocimiento, entre otras. Además de mediar en la **generación de otro tipo de realidad**: los retornos sociales, la democratización de los procesos, y el replanteamiento de las soberanías del saber y el hacer.

Lo primero que habría que advertir es que el cambio no es exclusivamente tecnológico. Las nuevas tecnologías no son neutrales: pueden acelerar los aspectos más liberadores de la [inteligencia colectiva](#), fomentar la transparencia y regenerar la democracia y, al mismo tiempo, favorecer los mecanismos más sofisticados del poder y del control. Los desafíos a los que se enfrenta el ámbito cultural exigen compromiso y generosidad por parte de todos los agentes implicados. Requieren un esfuerzo sostenido para huir de los dogmas excluyentes, las opiniones sectarias y las actitudes inertes¹²⁰ (Insua, 2015)

Por lo tanto el hacer mediación tiene mucho que ver con la democratización de los procesos, la construcción de futuribles, el compartir experiencias y conocimiento; con la posibilidad de prospectar, ensayar y errar para encontrar o simplemente para andar sobre la posibilidad de adquirir ese conocimiento o esa experiencia.

¹²⁰ Insua, J (24 de septiembre de 2015) CCCB Lab: La cultura en el laboratorio. Públicos en mutación Recuperado de : <http://medialab-prado.es/article/cccb-lab-la-cultura-en-el-laboratorio>

Está dentro de la intención de la mediación cultural la de permitir adentrarse en las áreas del desconocimiento, como actitud de búsqueda, como potencial a explorar.

La mediación cultural procura la oportunidad para el extrañamiento, la puesta en valor de lo extraño como motor, como alimento para la curiosidad, ejercitando el pensamiento divergente como herramienta para encontrar soluciones.

Nos planteamos entonces si la práctica de la mediación cultural no es una forma de hacer dentro de la cultura y el arte, que tiene mucho que ver con las lógicas derivadas de las nuevas tecnologías.

¿se podría decir que la práctica de la mediación cultural es la forma de hacer que toma cuerpo en el entorno físico, en la ecología cultural más cercana, dialogando directamente con las formas de estar, de hacer y generar del entorno cultural digital?

La mediación cultural, por lo tanto, recoge el relevo que la cultura digital deja en la impronta de lo comunitario para apropiarse de sus filosofías, herramientas y estrategias para la acción cultural y artística en un entorno del común.

Si realizamos el ejercicio de simplificar al máximo la realidad de internet, lo veríamos como un gran archivo compartido de conocimiento y experiencias interconectadas, al que el usuario tiene acceso y del cual se apropia para generar sus propios conocimientos y experiencias.

Si ahora lo trasladamos al ejercicio de la mediación cultural; entendemos que la acción se centraría en facilitar la generación de esos conocimientos y experiencias en el

entorno cultural físico. Partiendo de las conexiones con el entorno, y permitiendo que esas experiencias sean compartidas y asimiladas por el colectivo; y formando parte de un valor intangible como es el retorno social.

Si inferimos en la práctica de la mediación cultural desde este lugar, se convierte en herramienta indispensable el registro de las experiencias y de los saberes. Formando parte del ADN de este tipo de prácticas el compartir el conocimiento adquirido, para ser desde un otro sensible: cuestionado, asimilado, replicado, mutado o intervenido.

La documentación por lo tanto es básica dentro de la mediación cultural dado que facilita el acceso a un amplio número de públicos y la posibilidad de generación de nuevos significados.

En muchas ocasiones se exige a las iniciativas culturales y artísticas una medición de su impacto o valor dentro de la sociedad. Cuando la producción cultural que se produce desde estos ámbitos no atiende a términos meramente mercantilistas, cabe rescatar aquellas palabras y conceptos de los que la sociedad capitalista se ha apropiado, para volver a significarlos dentro de sus propios contextos.

Y un claro síntoma de la productividad de una iniciativa de mediación cultural es su capacidad de réplica, y por extensión su capacidad transformadora.

La documentación por lo tanto es uno de los ejes de acción de las prácticas de mediación y compartirlas su último propósito. Desde las instituciones artísticas también se están llevando a cabo prácticas de esta índole en donde generan contenidos para

usuarios que no pueden acudir a sus propuestas, este tipo de iniciativas genera públicos que eligen el mejor momento para encontrarse con lo que la institución le propone.

Wim Pijbes es el director del museo Rijksmuseum que dirige desde el año 2008 y se ha convertido en toda una referencia, en vanguardia en la adaptación de una institución de los viejos tiempos a la disruptiva era digital. Durante su mandato, el Rijksmuseum se ha convertido en pionero en la puesta a disposición del público de imágenes en alta resolución de las grandes obras que alberga, facilitando que se descarguen gratuitamente, que se compartan en la Red, que se transformen. Pijbes ha hecho de una filosofía muy de la Red su leit motiv: “Compartir es el nuevo tener”, sostiene. Esta es la idea que vertebra su gestión¹²¹. Entrevista [Joseba Elola](#) a Wim Pijbes El País Cultural. (20 de agosto 2015)

Por lo tanto la práctica de la mediación cultural tiende al espíritu colaborativo, expansivo y de la inteligencia colectiva que las nuevas tecnologías, (centradas en internet) han ido vertebrando desde su aparición.

La mediación cultural como veremos a continuación es una práctica llevada a cabo desde diferentes ámbitos artísticos y culturales. También veremos en su cierre que la mediación cultural ha generado su propio léxico, su propia jerga, cargada de significativas fórmulas que narran: los qué, los cómo y los para qué en la cultura.

4.4.3 Prototipos de arte participado a través de la mediación cultural.

¹²¹ Entrevista [Joseba Elola](#) a Wim Pijbes (20 de agosto 2015) El reto del museo es sobrevivir en una sociedad miope. El País Cultura Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/10/actualidad/1436538682_989447.html

Los prototipos de arte participado son una lectura de las prácticas llevadas a cabo a través de estrategias de mediación artística o cultural. El eje de reflexión gira en torno a las metodologías de acercamiento de las propuestas, a los potenciales públicos.

En el ejercicio de investigar sobre estas formas de accesibilidad de los procesos artísticos se han identificado diferentes maneras de hacer y ser dentro de la escena artística. Estas son las presentaciones de cada una de ellas:

- La institución como mediadora: Medialab // Intermediae
- La mediación como proceso a imbricar en las instituciones: Transductores, Nubol. (Papel de la mediación dentro de las instituciones como figura a explorar los lazos de unión institución, representación, representado, públicos y ciudadanía)
- La producción artística desde y para la mediación: Pensart
- La mediación como espacio reflexivo desde donde explorar la posibilidad de "independencia" de la representación artística Oriol Fontdevilla
- La mediación como práctica artística: TXP, ODEPS, Isidoro Valcarcel Medina
- Herramientas para la mediación: los archivos de artistas
- Estrategias de mediación: The participatory museum

4.4.3.1 La institución como mediadora: Medialab, Intermediae

Medialab se crea en el año 2000 a iniciativa del ayuntamiento de Madrid, como un "laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales". La historia del medialab madrid nace de un encuentro entre tres agentes: el entonces director del Centro Cultural Conde Duque Juan Carrete, el artista y productor cultural Luis Rico y la comisaria de exposiciones y directora de diversos festivales de media art, Karin Ohlenschläger¹²².

Sus objetivos son:

-Habilitar una plataforma abierta que invite y permita a los usuarios configurar, alterar y modificar los procesos de investigación y producción.

-Sostener una comunidad activa de usuarios a través del desarrollo de esos proyectos colaborativos.

-Ofrecer diferentes formas de participación que permitan la colaboración de personas con distintos perfiles (artístico, científico, técnico), niveles de especialización (expertos y principiantes) y grados de implicación.

¹²² Medialab Prado. Que es. Recuperado de : http://medialab-prado.es/article/que_es

Si nos imaginamos las fórmulas de mediación de Medialab, como un sistema de contacto con el exterior similar al que los humanos tenemos con la piel, se podría diferenciar tres capas, de profundidad a superficie: 1-la [hipodermis](#), 2-la [dermis](#), y 3-la [epidermis](#).

1- Una mediación a nivel metodológico; imbricando diferentes prácticas desde las diferentes disciplinas (arte, tecnología y ciencia, fundamentalmente). Desde este punto de vista la mediación se traduce en generar procesos en donde poder desde los distintos campos disciplinarios generar respuestas fuera del ámbito circunscrito en cada una de las prácticas de manera aislada.

2- Una mediación con la comunidad creativa; insertando a grupos (de diferente índole) en diferentes niveles de colaboración para generar respuestas a las propuestas y convocatorias públicas. El nivel de participación que este tipo de prácticas origina, son del orden “creador”, es decir, centrados en la generación de contenidos¹²³.

Este tipo de participación requiere de un amplio compromiso e involucración con la institución. A cambio el participante recibe estímulos mayores que aquel que interviene de manera indirecta, generando recompensas como: fuertes vínculos de identidad y pertenencia; y altos grados de satisfacción. Además, al focalizar la participación en la creación de contenidos, se abren otros discursos en paralelo como aspectos de autoría, derechos de reproducción, difusión, y alteración de los resultados obtenidos.

¹²³ Medialab Prado (2006). Memoria Medialab 2002-2006 Recuperado de: <http://medialab-prado.es/mmedia/16/16682/16682.pdf>

El tipo de experiencias y aprendizajes que se dan en este tipo de instituciones centran sus esfuerzos en la creación de usuarios, que a diferencia de los públicos tienden a identificar el espacio como propio.

Las prácticas por lo tanto llevadas a cabo desde el Medialab, tienen un impacto no sólo a nivel comunidad de usuarios sino también como generadores de respuestas a demandas que la sociedad en su curso evolutivo debe de responder ante la aparición de nuevos paradigmas, por lo tanto podríamos estar hablando de otra capa más de mediación:

3- en este caso macro, en donde el centro es un agente de mediación entre los paradigmas y estructuras culturales de una sociedad tradicional, las acuciantes demandas de cambio en aspectos de la gestión de los comunes (cultura); y los futuribles que puedan estar por llegar; convirtiéndose en un laboratorio de pequeñas ficciones en torno los aspectos de lo comunitario con potencial desarrollo en un futuro cercano.

Se podría decir que el medialab se ha convertido en un mini “habitat” de la gestión de los intangibles de una comunidad, generando prototipos de comportamiento y de productividad alejados de los estándares tradicionalmente capitalistas, y reconceptualizando términos como valor, utilidad y producción.



Figura 42. Medialab Prado, *Interactivos?*, 2015

INTERMEDIÆ

Intermediae es un laboratorio de proyectos que se desarrollan en el espacio de Matadero Madrid o fuera del mismo, en el espacio público y sus barrios.

La labor de intermediae es poner a disposición del ciudadano la infraestructura institucional, cuando existe una iniciativa artística o cultural se contextualiza con la realidad local y se pone en acción la red que tienen de colaboradores, el tejido asociativo y las necesidades de la comunidad, atendiendo no sólo a aspectos artísticos sino también los medioambientales y los sociales.

Intermediae ha sido el laboratorio de proyectos como:

Debajo del Sombrero (plataforma para la creación, investigación, producción, y difusión de arte donde sus principales protagonistas son las personas con discapacidad intelectual),

Cine sin Autor (La Sinautoría deja de sostener la pieza fundamental de autoridad y propiedad que significa el Autor, para dar condición de posibilidad a la emergencia de

colectividades productoras. El proceso de creación -hasta el momento cinematográfico- es horizontal, de modo que las decisiones sobre preproducción, guion, rodaje, montaje, postproducción y distribución de la obra terminada se toman asambleariamente, en una progresiva colectivización de obra y proceso productivo)

El Banco Abierto de Intercambio de Semillas (El Banco de Intercambio de Semillas es una iniciativa encaminada hacia la descentralización del control de la semilla y un modo de poner en cuestión los modelos de gestión que generamos o de los que formamos parte en la cultura y en la vida. Su misión no es la conservación sino el intercambio de la propia semilla y con ella del conocimiento acumulado a su alrededor. Recuperar, producir y compartir semillas adaptadas a las condiciones locales de cultivo. El Banco de Intercambio de Semillas y las actividades que desde el mismo se llevarán a cabo van dirigidas a todo aquel que trabaja o quiere con la semilla, ya sea con ella directamente o como metáfora de una necesidad de transformación en nuestra sociedad.

El Banco de Intercambio de semillas se propone también como una iniciativa por la soberanía alimentaria y una revisión crítica de la forma de explotación de las semillas propietarias, modificadas genéticamente para dar un mayor rendimiento en cualquier clima y situación. Semillas que están diseñadas para producir grano una sola temporada, patentadas y cuyos derechos están reservados a las empresas corporaciones que las idearon.)



Figura 43. *Debajo del Sombrero, artistas, 2014*

La mediación cultural que lleva a cabo Intermediae no tiene que ver con la visión mercantilista de la cultura, está relacionado con otro tipo de valores de la cultura, el retorno social. Los procesos están pensados en términos de democracia cultural.

4.4.3.2 *La mediación como proceso a imbricar en las instituciones: Transductores, Núbol.*

El cierto prejuicio de rechazo hacia las instituciones del arte que sostienen muchos de los públicos que asisten a las mismas, y los que no son público precisamente por extensión de este prejuicio, ha provocado la aparición de nuevas figuras dentro de los espacios para el arte que tienden a estudiar los comportamientos de los asistentes a las iniciativas artísticas y los programas de los centros para intentar entablar lazos de interacción entre la programación de los mismos y los públicos sensibles.

Estas nuevas figuras de mediación cultural buscan encontrar esas fracturas “de no diálogo” heredadas en las instituciones para comenzar a trabajar desde los saberes de la comunidad líneas de confluencia entre lo que se representa y el conocimiento que el público atesora.

TRANSDUCTORES.

Transductores es una plataforma de producción e investigación cultural que tiene como eje articulador la mediación cultural, que consiste en llevar a cabo proyectos de educación artística, intervenciones en el espacio público y prácticas de arte contemporáneo¹²⁴. (Transductores, 2008)

Las instituciones culturales catalizan sus proyectos mediante estrategias de mediación con el entorno, se trabaja con los saberes de la comunidad para poder crear con nuevos imaginarios a partir de las propuestas que se presentan en los centros de arte.

Un transductor es un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida. En la teoría de redes sociales los “transductores” actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles con el contexto¹²⁵. (Centro Guerrero, 2009)

¹²⁴ Transductores Recuperado de:<http://transductores.net/que-es-transductores-2/>

¹²⁵ Centro Guerrero (2009) Recuperado de :
http://www.centroguerrero.org/index.php/Nota_de_prensa/892/0/?&L=0%3Fuid%3D11

Aunque la línea fundamental de este tipo de mediación, no es la de trabajar con la obra representada con el centro sino la de ir aún más allá en la participación de la comunidad, la intención es que la propia comunidad trabaje sus propias propuestas en diálogo con los objetivos del centro. Resignificando el centro de arte como hub o lugar poroso en donde imbricar proyectos propios de la comunidad. De una manera naturalizada el ciudadano comienza apropiarse de un espacio generado en principio para él.

Es así cómo esta plataforma comenzó a trabajar con el Centro José Guerrero de Granada en 2009, dentro de la propuesta “Estrategias para trabajar en el territorio”, se involucró a los niños de una escuela cercana a pensar cómo habitar un espacio en desuso, en este caso una plaza, para volverla a reinventar como espacio lúdico, a partir del imaginario colectivo de los niños de la escuela

La cultura es un medio para analizar, investigar y transformar la sociedad y nuestros entornos más inmediatos. A partir de los contextos cotidianos construir nuevos imaginarios, nuevos relatos, nuevas representaciones que en el fondo nos ayuden a vislumbrar cómo estamos viendo la sociedad y cómo la habitamos. Es en definitiva, una herramienta de aprendizaje.¹²⁶ (Rodrigo, 2015)

¹²⁶ Rodrigo, J. La mediación cultural. Para todos la 2 en RTVE Recuperado de:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-debate-mediadores-culturales/3035850>

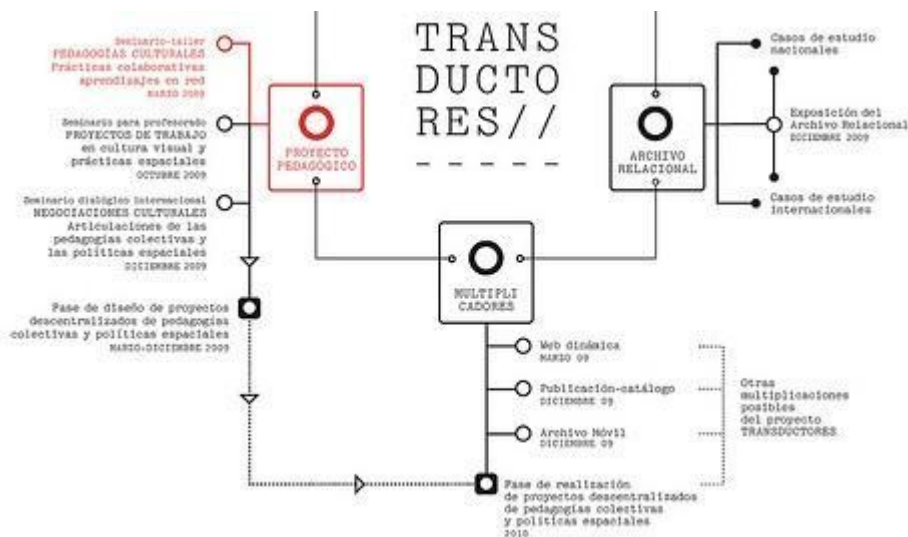


Figura 44. Transductores, Diagrama, 2014

NÚBOL

Núbol¹²⁷ es una pareja de artistas dedicada a la educación artística, su labor es encontrar fórmulas, acciones y sucesos en donde fluctúan las intersecciones arte y educación. A través de sus propuestas generan espacios y sucesos donde los actos cotidianos son resignificados y traídos a la reflexión crítica, tomando partido de las intenciones que esconden las acciones formales y mecánicas de una sociedad mediada e intervenida en exceso.

El arte, en su vertiente más crítica, sirve para repensar todo aquello que es asumido sin reflexionar. Es por ello que resulta de urgente necesidad incorporar la creación artística actual a cualquier contexto.

El trabajo de Clara Megías y Eva Morales se sitúa en los lugares comunes entre el arte y la educación, partiendo de la premisa de que ambos comparten objetivos tales como generar conocimiento y reflexión. El arte y la educación son entendidos como

procesos de investigación a partir de la experiencia vital, procesos de investigación/creación que sirven para comprender el mundo y situarse en él¹²⁸. (Núbol, 2010)

Una de sus iniciativas fue pequeñas malas acciones, en donde ponen a disposición de las personas una web para narrar aquellos actos que sabemos que no están bien hechos pero que por alguna causa no dejamos de hacerlas, en definitiva una toma de contacto con el sentido de la responsabilidad y el sentido de las normas.

Su última propuesta dentro del espacio Matadero Madrid es Brecha, donde pretenden generar a través del encuentro con artistas, educadores, mediadores, un mapa conceptual de las lógicas que se generan entre estos dos mundos arte y educación.



F
igur
a 45.
Núb
ol,
Unir
lo

inseparable, 2013

¹²⁸ Núbol Recuperado de : <http://www.nubol.es/>

4.4.3.3 *La producción artística desde la mediación: Pensart, La Galería de Magdalena*

PENSART

La realidad que se impone en los tiempos más contemporáneos, requiere de ensayos, pruebas y análisis en torno a la producción artística, sus metodologías, planteamientos y objetivos.

El caso de la producción artística desde la mediación se hará analizando algunas de las iniciativas llevadas a cabo desde la propia experiencia profesional dentro de la organización Pensart Cultura¹²⁹.

Las actividades diseñadas desde esta organización generan situaciones específicas de encuentro con el arte contemporáneo buscando la consecución por parte del receptor de una experiencia estética lo más completa posible.

Es así como se llevan a cabo pequeñas estrategias que facilitan el encuentro público-arte contemporáneo.

CASA DIGESTIVA

En el caso de la iniciativa llevada a cabo junto con el artista de la obra Josep María Martín Casa Digestiva, el rol mediador de la organización Pensart fue fundamental tanto para el proceso de investigación, como para el proceso de interlocución con los públicos. El proyecto consistía en localizar un piso patera (pisos

¹²⁹ Pensart Mediación Cultural. Recuperado de: www.pensart.org

ocupados por los emigrantes ilegales llegados en barcas, pateras, a España) para poder trabajar la problemática social y personal desde un ámbito doméstico, desde la convivencia cercana al grupo y con el tejido profesional con el que se debía tratar. La idea era poder abarcar la realidad desde una visión poliédrica en donde múltiples visiones pudieran generar una aproximación al conflicto para poder ser cuestionado, problematizado y mediado por la sociedad. Era una realidad oculta, ilegal y sin respuesta por parte de las instituciones. La realidad se había simplificado a través del estereotipo y el acercamiento a través del proyecto podría ser una puerta de acceso para conocer esa realidad específica y abordarla desde su complejidad.

La labor de Pensart fue la de localizar el piso patera, mediar el trabajo de investigación y humano en la relación con los ocupantes y el artista, puesta en contacto al artista y las asociaciones, redes y profesionales relacionados con la problemática, etc.

El proyecto generó diferentes derivas, entre otras se consiguió legalizar a uno de los ocupantes del piso Bamba, a través de este proceso y el conocimiento de las trabas legales, sociales y políticas del mismo el proyecto derivó a trabajar en el lugar de origen Senegal trabajando con las familias el concepto “el retorno no es un fracaso”.



Otro de los proyectos de índole muy diferente es el proyecto Sobre Ruedas, que se gesta con la intención de potenciar la oportunidad que brinda la ciudad, en este caso Madrid, de encontrarnos con el arte contemporáneo, y convertir los encuentros en experiencias. El contexto es un evento normalmente multi sede (El evento Apertura Galerías, o Jugada a 3 bandas), que supone el desplazamiento por diferentes galerías de arte para encontrarnos con diferentes exposiciones. Sobre Ruedas genera entonces un dispositivo sinérgico al evento en donde convoca a las personas a seguir esta ruta de galerías en bicicleta. Acompañados por unos pastores de bicis que ayudan a circular en bici, el grupo no solo disfruta de una manera diferente de acudir al evento artístico sino que también recibe un valor añadido al fomentar el encuentro de un grupo afín, en donde durante los recorridos se pueden llegar a generar relaciones profesionales o de afinidad por el arte.

Por otro lado el equipo de Pensart se ponía de acuerdo con las galerías para ser recibidos y atendidos por el galerista y el artista a una hora determinada, esto suponía un valor añadido al visitante de la galería dado que tenía la oportunidad de conocer de primera mano al artista y su obra.

Este simple gesto de mediación permitía a galerías, artistas y visitantes tener una experiencia más plena del evento, propiciando los momentos de comunicación y de interacción adecuados y naturalizados.



Figura 47. Pensart, Sobre Ruedas, 2012

Pero no sería completo el análisis sino describiéramos aquellos aspectos que lo debilitan, y aunque tuvimos buenas experiencias de las salidas de los grupos en Sobre Ruedas, encontramos algunos obstáculos de más o menos fácil solución:

El primero fue el gran esfuerzo que requería organizar el equipo, que aunque la acogida fue buena, en ocasiones se frustraba por el miedo a conducir una bicicleta o por hechos exógenos como una mala previsión meteorológica.

A nivel micro, el proyecto no generó al equipo Pensart ningún beneficio económico, lo que frustraba las siguientes organizaciones ya que no existía una devolución económica acorde a los esfuerzos de organización y la difusión que requería.

Otro de los ejemplos de mediación de la organización fue el proyecto INTRANSIT (www.intransit.net) ideado y coordinado durante las dos primeras ediciones por el equipo de Pensart.

En esta ocasión el objetivo es poder acercar el arte contemporáneo de los artistas más jóvenes (los universitarios) al sector y a la ciudadanía sensible al arte. Las estrategias



de acercamiento que se idean son actividades transversales a un evento eje que es la presentación de los trabajos artísticos de los 20 artistas seleccionados. Estas acciones, muchas de ellas lúdicas, pretenden generar un ambiente relajado y de receptividad ante lo que se expone. Es así como en cuatro jornadas completas se invita a los visitantes a participar de diversas actividades como el *pictionary art*, con palabras propias del lenguaje artístico; el *speak corner*, que a modo de imitación del famoso encuentro en el Hide Park de Londres, se pretende dar voz a aquellas personas que tengan algo que contar en el espacio público, un *speedarting* con el que se proporciona el encuentro para la seducción de los artistas con una serie de invitados en un corto espacio de tiempo, o *On the Ride*, generando un lugar donde los pequeños proyectos de éxito forman parte de un ágora de encuentro para preguntas y cuestiones de los visitantes y artistas.



Figura 48. Pensart, Intransit, 2010

En esta ocasión los problemas asociados a la ejecución del proyecto estarían más focalizados en la atracción de públicos ajenos al arte, la convocatoria fue y es un éxito a nivel profesional pero no existe ningún dispositivo u actividad pensado para el público en general.

Otro de los ejemplos de mediación fue el trabajo realizado para el CA2M Mapear Madrid (www.mapearmadrid.net), en este caso se realiza una llamada a todos aquellos productores de arte en la Comunidad de Madrid para poder realizar una geolocalización de sus propuestas a la ciudadanía, transversalmente se realizan encuentros con los diferentes profesionales del sector intentando analizar problemáticas del campo del arte y actividades que generarán sinergias entre las propuestas localizadas.

Este proyecto adolece de varios problemas, el primero fue que nos encontramos una gran resistencia por parte de muchas organizaciones a ser registradas en el mapeado, se entendió durante mucho tiempo como una herramienta política (dado que el encargo fue del CA2M, dependiente de la Comunidad de Madrid), más que un instrumento para la ciudadanía.

Tras diversos encuentros con las asociaciones y el tejido cultural que operaba en Madrid, se consiguió trasladar la verdadera intencionalidad de este proyecto. Aun así, en el registro del mismo era necesario dotar de contenido en los formularios internos de una serie de datos económicos y de autogestión que no todas las entidades facilitaron.

El propósito que existía detrás de la consecución de estos datos era mostrar una radiografía del sector, a través de un ejercicio de transparencia que en su mayoría se negó

a trasladar en datos, en muchas ocasiones por no mostrar las debilidades propias, y en otros por cierta reticencia al proyecto en sí.

A nivel técnico podríamos decir que la herramienta no funcionó tan bien como hubiéramos querido, por falta de conocimientos técnicos.

La sostenibilidad del proyecto tampoco fue su fuerte dado que la inversión inicial fue la única subvención que se alcanzó a conseguir, siendo difícil el mantenimiento anual del mismo.



Figura 49. Pensart, Mapear Madrid, 2010

Mapearmadrid.net tampoco trabajó profundamente la línea fundamental que se viene defendiendo en este apartado, el proyecto dio respuesta a una necesidad muy inmediata de visibilización de los focos de producción cultural en un territorio muy específico, pero no atendió un aspecto fundamental, que fue el activar situaciones para el acercamiento a los públicos al material recogido en la web, para hacer suya la

herramienta. Mapearmadrid.net podría haber sido un instrumento no sólo de identificación de geolocalización, sino una oportunidad para reactivar públicos y situaciones.

El último de los proyectos a explicar es el de *Is This Spain?*, en este caso se usa el signo de interrogación del título como herramienta a activar en diferentes contextos extranjeros, la idea es poder interpelar a países ajenos a España, ¿cómo creen que es nuestro país? por medio de las obras de artistas españoles que hablan de otro país diferente al reflejado en el exterior: Sol, Toros y Fiesta.

Cada una de las itinerancias se trata de manera específica y se convoca al tejido social, artístico y cultural a participar no sólo acudiendo a la exposición sino trabajando en actividades paralelas que se generan dependiendo de la realidad que se quiera tratar.

Es así como en Oporto, Portugal, se generó una residencia de artistas mitad españoles, mitad portugueses, para que reflexionaran durante una semana sobre una posible Iberia, se trabajaron los lazos históricos, culturales, las diferencias, las mezclas y los futuribles.

En el caso de Brasil se envió a desarrollar un taller de gentrificación de la mano de Left Hand Rotation, para poder estudiar los procesos de desplazamiento que sufrirían las familias con los nuevos planes urbanísticos, casos que retratan no sólo la realidad de Sao Paulo, sino también la española.

El proyecto se llevó a cabo en diferentes contextos europeos y americanos. Actualmente se ha generado un archivo digital para seleccionar

artistas contemporáneos que hablen de la realidad española desde otros prismas no habituales.

La Galería de Magda

La Galería de Magdalena toma como eje de acción el espacio público (calles, vallas publicitarias, metro) como espacio para intervenir con sus acciones artísticas. El mayor valor de estas acciones, (fuera de entenderse como acciones que se amparan en el espacio público por lo “trendy” del concepto), son el verdadero impacto que tienen con su público. La estructuración de las acciones está perfectamente estudiada e imbricada en su contexto, haciendo partícipe al ciudadano desde un lugar donde se encuentra agusto y sin presión por el hecho de ser invitado a “participar” de la sugerencia artística. Basándose en elementos como el humor y el juego que aligeran el acto a participar de una acción



cargada de simbolismo y reflexión crítica.

Figura 50. La Galería de Magdalena, Intervenciones, 2014

Sus acciones fundamentales son ¹³⁰

¹³⁰ La Galería de Magdalena. Recuperado de: lagaleriademagdalena.com

#RegalosUrbanos: una premisa fundamental de la galería de Magdalena es que todo lo que se expone se queda en la calle, así que el que quiera se lo puede llevar a su casa. Las exposiciones así se componen de objetos de deseo y se utiliza el concepto de regalar como forma infalible de comunicar el arte.

#InteracciónEnObras: Investigando sobre maneras de exponer que inciten al usuario a ‘jugar’ o a interactuar con la obra de manera activa, de manera que sean ellos los que ‘terminen’ la obra y la hagan suya como por ejemplo en: [La Nevera Urbana](#), (en donde se dispone de una serie de palabras cartel que el ciudadano puede alterar a su gusto para construir frases) [El Tangram](#), (al igual que la nevera urbana, pero en esta ocasión son piezas geométricas que invitan a construir formas más complejas) [Mister Magdaleno](#) (semejante al juego de mister potato en donde se construía un personaje más o menos amorfo en función de los rasgos que iban componiendo su rostro, se sugiere entonces desde los muros de las calles que el ciudadano construya su propio personaje)

#Crowdexhibitions: gracias a internet se crean exposiciones en las que pueda participar la ciudadanía, creando y difundiendo la convocatoria de forma que todo el que quiera pueda participar. En este caso el contenido de la exposición es elegido por un sistema crowdcurated, creándose un vínculo entre los participantes y el proyecto. Así ocurre por ejemplo en [Arcotangente](#) (la iniciativa se lleva a cabo al mismo tiempo que se celebra la feria de ARCO, y se invita a las personas a compartir en un espacio virtual sus obras de arte, algunas de ellas finalmente fueron expuestas físicamente en los muros de las calles) o [#EnElBolsoLlevo](#).

#MurosCiudadanos: son proyectos integradores en los que mediante una acción participativa la gente constituye la propia obra, convirtiéndose ésta en un homenaje a los vecinos.

#ActivismoLigero: Acciones que tienen una clara componente crítica hacia realidades que indignan especialmente, como por ejemplo en: [Arquitecto busca esclavo](#), [Y la educación pública qué](#), [Pequeña guerrilla antipublicitaria](#), [Magdaupload](#)

4.4.3.4 *La mediación como espacio reflexivo desde donde explorar la posibilidad de "independencia" de la representación artística: Oriol Fontdevilla*

La política suceden cuando ocurre un conflicto. De acuerdo a Chantal Mouffe, "La política siempre tiene que ver con conflictos y antagonismos " Sin embargo, cuando el conflicto está ausente, no se debe a que se ha llegado a un consenso; más al contrario, es una consecuencia de la exclusión del mismo.

La política desde su acción constante establece la posibilidad de proclamar la diferencia para mantenerla dentro de las estructuras de poder. Es por eso que la política que dice ser necesidad democrática no está tan preocupada garantizando un espacio de consenso racional, sino con la posibilidad de asegurar la supervivencia de la incertidumbre y del conflicto.¹³¹ (Fontdevila, 2015)

La política, como el arte, en su vertiente más crítica, sucede cuando ocurre el conflicto, la cuestión que aborda Fontdevila en su estudio es entender la mediación

¹³¹ f Mouffe, C. (1993) *The Return of the Political*. London and New York: Verso, pp123.

cultural como un proceso holístico en donde todos los agentes que intervienen en la construcción/deconstrucción de la obra artística (artista, obra, comisarios, bienales, mercado, política, ciudadanos receptores de la propuesta, etc), son parte ineludible de esta mediación, es así cómo en esta concepción “expandida” de mediación cultural se pretende hacer ver como el arte visual contemporáneo a pesar de ser una herramienta que pone en contexto las problemáticas y el conflicto dado, sufre una serie de permutaciones y alteraciones que amansan el mensaje y colonizan su sentido para ser “usado” en función de unos intereses de nuevo hegemónicos.

La investigación que lleva a cabo Oriol Fontdevila en torno a las prácticas artísticas contemporáneas, trae a colación cómo en múltiples ocasiones la acción artística ha sido instrumentalizada por la acción política, neutralizando su mensaje contrahegemónico. Es así como nos habla de la ocasión en donde el artista Santiago Sierra dentro del pabellón de España en la Bienal de Venecia en 2003, utiliza el pabellón como representación de los límites de fronterizos en donde tras custodiar sus puertas dos guardias jurados, nadie, que no tenga documentación española, puede entrar a dicho pabellón.

Su acción es una muestra de la política migratoria que estaba llevando a cabo el gobierno de España con la aprobación de su última ley, una de las más restrictivas de Europa.

Cuando la Ministra Palacio tuvo que presentar la obra, alegó estar mostrando una obra que narraba las fronteras del arte, eludiendo cualquier argumento que pudiera suponer un cuestionamiento de la política migratoria de su gobierno.

Lo que está en juego es la posibilidad de comprender la mediación como un espacio para la disidencia, una forma de pensar el arte político para hacer frente a las consecuencias que puede tener en el mundo del arte¹³². (Fontdevila, 2015)

La lectura que hace el autor es una aproximación a tener en cuenta en tanto que narra el proceso intencionado e institucionalizado en donde el arte, instrumento de problematización de la realidad y herramienta para imaginar los futuribles, es asimilado por los mecanismo propios que genera el sistema social para abordarlos desde una neutralidad que nada tiene que ver con la intención última. Su investigación lleva a analizar tanto la asimilación de los discursos artísticos por parte de las instituciones que los acogen, así como los procesos educativos, y los públicos, aludiendo a Bertolt Brecht, quien expuso que las audiencias debían acercarse a las experiencias de extrañamiento en su vida cotidiana para despertar la comprensión de los mecanismos internos de su vida.

La autonomía del arte no puede ser entendida como un derecho inherente o una cuestión esencial. Y es aún menos una cuestión simplemente de estética... La autonomía del arte descrito por Schiller en sus cartas seminales a finales del siglo XVIII se reinterpretaron hoy como una cuestión que, a pesar de su aparente paradoja, tiene más que ver con la mediación que con la pureza del objeto de arte.

¹³² Fontdevila, O. (2015) Art and conflict a survey at the battlefield. CuMMA PAPERS #17

Sin embargo entendemos que, la heteronomía, su contrario, funciona de una manera similar.¹³³ (Fontdevila, 2015)

4.4.3.5 *La mediación como práctica artística: TXP, ODEPS, Isidoro Valcárcel Medina*

Las lógicas de una sociedad cada vez más interconectada y los nuevos contextos sociopolíticos, llevan a activar otro tipo de prácticas que se estructuran desde las inercias y valores de lo comunitario, llevando a cabo iniciativas con un marcado eje en la colaboración y la participación de la comunidad, estas, cohabitan con la creación contemporánea entendida como más tradicional.

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

ODEPS

Las ODEPS forman parte de las prácticas artísticas denominadas “tools box”: herramientas de desarrollo artístico para el uso libre de la sociedad (López-Aparicio, 2000).

El planteamiento surge del firme convencimiento de que la capacidad creativa artística puede ser implementada en cualquier espacio y a través de cualquier medio,

¹³³ Fontdevila, O. (2015) Art and conflict a survey at the battlefield. CuMMA PAPERS #17

generando acciones que colaboran a solventar el problema y aportan nuevas estrategias de relación y percepción. Es por lo que las ODEPS se generaron para incentivar las relaciones sociales, la generación de lo común desde el respeto de la individualidad y permitiendo de forma sostenible comprender, percibir e interactuar con realidades necesarias para el colectivo.

En concreto, las acciones llevadas a cabo en la Tabacalera y en la Casa Invisible fueron promovidas por López-Aparicio, pero gestionadas de manera colectiva como corresponde a la ideología del proyecto. La primera que se llevó a cabo y que motivó el diseño y conceptualización de las ODEPS fue en la Tabacalera (Centro Social Autogestionado, Madrid) como resultado de que López-Aparicio se negara a llevar a cabo una acción individual en un centro de esta naturaleza, con la intención de desaparecer como artista y así, propiciar y promover la creación de un colectivo a partir de un proceso participativo. En este caso participaron unas quince personas: artistas visuales como Valeriano López y Carmen Sigler, de arte de acción, Isabel León y María Villar, el poeta visual Javier Seco, el colectivo sonoro Raíz microphone, el historiador y crítico Jesús Rubio Lapaz, un informático, un antropólogo, ... personas que normalmente nunca generarían algo desde lo común, por su heterogeneidad y gracias a las ODEPS encontraron un espacio de encuentro en el que encontrarse, articularse y participar colectivamente a la vez que, les permitía desarrollarse personalmente.

Las reuniones previas en las que se planificó, permitió el conocimiento de los participantes y se empezó a generar vínculos basados en los intereses y en las capacidades particulares unidos en una acción común de “guerrilla artística”. El viaje se convirtió en un espacio de tránsito relacional y creativo donde la energía se hibrida y

concentra para ser desplegada en la Tabacalera donde se llevaron a cabo desde registros sonoros, a acciones participativas, personalizado de prendas en la tienda de trueque, grafiti y etiquetado en los espacios comunes, fotografía documental, ocupaciones grupales de espacios... e incluso como proceso generoso de encuentro se cocinó para más de doscientas personas. La ocupación se llevó a cabo durante dos días e implicó también el ser acogidos en casas ocupas por otros compañeros de la Tabacalera de forma que la intervención traspasara la dermis y penetrara en las idiosincrasias reales de la autogestión y su inmersión en el contexto fuera lo más profunda y efectiva posible. Es por lo que las charlas, debates y reflexiones teóricas fueron necesarios y fundamentales:

Por todo esto es por lo que celebramos la creación y el funcionamiento del Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés, como un exponente de libertad dentro del papel más importante que debe tener la cultura como valor humanista fuera de los cauces de las vías institucionales, políticas y económicas. Como ejemplo de que se puede producir fuera de las subvenciones, concursos y organismos públicos o privados. De ahí nuestro interés por celebrar esta “ocupación” integradora que desde una ciudad como Granada mira a Madrid para comprender qué se está haciendo en la búsqueda y en la recuperación del sentido más noble de los conceptos de arte y cultura en la actualidad¹³⁴. (Rubio, 2011)

¹³⁴ Rubio Lapaz, J. (2011). La necesidad de libertad en la cultura contemporánea en relación con ODEPS Recuperado de : <http://blogs.latabacalera.net/odeps/2011/02/02/la-necesidad-de-libertad-en-la-cultura-contemporanea-en-relacion-a-odeps/>



Figura 51. ODEPS, Intervenciones, 2011

TXP Todo por la Praxis

La iniciativa del colectivo Todo por la Praxis, toma como máxima Aprender Haciendo, sus procesos de aprendizaje compartido se nutren de dinámicas donde interviene la investigación, la construcción, la experimentación, el prototipado y el juego.

IDYS Instituto Do It Yourself que funciona como herramienta para la educación expandida, un espacio de formación no reglada, transversal e intergeneracional, vinculado a procesos de auto-construcción colectiva.

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

“Nosotros amamos las grandes ideas de los años 70 60s y el optimismo que es inherente a cambiar el mundo mediante propuestas en papel. Pero creemos firmemente que la complejidad es hoy real y nuestra sociedad no necesita un enfoque más sustancial. Por lo tanto, nuestras propuestas espaciales son de pequeña escala y profundamente arraigados en la condición local.... BYE BYE UTOPIA!”¹³⁵(TXP, 2015)

El instituto se nutre de experiencias y conocimientos colectivos y compartidos con la comunidad.

¹³⁵ Todo por la Praxis TXP (2015) Recuperado en: <http://www.institutodoityourself.org/>.

Nos interesa fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias, por eso nuestro espacio es un laboratorio que permite desarrollar proyectos propios o colectivos, y compartirlos con una comunidad. (TXP, 2015)

Sin embargo, estas prácticas artísticas no son sólo llevadas a cabo por medio de los grupos, artistas individuales como Isidoro Valcárcel Medina, hacen de este ejercicio de lo comunitario su statement artístico

El artista Isidoro Valcárcel Medina, tras recibir el premio Velázquez de las artes 2015 es entrevistado por una periodista en la revista digital Tendencias del Arte.

Él explica una de sus acciones creativas, “el arte inesperado”, como fórmula creativa para participar de la acción artística desde planos muy diferentes de lo que acostumbramos a recibir en los espacios creados ex profeso para este fin.

M.F: ¿Qué es el “Arte inesperado”?

I.: En la sociedad en que vivimos casi todo el arte está catalogado. ¿Dónde se puede ver arte? Hay que ir a un museo, a una galería... Está todo muy clasificado. Hay libros de arte y hay libros que no lo son.

Hay salas de exposiciones y otras que no lo son. Entonces, como todo está clasificado y catalogado, intentemos dar un golpetazo artístico donde no esté escrito que se pueda dar. La calle, por ejemplo, no se considera un lugar para manifestaciones artísticas. Pues hagámoslo ahí, hagámoslo de verdad. No lo hagamos donde ya está catalogado. Hagamos una cosa inesperada.

M.F: ¿De ahí su Oficina de Gestión de Ideas?

I.: Sí. Buscamos un lugar que tuviera una sala de espera, un departamento de dirección, un despacho de secretaría, una sala de juntas, mesas, ordenadores, y luego pues un señor que se sentara ahí para recibir las visitas. Los visitantes, que son los que habitualmente iban a las galerías de arte a ver arte, se quedaban sorprendidos porque pensaban: «en lugar de ir yo a ver arte, se me pide una colaboración, tengo que ir a dar el caramelo yo».

M.F: El visitante se convierte en parte de la obra...

Se convierte en el generador porque allí lo que hacíamos era intentar resolver cuestiones que nos planteaban desde fuera. Nosotros éramos un equipo y nos decían por ejemplo: «tengo un problema con el vecino de arriba porque tengo goteras ». Y entonces nosotros nos preguntábamos: « ¿Cómo se puede afrontar esto creativamente?».

M.F: El arte adopta el lenguaje de otros ámbitos y disciplinas. ¿No cree que pierde así su autonomía?

I.: En absoluto, al contrario, éste gana autonomía porque ya no hay cotos cerrados. Ya no es pintura, ni escultura, ni música, ni arquitectura. Es administración por ejemplo. O sea que yo puedo ir a visitar al vecino que está provocando la gotera y me siento plenamente consciente de que estoy en el terreno del arte. El vecino viene y dice: «oiga buenas, tengo un problema con el vecino de abajo», y yo, que tengo una oficina de gestión de ideas, pienso en cómo resolverlo. Ese ‘salirse de madre’ no es perder autonomía, es ganarla.

M.F: Si cualquier cosa puede ser arte, ¿no puede todo terminar siendo fácilmente aceptado y popular, justamente lo que quería evitar?

I.: Se está abriendo tanto esto que claro, ¿dónde está el arte? Está en todos sitios. El arte es sencillamente el espíritu con el que se afrontan las situaciones, no es ni más ni menos que eso. No son situaciones prefabricadas. Es decir, si usted es pintor está en trance de ser artista, pero si usted es burócrata, si le da la gana y se esfuerza lo suficiente, también está en ese trance. No hay campo limitado para el arte. Todo territorio está abierto, basta el espíritu con el que se afronta la entrada en ese territorio. Yo, por ejemplo, propuse una ley al Congreso de los Diputados, un proyecto de ley del arte, y entonces te dicen: «oye es que eso es para los legisladores, para los diputados...». Pero yo digo: «bueno y para mí también».

Desde las reflexiones del artista Valcárcel Medina, surgen dudas y quizás ciertos miedos a “vulgarizar” la acción artística al convertirla en instrumento de vida, el halo de genialidad tiende a difuminarse, sin embargo, cabe plantearse si cobra un mayor valor social trasladándose al territorio de la utilidad del común. Este tipo de prácticas cohabitan con la escena artística hegemónica, permitiendo que la diversidad genere ámbitos donde experimentar el arte.

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

Este es uno de los grandes cambios introducidos en las prácticas colectivas, la capacidad precisamente de “hacerlo por ti mismo, do it yourself”, implicándose en esta filosofía no sólo la materialización de las propuestas, sino la concepción de las mismas, el proceso de construcción y su divulgación. El grado de empoderamiento y de contagio que genera es tal que estas prácticas pueden considerarse como uno de los factores de motor de cambio e

Las prácticas artísticas colectivas y participativas responden a una enraizada necesidad de explorar la realidad desde la reflexión, la crítica, la significación de lo que acontece y la búsqueda de respuestas para “extravivir”, trascender e intensificar nuestras vidas, algo que atiende directamente al ADN humano, en nuestro derecho de ejercitar las sensibilidades con nosotros mismos, pero ante todo ante la comunidad.

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

La cuestión es qué tipo de participación se establece. Habitualmente la colaboración en el contexto del arte viene predefinida de antemano por el modo de producción, distribución y recepción que se propone desde la institución y el

mercado. Incluso, a menudo, en los casos de arte basado en la comunidad o las prácticas relacionales se establece un rol más o menos determinado al que deben adherirse, en esas prácticas participativas, aquellas personas que se aproximan a las mismas. Es obvio que resulta necesaria la intervención para construir el sentido desde el arte pero la cuestión aquí es el lugar que ocupa cada cual en este mecanismo. Es decir, si se pide la participación exclusivamente desde un punto de vista jerárquico donde se solicita a la comunidad una cierta conformidad o consumo como meros espectadores o, incluso, parte conformante de una determinada práctica artística, o por el contrario entendemos esa participación como verdadera producción colectiva de sentido. En este último caso, se activa un valor diferente donde la igualdad de las capacidades e inteligencias reconocen al conjunto de la población su potencial productivo en el terreno de lo artístico. En cualquier caso, la participación siempre es necesaria, otra cosa es el tipo de resultado que se obtiene a resultas de los distintos modos de producción de sentido¹³⁶. (Villegas, 2015)

A partir de esta aportación del profesor Villegas, pretende rescatar la necesidad de ver desde donde se construye esta participación y como la participación dirigida torna la reflexión a otros términos más relacionados con el “uso” de esta participación a intereses de otra índole.

4.3.4 La terminología de la mediación cultural formas de hacer, formas de crear, formas de imaginar.

La práctica de la mediación cultural es una praxis que dialoga con los cambios sociales y culturales de los últimos años. Quizás lo, más llamativo de la Mediación Cultural es que supone una manera de hacer que difiere de otras prácticas dada la direccionalidad de su acción, se podría decir que a diferencia de otras praxis la mediación cultural parte de una acción muy concreta e importante: LA ESCUCHA, y como esta escucha afecta a toda la acción posterior.

La escucha supone una consideración previa, muy importante, supone:

- 1) Pararse
- 2) Ver a nuestro alrededor
- 3) Hacer por entender el contexto
- 4) Tener una actitud de facilitación

La mediación por lo tanto es una forma de hacer que responde a las necesidades contextuales y es por esta actitud de escucha que condiciona la manera de hacer cultura.

Se han identificado en esta investigación que la mediación cultural tiene su propio léxico, una jerga propia de la práctica que la define en sus formas.

Se han diferenciado tres bloques: Los cómo, Los qué y los Para qué

LOS CÓMOS	LOS QUÉS	LOS PARA QUÉS
-----------	----------	---------------

<p>La escucha, como actitud</p> <p>Contextualizando de los procesos</p> <p>Proyectos de largo plazo</p>	<p>Lo próximo</p> <p>Ecosistemas culturales</p> <p>Procesos</p> <p>Áreas del desconocimiento</p> <p>Lo interdisciplinar</p> <p>Los micro relatos</p>	<p>Retorno social</p> <p>Democracia Cultural</p> <p>Productividad</p>
<p>Los comunes</p>		

Los cómo de la mediación cultural se definen como metodologías que pretenden desde la actitud de escucha atender a las realidades del contexto más inmediato, generando proyectos de largo plazo en donde el calado de las acciones posibilite la sostenibilidad de los proyectos.

A nivel de evaluación los proyectos que se producen bajo estas fórmulas tienen resultados a largo plazo, posibilitando el asentamiento de redes de colaboración y compromisos sólidos con el entorno.

En contra, no puede hacer frente a la cuantificación de resultados a medio y corto plazo y por lo tanto la visibilidad y la captación de recursos es más difícil. Los qué de la mediación cultural responden a las historias mínimas, al pequeño relato, a la cultura de proximidad entendida esta, tanto geográficamente como conceptualmente, ya que atiende a temas que proponen y preocupan a la comunidad.

Los para qué de la mediación cultural que cuidan aspectos como el retorno social, la democracia cultural, (entendida esta como la posibilidad de la sociedad civil a

tener no solo el acceso a la cultura sino el derecho a producir cultura). Además de reapropiarse de los términos propios de la economía capitalista como: productividad, **valor y utilidad** entendidos dentro de las lógicas del bien común.

Por lo tanto se reclama la posibilidad de ejercitar el pensamiento crítico visual a través de las herramientas del arte visual contemporáneo, y a través de procesos de mediación cultural que permitan el acceso y la producción de cultura al ciudadano. Como derecho a reclamar el arte contemporáneo dentro de procesos cotidianos:

Por su valor emocional,

El arte es una necesidad humana ligada a la exigencia de nuestra especie a la trascendencia, a “extravivir” más allá de lo real, disfrutando, imaginando, reflexionando, entreteniéndose, en definitiva intensificando nuestra existencia.

Por su valor intelectual y reflexivo,

Porque el arte es la herramienta para poder generar realidades ficticias o no, que nos hacen pensar más allá de la propia realidad, sirviéndose de elementos propios del arte para incitar la imaginación y la reflexión de lo representado, invitándonos a revivir intelectual, vivencial o/y estéticamente una realidad representada.

Por su aportación social

Porque el arte en contextos de cambios latentes sirve como herramienta canalizadora de transformación social, siendo un vehículo de cierta trascendencia para el cambio al servirse de enérgicos procesos creativos.

Se pretende a modo de posicionamiento y compromiso con la investigación que se presenta, un planteamiento de generación de nuevas vías de mediación cultural con el entorno más cotidiano. La idea será llevar a cabo una iniciativa profesional que pretende imbricar las propuestas artísticas contemporáneas dentro de las unidades didácticas de las escuelas.

Para ello se utilizará las líneas generales que marcan los libros de texto de una materia para ser intervenidas por las propuestas artísticas. De esta manera se hará posible no sólo el estudio de un área del conocimiento a través de textos, sino su experimentación a través de la reflexión crítica de las obras de arte que acompañen esos contenidos. La idea es poder generar no solamente un conocimiento sino herramientas de desarrollo creativo, ejercitar las habilidades personales.

Retomando las prioridades que desde la organización Exprimiento Limon se mantienen, esta sería una nueva propuesta a explorar atendiendo a estos objetivos:

Que la creatividad artística es susceptible de desarrollo, por lo tanto es posible incorporar el ejercicio creativo dentro de las rutinas cotidianas.

Que la creatividad es inherente al pensamiento divergente, y este pensamiento divergente es el que da respuestas variadas a una misma pregunta. Por lo tanto, propiciando estos contextos creativos, se podrá habilitar a las personas de herramientas para la resolución de cuestiones cotidianas y trascendentes.

Que el contexto en el que nos encontramos, las disciplinas, el conocimiento, la experiencia cognitiva y sensorial conviven en un proceso de aprendizaje continuo. Incorporar el lenguaje visual dentro de la experiencia integral del individuo se ha convertido en una necesidad. Este lenguaje no puede ser algo accesorio o sectorial, es una manera de ver y su experimentación y aprendizaje debe de incorporarse como herramienta de exploración, de expresión y de desarrollo.

Que ejercitando el pensamiento creativo como comportamiento cotidiano y expansivo a todos los ámbitos del día a día, disfrutaremos de una experiencia más rica y de una reflexión crítica necesaria para nuestro desarrollo personal y social.

La propuesta por lo tanto pretende a partir de una investigación previa incorporar el pensamiento creativo y las herramientas del arte visual contemporáneo como “instrumento” exploratorio en contextos cotidianos, en este caso dentro del aula. Por lo tanto utilizando el extrañamiento y lo desconocido como potencial a explorar a través de la reflexiones crític a que las propuestas de arte contemporáneo nos sugieren.

Recuperando a Joseph Beuys,

“El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general” [...] Que las personas aprendan a mirar es importante en un sentido eminente –señala Beuys–, por ejemplo que vieran que existen conceptos de ciencia distintos, es decir que la ciencia se puede pensar desde diversos paradigmas. “La ciencia no es una cosa fija; lo que sucede es que hay fuerzas poderosas en el mundo que quieren fijar el concepto de ciencia y dejarlo encofrado”. Pero qué es la ciencia en cada momento es algo que hay que estudiar con detalle. (Beuys, 1972)

De esta manera se plantea no sólo la necesidad de abordar las narraciones artísticas contemporáneas de manera diferente en las aulas de educación artística, sino que además, se lleva a cabo una de las intenciones mismas de la mediación y el arte que es interceder en los procesos de creación de pensamiento, y articular por medio del arte aquellos aspectos de “no lugar”, en donde las disciplinas se categorizan en bloques de acción y conocimiento.

Se plantea por lo tanto las herramientas del arte contemporáneo como fórmula de aproximación a lo desconocido como alude Camnitzer

La dinámica comercial que favorece el consumo ha llevado a confundir el objeto artístico con el arte mismo. Este hecho nos impide cumplir plenamente con la función más importante: la de ayudar a dilucidar las áreas del desconocimiento. Lo que superficialmente llamamos “misterio” no es el milagro congelado que nos entrega el dogma religioso. Tampoco es la representación de la oscuridad impenetrable de lo desconocido. El misterio es lo que nos marca el límite de lo que conocemos. Nos desafía para que desmitifiquemos a ese límite y que así podamos llegar al misterio siguiente. Es lo que nos permite transitar continuamente del área del conocimiento al área del desconocimiento como si estrenáramos un juego de video. Nos permite no solamente conocer lo nuevo sino des-conocer y re-conocer lo viejo por medio de nuevas visitas desprejuiciadas.. (Camnitzer, 2015)

La mediación se traduce con esta propuesta, en ocasionar procesos en donde poder desde los distintos campos disciplinarios obtener respuestas fuera del ámbito circunscrito en cada una de las prácticas de manera aislada; y será por medio de las

herramientas del arte visual contemporáneo como se trabajará de manera transversal en las diferentes materias.

La propuesta se presenta como y para:

- Un statement de acción en torno a la necesidad de incorporar mecanismos de disfrute del arte contemporáneo visual, en contextos cotidianos.
- Como posicionamiento político (acción en sociedad) de cómo el arte contemporáneo visual genera herramientas para enfrentarse a los extrañamientos, las áreas del desconocimiento y los planteamientos ya creados, desde una actitud crítica, reflexiva y creativa.
- Por reconocimiento a todos los artistas contemporáneos que generan un valor social incalculable con sus investigaciones y planteamientos. Como figura mediadora se entiende la necesidad de generar nuevos ámbitos donde el saber y las acciones artísticas tengan cabida.
- Por considerar las palabras de Bertolt Brecht, quien expuso que las audiencias debían acercarse a las experiencias de extrañamiento en su vida cotidiana para despertar la comprensión de los mecanismos internos de su vida.
- Como gesto de enorme respeto hacia las posturas mantenidas por el artista, filósofo y activista Joseph Beuys: La enseñanza es la obra de arte más importante del artista.

CONCLUSIONES

La sociedad actual, ampliamente hipervisual, requiere de fórmulas de gestión, reflexión y asimilación del campo perceptivo construido: la hiperrealidad.

La sensibilización y educación en el territorio de la visualidad, es una necesidad de solución urgente, dada la gran afluencia de impactos visuales que los individuos en las sociedades occidentales reciben a diario convirtiendo a esta “fuente de imágenes” en uno de los principales focos de construcción de significados. Estas imágenes invaden no solamente nuestro entorno sino que además transforman nuestra manera de: comunicar, hacer y pensar. Por lo tanto, se entiende que la visualidad que nos rodea está cargada de semióticas que nos convierten en receptores activos de mensajes.

Las imágenes que percibimos no son inocentes, están cargadas de construcciones significativas que conducen a los receptores a generar formas de habitar en sociedad acordes con los intereses hegemónicos que dominan el medio visual. La multiplicidad de estos nos sitúa en la predisposición alerta de entender la intencionalidad de una imagen al igual que entendemos y decodificamos un texto.

Interpretamos entonces la imposibilidad de un estado personal en donde no cabe *la inocencia en el mirar*, la construcción de la imagen y la asimilación de la misma, es un acto marcadamente político en el sentido más amplio del término, en cuanto a la repercusión social del acto dentro del proceso de asimilación y sus consecuencias en el común.

Educar la mirada, encontrar el método para ejercitar la manera de ver a través de un proceso crítico y reflexivo ante la imagen, *disciplinar el ver* de la misma manera que el leer, es una asignatura pendiente ante la sociedad mediática que nos construye y que construimos.

Es por esta razón que nos interesa el arte visual, *el arte de mostrar*, como factoría nacida per se para construir visualidad, y la condición de artista que permite adentrarse en realidades vetadas al resto de los profesionales teniendo la posibilidad de indagar en aspectos de lo que acontece desde la opción de “carta blanca” que le introduce en ámbitos y realidades particulares, siendo su profesión una cualidad desde la cual, la acción, la investigación y la representación, están abiertas a la posibilidad, sin protocolos y condicionamientos que sin embargo, son imposibles en el ejercicio de otras profesiones.

Incorporar por lo tanto, el lenguaje visual dentro de la experiencia integral del individuo se ha convertido en una necesidad. Este lenguaje no puede ser algo accesorio o sectorial, es una manera de ver y su experimentación y aprendizaje debe de incorporarse como herramienta de exploración, de expresión y de desarrollo. Se propone la sensibilización de los públicos en el arte visual contemporáneo, (en su versión más crítica), para la exploración de los extrañamientos y las áreas del desconocimiento; como herramienta para poder generar lecturas críticas, y como fórmula para la construcción de futuribles, y modelos de habitar en sociedad.

Sin embargo, la escena del arte contemporáneo ha presentado diversas grietas que hacen difícil el acercamiento de las personas al arte visual contemporáneo. Para la sensibilización de un receptor debe existir un emisor con intención de generar vínculos

significativos con su receptor. Para que exista una sensibilización y un aprendizaje debe existir la posibilidad de ejercitar y de aprehender.

De aquí que se muestren los obstáculos de "no diálogo" entre instituciones del arte y su potencial público.

He aquí algunas causas identificadas:

La experiencia con el arte visual contemporáneo es un ejercicio que se practica de manera *esporádica y ocasional* por parte del común espectador. Las propuestas artísticas en muchas ocasiones son seguidas mayoritariamente por la propia comunidad profesional del arte.

Esto puede deberse a factores como:

-La percepción por parte del ciudadano de que las propuestas artísticas contemporáneas son ajenas a ellos.

-Por la insatisfacción con la que muchos afirman encontrarse tras una experiencia con la programación artística. Mayoritariamente por incompreensión de lo planteado.

-Por sentir que el lenguaje artístico es algo inútil o innecesario.

-Por el estereotipo creado a partir de artistas "estrellas", de que el mundo artístico es frío, mercantilista y oportunista.

-Porque es una asignatura pendiente en escuelas y formación.

-Por falta de una sensibilización continua de los potenciales públicos.

El arte contemporáneo es una *experiencia específico, aislada y desconectada del contexto.*

El arte contemporáneo recurre a estrategias propias para generar un halo de exclusividad atendiendo a lógicas de una época anterior, y/o reparando básicamente necesidades especulativas.

Muchas de las estructura del arte visual contemporáneo crean su propia ecología para poder dar respuesta a fórmulas que aseguren un mercado del arte rentable y productivo.

El arte contemporáneo requiere de una predisposición y de un lugar donde acudir. El arte contemporáneo visual acontece en los lugares específicos para ello. Estos lugares, como se ha explicado con anterioridad, se perciben por una mayoría como espacios ajenos a la ciudadanía. Para poder “acudir” a un lugar de arte contemporáneo, debe haber una predisposición previa, dinamitada en muchas ocasiones por esta “insatisfacción” de experiencias anteriores, o por la imagen estereotipada de que “este lugar de arte contemporáneo”, no pertenece a la propia ciudadanía.

Ciertos mecanismos elitistas abogan por un tipo de arte poco accesible bajo el pretexto de que hacerlo accesible puede restar complejidad e interés a la obra. Además, en muchas ocasiones los artistas no creen que tengan una responsabilidad más allá de la de producir y exponer su obra.

Se plantea como solución a esta brecha: institución cultural-ciudadanía, el hacer sociedad a través de la fuerza creativa.

Hablamos de esta fuerza creativa y su articulación por medio de metodologías de mediación cultural de diferente índole; desde la institución, integrando las prácticas de mediación cultural dentro de los programas artísticos y educativos; como institución mediadora centrando su eje de acción en articular la cultura comunitaria; o, como práctica artística, generando situaciones en donde orquestar la creación artística comunitaria.

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

Existen signos continuos, que se muestran delante de nosotros, de una sociedad “enferma” (crisis económica, social e identitaria).

Quizás esta sintomatología, no es más que una muestra de un cuerpo cambiante, en donde la sociedad con la acción-interacción de las personas con su entorno se adelanta proponiendo formas de habitar que no son aún respondidas por nuestras instituciones, porque quizás estas, son aún un traje a medida de una sociedad anterior por adaptar, y la adaptación no es fácil cuando los cambios son continuos e intensos.

La sociedad, como “alma” ha generado su propio habitus donde comportarse según las lógicas de un tiempo cambiante, estas formas no dialogan con las normas

estándares y parece que las instituciones se revuelven en su propio resentimiento al cambio. Parece que la sociedad, como “estructura normada” no dialoga con la sociedad “alma”, parece no entenderse que la sociedad por el mero hecho de contar con una gran masa alfabetizada, una infraestructura comunicativa que posibilita el conocimiento compartido, el trabajo colaborativo, y la creatividad como estandarte, hace que la prioridad pedagógica en la humanidad actual sea la gestión de este conocimiento y la gestión de sus emociones.

Ante esta situación, vemos cómo el individuo genera sus propias estrategias en la búsqueda de respuestas ante la realidad encontrada o ante lo vivido o incluso lo “no vivido”, lo que hace imprescindible el desarrollo de una habilidad intensamente ligada a la imaginación para poder encontrar, la manera expansiva de comportarnos ante la adversidad, la duda, los obstáculos y también para extravivir con el disfrute , el deleite y el placer.

El ciudadano, respondiendo por tanto a esta facultad, atiende a su realidad más cercana gestando tácticas creativas ante una institución retardada a las necesidades más acuciantes, el ciudadano por tanto, genera sus propias fórmulas de “trascendencia”.

Por lo tanto si hasta el momento se han estado generando casos en donde la institución propone experiencias artísticas y el ciudadano las comparte o no; ahora, se plantea la posibilidad de generarlas desde la ciudadanía a través de procesos de mediación cultural.

Es decir, la direccionalidad de la acción en este caso es de máxima importancia dado que emergen desde la ciudadanía, y es la institución quien las articula por medio de metodologías de mediación.

Por lo tanto estas nuevas prácticas, son otra forma de hacer en el contexto, ya no hablamos de obras site specific, en donde el artista interviene el espacio e incorpora el contexto dentro de su narración artística; sino que es el contexto con sus protagonistas el que genera la propuesta, atendiendo a sus inquietudes, sus futuribles y sus extrañezas.

Por lo tanto de lo que hablamos no es de una participación de recepción de una propuesta, sino de una participación en la producción de propuestas.

Volviendo de nuevo a la reflexión inicial con la que comenzamos esta tesis: el hombre por naturaleza tiende a extravivir. Este tipo de experiencias nacidas desde el contexto para el contexto suponen una de las vías de ejercitamiento en la producción de subjetividades y narraciones en nuestro entorno más cercano, que se traduce en un valor para el común.

La Democracia cultural ya no atiende sólo a los accesos a la cultura, sino que se centra en la posibilidad de crear cultura, todos somos potencialmente creadores.

Estos procesos además atienden a aquellos “no lugares” que por no pertenecer a ninguna categorización disciplinar o de servicio (arte, educación, asuntos sociales, economía, ecología) no son considerados por la institución. Estas prácticas de hibridación de auténtico interés creativo son atendidas desde procesos de mediación por ser capaces de flexibilizar sus formas atendiendo a formatos “no estándares”.

Este tipo de procesos, en definitiva, permiten la re- apropiación de algo que ha sido durante tiempo propiedad de unos pocos: “la posibilidad de trascender”, aunque esa trascendencia solamente altere las micro realidades, los entornos más pequeños, o los hábitat más inmediatos...

Se defiende por tanto la incorporación del arte visual contemporáneo en los contextos cotidianos, recuperando verdaderamente la esencia de trascendencia del hombre, el arte como derecho, y más aún, el arte como deber, porque es un privilegio que como especie privilegiada debemos de atender y no atender las sensibilidades humanas es un atentado a la propia humanidad.

La ciudadanía en su forma de estar, pensar y habitar no solo tiene derecho al acceso al arte sino que tiene toda la legitimidad de producción de arte, la democracia cultural no habla de acceso sino de producción, y no se trata de vulgarizar el arte sino de generar procesos en donde imbricar las maneras de pensar los futuribles, con las maneras de relación.

El arte es el espacio para imaginar, explorar; y utilizar el extrañamiento y las áreas de lo desconocido como potencial creativo: la ciudadanía debe y tiene que pensar sobre esto.

El ciudadano debe ser partícipe de algo por lo que no solo está pagando con sus impuestos, sino por algo con lo que evidentemente se generan los modelos de sociedad.

En conclusión, la necesidad de sensibilizar a los receptores en la construcción y deconstrucción de la realidad visual que nos rodea a través de las herramientas del arte

visual contemporáneo, es una posibilidad, entre muchas, para generar personas con capacidad crítica hacia su entorno.

Esta aportación es una reflexión en torno a otras formas de aproximación al arte contemporáneo que pueden cohabitar con las fórmulas estándares de la escena artística. No es una anulación de lo establecido sino un enriquecimiento; sumando otras opciones de experiencias artísticas que atienden a una necesidad emergente, que aún no ha sido respondida a nivel institucional. La alternativa planteada por ahora es mantener la escucha abierta para generar fórmulas de facilitación de estos procesos creativos que respondan a las necesidades del ciudadano sensible a su mundo y su entorno.

La mediación cultural por lo tanto, es una fórmula a explorar.

Lista de referencias

BIBLIOGRAFÍA

Acaso, M (2009) La educación artística no son manualidades: nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual. Madrid: Editorial Catarata

Bauman, Z. (2002) La cultura como praxis. Barcelona: Paidós

Bauman, Z. (2007) Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre. Barcelona: Tusquets Editores

Benjamin, W. (1982). Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2004) El autor como productor. México:Itaca

Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5 (1972) Madrid: Editorial Visor

Bourriaud, N.(1998) NB Esthétique relationnelle, Les Presses du Réel.

Bourriaud, N. (2009). Radicante Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Brea, JL (2005) Estudios visuales, Volumen 1 Madrid: Ediciones AKAL

Brea, JL (2008) El Tercer Umbral. Estatutos de las practicas artísticas en la era del capitalismo cultural AdHoc N.3 Murcia :Cendeac

Baudrillard, J (1993) Cultura y simulacro. Madrid: Editorial Kairós

Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós.

Fontal, O. (2008). Hacia una educación artística patrimonial, en El acceso al patrimonio cultural . Universidad Pública de Navarra.

Foster, H y Bois, Y y Krauss, R y Buchloh, B. (2006) Arte desde 1900 Modernidad Antimodernidad Posmodernidad. Madrid: Ediciones AKAL

Efland, A (2004) Arte y Cognición. La integración de las artes visuales en el currículum. Barcelona: Octaedro

Egleton, T.(2006). La estética como ideología. Madrid: Trotta.

Eisner, E.(2012) El arte y la creación de la mente: El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia Madrid: Grupo Planeta

Fischer, E.(1970). La necesidad del arte. Barcelona: Nueva colección Ibérica. Ediciones Península.

González-Anleo, J.(1991) Para Comprender la sociología. Navarra: Verbo Divino Editorial

Gruzinski, S. (1994) La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019) México: Fondo de Cultura Económica México

Huerta, R. (2010). Maestros y Museos. Educar desde la invisibilidad. Valencia:Universitat de València.

Kosuth, J. (1969). Arte y filosofía, I y II. La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual, Barcelona: Gustavo Gili.

Jimenez, J. (1989) La vida como azar; complejidad de lo moderno, Madrid: Ed. Mondador

Jiménez, J. (2001). Presente y futuro del arte, en J. L. Molinuevo (Ed.) A qué llamamos arte. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ladagga, R. (2006) Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Bueno Aires: Adriana Hidalgo Editora

Lévy , P. (2004) La inteligencia Colectiva. Por una antropología del ciberespacio. Washinton: Biblioteca virtual em saúde Recuperado de :
<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>

Los Torreznos (2014): Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos, Edita CA2M, centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.

Martínez Pintor, F. (2010) Articulaciones de la Bioética estética.España: Editorial Lulu.

Melot, M. (2007) Breve Historia de la Imagen. Madrid, España: Editorial Siruela.

Mendez, L .(2003) La antropología ante las artes plásticas; Aportaciones, omisiones, controversias . Madrid: CSI Colección Monografías. N.199

Pinto, S. K. (1998). Los efectos del estado de ánimo positivo y negativo sobre rendimiento de pensamiento divergente. Creatividad Research Journal, Vol. 11, N. 2

Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial

Rodrigo, J. (2007) Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades En Patio Herreriano. Estrategias críticas para una práctica

educativa en el arte contemporáneo. Museo Patio Herreriano / Caja España Obra Social. Valladolid.

Sánchez García, M (2015) El uso de las redes en la gestión socio-cultural de proyectos artísticos. Tres casos prácticos (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Madrid

Sartori, G. (1998) Homo videns La sociedad teledirigida. Madrid: Santillana Ediciones. Tauru

Simon, N. (2010) The Participatory Museum. California: Museum 2.0

Smith, K. (2011) How to be an explorer of the world . Portable art life museum. London: Penguin group

Stephen, J. (2008) The Everyday . London: Whitechapel: Documents of Contemporary Art

Taine, H A.(1958). Filosofía del Arte. Madrid:Espasa Calpe.

Thompson, J.(1998) El concepto de cultura en ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas. Cap, 3 Ed Casa Abierta al tiempo

Ulrich, B. (2001)Vivir nuestra vida propia: individualización, globalización y política en A Giddens y W Hutton eds En el límite. La vida en el capitalismo global. Barcelona:Tusquets

Zizek, S. (2008) Arte , Ideología y Capitalismo. Círculo de Bellas Artes

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Bauman, Z. (2007) Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre. Barcelona: Tusquets Editores

Bauman nos acerca la mirada a la realidad sociológica del momento, describiendo la realidad como un espacio donde las normas y las estructuras se van adaptando a los cambios continuos, la velocidad de tránsito de los valores, los intereses y los hábitos de la sociedad líquida, genera estados de profunda incertidumbre tambaleando las estructuras que mantienen las comunidades, el tiempo y la prisa que alteran los pilares sobre los que se sostiene una sociedad normada.

Es por tanto interesante considerar el cambio que vivimos en nuestro entorno, y cómo se transforman nuestros referentes de aprendizaje, para reflexionar sobre los valores significativos que se construyen a partir de nuestra sociedad altamente visual y cambiante.

Benjamin, W. (2004) El autor como productor. México:Itaca

Walter Benjamin hace una llamada al autor (artista, intelectual) a confiar en el carácter revolucionario de la producción artística.

Critica lo que él llama el realismo político, —como la fotografía— que se sirve de éstas para convertir la miseria en objeto de entretención. El realismo objetivo transformaría al lector en consumidor. El arte político en cambio, permite que el lector se transforme en productor. Es interesante este posicionamiento, dado, salvando las distancias, que en este estudio se alude continuamente a la obra participada en el sentido de encontrar esos mecanismos que articulen la democracia cultural, y por lo tanto facilitando no solo al ciudadano el acceso a la cultura sino a producción de la misma.

Bodenmann-Ritter, C. (1995) Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5 (1972) Madrid: Editorial Visor

Clara, recoge los testimonios del artista Joseph Beuys en el Documenta 5 de 1972, a través de estos testimonios podemos conocer las ideas que Beuys defiende, y como su acción artística trasciende a todos los ámbitos de la vida, hablando de problemas domésticos, la educación, la ecología, economía. Sus diálogos son directamente con el público que les plantea sus dudas y le interpelan en cuestiones que atañen a la sociedad. Fundamental para poder entender su concepto de arte ampliado, que trasciende los ámbitos de la vida y la cotidianidad.

Eagleton, F. (2001), La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales, Barcelona: Paidós.

Analiza el concepto de cultura y su evolución a lo largo de la historia. Las acepciones son tan amplias que pueden ir desde un estilo de peinado hasta formas de comportamiento. El enfrentamiento de culturas, sin embargo, no se basa en un choque entre distintas formas de vida, ni un asunto meramente académico, sino político, elevándose a la categoría de conflicto global. Las guerras culturales se convierten en un elemento constitutivo de la política mundial del nuevo milenio.

Eisner, E. (2012) El arte y la creación de la mente: El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia Madrid: Grupo Planeta

Eisner nos muestra todo el potencial que tienen las artes como medio educativo transversal, alejándose de las teorías más tradicionales que acuden a principios propios del racionalismo técnico.

En este estudio ha sido crucial la obra de Eisner aportando una gran claridad de ejemplos en donde la metodología y las herramientas del arte son aplicadas en diferentes ámbitos educativos.

González-Anleo, J. (1991) Para Comprender la sociología. Navarra: Verbo Divino Editorial

Se explica el término de Socialización que es, precisamente, el proceso por el que un individuo se hace persona social incorporando a su individualidad las formas de vida (pautas sociales, símbolos, expectativas culturales, sentimientos, etc.), bien de un grupo social determinado, bien de toda la sociedad global, incorporación que le permitirá

proceder y actuar de manera conveniente y más o menos ajustada a las exigencias de dicho grupo o dicha sociedad, e intervenir activamente en los procesos de innovación y cambio de la misma.

Es necesario en este estudio entender los procesos por los cuales el individuo se convierte en actor social ,

El proceso de socialización es el que vertebra esta configuración final, centrándose en los agentes donde las personas buscamos referentes para poder construir nuestro yo social. Es importante por lo tanto nombrar en este estudio el proceso de socialización, dado que en los últimos años el medio visual es un potente agente socializador, y por tanto portador de valores, símbolos, pautas, expectativas y sentimientos..

Gruzinski, S. (1994) La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019) México: Fondo de Cultura Económica México

Esta obra ha servido para ilustrar la manera en el que los colonizadores españoles especialmente franciscanos y teresianos, acabaron evangelizando a los indígenas de américa a través de las imágenes, los códices son el testimonio gráfico de este proceso. En este capítulo de la historia , de nuevo la carga simbólica de la imagen se traslada al territorio de lo íntimo, lo espiritual y trascendental, un lugar de difícil acceso, al que pudieron conquistar los colonizadores mediante la fuerza de las imágenes,

Ladagga, R. (2006) Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Bueno Aires: Adriana Hidalgo Editora

Interesa la visión de Ladagga desde el punto de vista de entender como ha mutado las lógicas culturales. El espectador ya no es un sin nombre silencioso, sino un cocreador activo que realiza acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo. Lo que se hace ya no se presenta en exterioridad al lugar donde aparece (un museo por ejemplo), sino que construye directamente espacios de vida (o interviene en ellos). Lo que se hace no son tanto obras-eventos que magnetizan o agreden al espectador, sino contextos de investigación y aprendizaje colectivo, laboratorios al aire libre. Y lo que se produce de manera transversal son vínculos y conexiones, visibilizando esas conexiones e interrogándonos sobre lo conectado.

Ranciere, J. (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta.

Ranciere a partir de sus reflexiones sobre la imagen construye su análisis desde la complejidad del que mira, siendo uno de los primeros profesionales que trabajan su estudio desde la complejidad del espectador, dotándolo de inteligencia y capacidad de análisis, hasta ahora muchas de las teorías se centraban en el emisor agresivo y manipulador y el espectador taciturno.

La visión que por tanto Ranciere aporta a este estudio tiene más que ver con el rol del receptor, su papel dentro de la construcción de esta visualidad y la visión de este como actor activo.

Simon, N. (2010) *The Participatory Museum*. California: Museum 2.0

Nina Simon, recoge una gran cantidad de experiencias e iniciativas llevadas a cabo en diferentes centros de arte y museos. Analiza las prácticas y clasifica las actividades en función de los objetivos que se pretendan conseguir. Su obra resulta claramente interesante y fundamental en la línea de estudiar no sólo las fórmulas para conseguir la participación de los públicos en las instituciones, sino también estudiar a partir de los casos la esencia de las prácticas participativas, entendiendo los límites y las debilidades.

BIBLIOGRAFÍA AMPLIADA

Battcock, G., ed. (1973) *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili

Gadamer, H.-G. (1977) *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme,

Gadamer, H.-G. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE-UAB

Gadamer, H.-G. (1995). *Transformaciones en el concepto del arte. Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta,

García Leal, J. (2004) *Problemas de la representación: Gadamer y el arte contemporáneo*". El legado de Gadamer, eds. Acero, J. J. et al. Granada: Universidad de Granada.

Guasch, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza.

G+C *Revista de Gestión Cultural*. (Noviembre-Diciembre 2011) *Los Públicos de la cultura*. N.14

Heidegger, M. (1995) *El origen de la obra de arte*. Caminos de bosque. Madrid: Alianza,.

Judd, D., (2 de febrero - 13 de abril 1969). et al. *Minimal Art*. San Sebastián, Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena Kulturunea y Diputación Foral de Guipúzcoa: Catálogo de Exposición,

Kosuth, J. (1969). "Arte y filosofía, I y II". *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

James Clifford (1999) 'Museums as Contact Zones', in David Boswell and Jessica Evans (eds), *Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums*, Routledge: London and New York.

Lévi-Strauss, C. (1973) *Antropología Estructural, Mito, Sociedad, Humanidades*. México: Siglo XXI Editores.

Martínez Pintor, F. (2010) *Articulaciones de la Bioética estética*. España: Editorial Lulu.

Troya, MF. (2010) *Cultura y Transformación social . Encuentros de la razón incierta. Volumen II*. Quito; La razón incierta coloquios sobre arte y cultura.

Wallis, B. (2001) *Arte después de la modernidad ¿ Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo,.

Walter B. (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Editorial Taurus ..

White, Leslie A. (1992) *La energía y la evolución de la cultura* Madrid: Editorial McGraw-Hill.

REFERENCIAS WEB

Carmen María Jaramillo (2008) Magdabellotti.com Recuperado de: <http://www.magdabellotti.com/artistas/ver/artista/112>

Celia y Yuniór (2003) celiayuniór.wix.com Recuperado de: <http://celiayuniór.wix.com/celiayuniór>

Centro D'art La Panera y EsBaluart y BBB. (2012) Memoria justificación final de proyecto Arte Contemporáneo en el Hospital Recuperado de : <http://www.lapanera.cat/pdfs/artconthosp.pdf>

Centro Guerrero (2009) Recuperado de : http://www.centroguerrero.org/index.php/Nota_de_prensa/892/0/?&L=0%3Fuid%3D11

Códices de México, Memorias y Saberes . Museo Nacional de Antropología de México. Recuperado de: <http://www.codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=40>

De Pascual y Durán y Durán, (2015) *La Tercera Oreja (L3O). Una audioguía disruptiva . Ni Arte Ni Educación*. Recuperado de: <http://www.niartenieducacion.com/project/la-tercera-oreja/>

Es Baluard (2006) Recuperado de : <http://www.esbaluard.org/es/activitats/69/cartografiem-nos>

Fraile, M. (2015) *Isidoro Válcárcel Medina En el fracaso malentendido hay un éxito . Tendencias del arte* <http://www.tendenciasdelarte.com/isidoro-valcarcel-medina-en-el-fracaso-bien-entendido-hay-un-exito/>

González, M. (1997-2003) Desviaciones Marisa González Recuperado de: <http://www.marisagonzalez.com/transgenicos/desviaciones.htm>

Espai D'art Contemporani de Castelló. (17 de marzo 2007) Josep-Maria Martín, El Prototipo de espacio para gestionar las emociones. Recuperado de: <http://www.eacc.es/es/josep-maria-martin/>

Helgera, P. (Abril de 2011) Pedagogía para la práctica social, notas de materiales y técnicas para el arte social. Revista Errata (n.4) Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Recuperado de : <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pedagogia-para-la-practica-social-notas-de-materiales-y-tecnicas-para-el-arte-social/>

J.R. (2012) Inside Out Project. Photobooth in London, from October 3rd to October 11th. Recuperado de : <http://www.insideoutproject.net/london/#/prev/20131010163618>

Joseba Elola a Wim Pijbes (20 de agosto 2015) El reto del museo es sobrevivir en una sociedad miope. El País Cultura Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/10/actualidad/1436538682_989447.html

López-Aparicio, I. (2000) Recuperado de: <http://www.isidrolopezaparicio.com>

McGonigal, J (12 de septiembre 2013) Jane McGonigal's engagement economy. Driving engagement in the workplace using gamification. Red Critter. Recuperado de: <http://www.redcritter.com/blog.aspx%3Faid%3D39%26prev%3Dblog>

Ministerio de Educación Cultura y Deportes. (2012) Plan estrategico general 2012-2015 Recuperado de : <http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/general/2012/plan-estrategico-2012-2015/PlanEstrategicoGeneral2012-2015.pdf>

Ministerio de Exteriores (2014) Estrategia de Acción en el Exterior. pp. 91 Recuperado de : <http://www.lamoncloa.gob.es/espana/eh14/exterior/Documents/Estrategia%20de%20acci%C3%B3n%20exterior.pdf>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 noviembre 2014) Arte político degenerado. Protocolo ético
Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-politico-degenerado-protocolo-etico>

NULLVALUE (4 de febrero 2005) Beuys en la Tate Modern. El tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1678452>

Nuria Carrasco, Recuperado de:
<http://www.nuriacarrasco.com/index.php?/projects/ahlan/>

Santiago Eraso (28 de Marzo de 2015) Recuperar el sentido social de la cultura. El Diario.es Recuperado de : http://www.eldiario.es/norte/recuperar-sentido-social-Cultura-concepto_0_370263113.html

Paulina López (2012) Joseph Beuys : El arte de la Liberación. Recuperado de:
<http://culturacolectiva.com/joseph-beuys-el-arte-de-la-liberacion/>

Punset, E. (7 de abril 2010) Finalmente educación emocional en los colegios. Redes para la Ciencia Reuperado de : <http://www.eduardpunset.es/5227/general/finalmente-educacion-emocional-en-los-colegios>

Tim Masters (19 de julio 2013) Punchdrunk's The Drowned Man is theatre on a grand scale. BBC News Art and Entertainment Recuperado de:
<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-23329899>

Yolanda Domínguez (2014) Registro . Recuperado de :
<http://www.yolandadominguez.com/project/registro-2014-2/>

SITIOS WEB VISITADOS

Aleph arts <http://aleph-arts.org/>

Arte y Parte <http://www.arteyparte.com>

Exit Media <http://www.exitmedia.net/>

I Like Museums . Recuperado de:
<http://www.ilikemuseums.com/page/MuseumTrails.aspx>

Salon Kritik http://salonkritik.net/index_artes.php

Still Moving Film: <http://stillmovingfilm.org/>

The Classical Album Sundays. <http://classicalalbumsundays.com>

Punch Drunk. Recuperado de: <http://punchdrunk.com/enrichment>

AUDIO VISUALES

Fraser, A. (2014) Little Frank And His Carp (2001)(Disponible en :
<https://www.youtube.com/watch?v=auOKsXnMmkg&feature=youtu.be>)

Curtis, A (Director) (2005). The Century of the Self [Online]. Estados Unidos. (Disponible en www.dailymotion.com/video/x2j2sfp).

Gopegui, B (Autor) (2015) #17ZEMOS98: Los acantilados de la ficción. (Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K-rU9GeSMsY&feature=youtu.be>).

Güell, N y Orta, (2015) El Arte Político Degenerado. Protocolo ético.(Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YXe2nlyzw24>).

Guy Debord (Director) (1973) La Société du spectacle [MultiSub] (Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJIjA>)

Instituto Nacional de Antropología e Historia TV   Qu   son los Códices? Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NIrhu4CCxfw>

Insua, J (24 de septiembre de 2015) CCCB Lab: La cultura en el laboratorio. Públicos en mutación Recuperado de : <http://medialab-prado.es/article/cccb-lab-la-cultura-en-el-laboratorio>

Fluido rosa http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SFLUID/mp3/3/2/1445839079923.mp3

Rodrigo, J. y Azucena Klett La mediación cultural. Para todos la 2 en RTVE Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-debate-mediadores-culturales/3035850>

Instituto Nacional de Antropología e Historia TV   Qu   son los Códices? Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NIrhu4CCxfw>

Insua, J (24 de septiembre de 2015) CCCB Lab: La cultura en el laboratorio. Públicos en mutación Recuperado de : <http://medialab-prado.es/article/cccb-lab-la-cultura-en-el-laboratorio>

Documental MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos. 2013 por Societat U Barcelona

Societat U Barcelona (Director) (2013). MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos [Online]. Barcelona. (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY>).

Metrópolis (01 de febrero 2015) Entrevista a Juan Luis Moraza RTVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-juan-luis-moraza/2975767/>

ARTÍCULOS WEB

Camnitzer, L. (16 de mayo de 2015) Thinking about art thinking . eflux (Traducción del autor de la tesis al castellano) Recuperado de : <http://supercommunity.e-flux.com/texts/thinking-about-art-thinking/>

Cejudo, V. (27 de Enero 2011). Administración Pública y Colectivos Culturales, Pública 11. Encuentros de Profesionales de la gestión cultural pública Fundación Contemporánea, Madrid.

Democracia (2009) Nolens Volens. Cuento para una Jurisprudencia. (n.5) Madrid : Universidad Europea de Madrid pp.50 Recuperado de: <http://www.democracia.com.es/publicaciones/nolens-volens-n5/>

Franco Berardi http://www.eldiario.es/catalunya/diariicultura/Franco_Berardi_-Bifo-amistad-manera-salir-explotacion-actual_6_444865529.html

Insua, J (24 de septiembre de 2015) CCCB Lab: La cultura en el laboratorio. Públicos en mutación Recuperado de : <http://medialab-prado.es/article/cccb-lab-la-cultura-en-el-laboratorio>

Liñán, JL (2009) Representación, concepto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística. Bdigital.Universidad de Granada - España , Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36577/38493>

The Art Boulevard (2013) Que sea Site-Specific. The Art Boulevard. Recuperado de: <http://www.theartboulevard.org/es/lab-esp/informaci%C3%B3n-%C3%BAtil/post/412/que-sea-site-specific>

Philips, PC. (1998) Temporality and Public Art .Critical Issues in public art Critical issues in public art : content, context, and controversy / edited by Harriet F. Senie and Sally Webster. Washington : Smithsonian Institution Press

Rodrigo, J (2007) Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades En : Patio Herreriano Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo. Museo Patio Herreriano / Caja España Obra Social. Valladolid.

Vásquez, A. (Abril de 2008) El Arte abandona la galería ! ¿A dónde va?, En RÉPLICA 21 Revista Internacional de Artes Visuales, México. Recuperado de: http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html

Solnit, R.(2010). Infinite City: A San Francisco Atlas. California: University of California Press

PSJM (3 de enero 2015) Fuego Amigo III: Las paradojas de Rancière. Contraindicaciones. Recuperado de:
<http://contraindicaciones.net/?p=3535>

Sheihk, S. (28 de marzo de 2011) . Revisión positiva al Cubo Blanco. Esfera Pública. Traducción: Iván Ordóñez. Recuperado de : <http://esferapublica.org/nfblog/revision-positiva-al-cubo-blanco/>

Sloterdijk, P. (2007) El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética. Recuperado de :
<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>

Vázquez Roca, A. (2013) La Idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas . Recuperado de:
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>

ANEXO II

(Herramienta para investigar el estado actual de la escena artística entendida como diálogo receptor - mensaje artístico- emisor del mensaje. Dicha herramienta consiste en realizar el ejercicio de responder una pregunta lanzada con otra pregunta)

¿es arte un “Manual para expropiar bancos”?

Autores: Vanesa Cejudo e Isidro López-Aparicio

¿es arte un “Manual para expropiar bancos” de la artista Núria Güell?

¿es arte entonces, presentar una fractura en la realidad social que afecta a los ciudadanos que la forman?

¿es arte facilitar de herramientas de pensamiento reflexivo y acción al espectador?

¿es arte formatos de reflexión ajenos a las disciplinas clásicas (arte visual, arte sonoro, performance, ...) irreconocibles para la clasificación tradicional?

¿es posible entender el arte desplazando la intención estética a la cuestión ética para modificar el estado de las cosas?

¿es posible rescatar consideraciones como la de Ernst Fischer pensando en la tarea del artista como la de “explicar el significado profundo de los acontecimientos a los demás hombres, el hacerles comprender el proceso, la necesidad y las reglas del desarrollo social e histórico, el resolver para ellos el enigma de las relaciones esenciales entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la sociedad”?

¿es desde una intención artística como la de Nuria Güell posible construir espacios de la duda, cuestionando una realidad latente, es desde este arte donde se genera un espacio donde la imaginación abre la posibilidad de expropiar un banco y es desde esta reflexión crítica desde la que se permite un espacio de la interrogación continua?

¿es un Manual para expropiar bancos un objeto deseable, idolatrado, exclusivo, heredando singularidad y respetabilidad al portador de este arte?

¿es una pieza artística aquello que no pone límites en la reproducción de la misma?

¿es irremediable concebir el arte fuera de las fronteras especulativas, exclusivas, místicas, unívocas, irrepetibles y “geniales”?

¿es entonces arte aquello que se libera de la exigencia técnica para convertirse en urgencia significativa?

¿es arte aquello que nos muestra la virtualidad escondida en la cotidianeidad que nos rodea?

¿es una práctica artística, por lo tanto, como decía Ranciere “las maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad”?

¿es por lo tanto un Manual para expropiar bancos, una posibilidad de explorar otras narraciones que no son las habituales, a través de nuestra consciente toma de contacto, nuestra pausa al mirar, incorporando esa nueva información digna de nuestra reflexión?

¿es este arte espejo y representación subjetiva de una inquietud común latente, y es a través de esta representación subjetiva como se muestra una realidad digna de reflexión?

¿es un manual para la expropiación de bancos una investigación clave para descubrir una realidad aún por retratar y nombrar; entendida no como hallazgo científico sino como aporte a una nueva dialéctica de una realidad que existía y acontecía a nuestro alrededor pero que es narrada desde formatos y lecturas diferentes?

¿es lícito en el arte utilizar los códigos de la ilegalidad como instrumento, evidenciando los procesos normativos de diferentes sociedades?

¿es posible que este manual para expropiar bancos visualice el potencial de una estructura hegemónica camuflada como consenso social?

¿puede ser esta obra un instrumento en manos del individuo para conocer el valor fáctico de dichos documentos y poner en valor la estrategia normativa para apostar a favor de lo personal?

¿es posible una obra sin estéticas que muestre las posibilidades a explorar y con la misma, una toma de conciencia sobre los actos sociales normados y sus consecuencias?

¿es labor del artista ampararse en la “impunidad del arte” para adentrarse en la adversidades de la realidad y presentarla como posibilidad de acción colectiva?

¿puede presentarse un Manual para expropiar bancos como arte rescatando la afirmación de Camnitzer que entiende como tal “el lugar en donde se pueden pensar cosas que no son pensables en otros lugares”?

y si es así, ¿quien sostiene y legitima un Manual para expropiar bancos como propuesta artística?

¿y en este Manual para expropiar bancos a quien corresponde el cometido de tolerar la ambigüedad, explorar lo incierto y aplicar un juicio incierto?

¿qué inercias especulativas del mundo del arte fagocitan un discurso de acusación en sus líneas de actuación?

¿es posible este arte cohabitando con el arte especulativo para intercambiar diálogos de pared blanca de resolución imposible?

¿que sistema de legitimación artístico incorpora este planteamiento como creación?

¿donde cabe un arte de expropiar bancos?

¿que instituciones del arte asumen un Manual para expropiar bancos?

¿qué lugar corresponde a las instituciones del arte responsables de presentar un Manual para expropiar bancos?

¿en qué contexto artístico la institución acoge esta propuesta y prepara en su dialéctica a públicos y devenires de consecuencias inciertas?

¿es coherente/viable/lícito incorporar un Manual para expropiar bancos dentro de una propuesta artística mantenida con presupuesto de una entidad financiera?

¿donde esta la delgada línea roja donde enmarcar un Manual para expropiar bancos?

¿puede la propuesta artística ser un accionador de nuevos comportamientos comunitarios dando respuesta a demandas concretas de una comunidad?

¿y es Nuria Güell la artista que irremediamente involucra al participante en coautor de la obra que plantea para poder culminarla?

¿es entonces el público participante, cocreador?

¿es un Manual para desbancar bancos una propuesta artística de responsabilidad compartida?

¿es arte por lo tanto, generar una toma de conciencia por parte de los “públicos” en la posibilidad de cambio?

¿qué “públicos” se adentran en el compromiso de conocer los abusos de poder cometidos a través de la “legalidad” establecida?

¿quien recoge el legado artístico asumiendo el significado expuesto para incorporarlo en su cotidianidad?

¿y si es arte un Manual para expropiar bancos, quien prepara la emancipación de una mente enseñada en la unidireccionalidad?

¿que cuerpo decodifica significados que involucran al compromiso de la acción?

¿que espectador comprende como mensaje “do it yourself”, “toma partido”, “posícionate”, “actúa”?

¿es un Manual para expropiar bancos un proceso artístico en el que el público se siente copartícipe de una realidad “seudofraudulenta” consentida?

¿es este arte el que empodera al público ante un Goliat desnudandolo y exponiendolo para ser abatido?

¿es este arte el que pone en evidencia los sistemas de confort instaurados en la cotidianidad de los públicos acostumbrados a la sumisión de la impotencia?

¿es este tipo de arte el que incomoda tanto al establishment como aquel que asume el estado de las cosas como normal?

¿es un Manual para expropiar bancos un atentado al sometimiento?

¿es conveniente pensar en un Manual para desbancar bancos como arte si para la activación de la propuesta es necesaria la sensibilización de un público no sólo en la reflexión, sino en la responsabilidad de una posible acción?

¿está nuestro público preparado para esto?

¿está preparado para entender la corresponsabilidad de un estado ilegítimo de las cosas?

¿es esta propuesta artística aquella que convierte al sujeto social en un sujeto accionador de su propia sociedad, desplazando la posibilidad “transgresora” del autor de la propuesta al espectador de la misma?

¿es posible que con propuestas como la de Nuria Güell estemos adentrándonos en nuevos paradigmas del arte actual?

¿cabría pensar que su propuesta artística sólo sería considerada como tal si se activa por un público sensible en la reflexión pero sobre todo decidido en la acción?

¿podemos entonces decir que la propuesta de Nuria Güell está esperando a sus públicos sensibles?

¿es posible que el público aún no está preparado para propuestas de arte de tal calado?

¿es posible que volvamos a estructuras de confort en donde dudar de la idoneidad de la propuesta dentro del mundo artístico sea más sencillo, rápido y cómodo que el planteamiento de la misma?

¿o quizás es posible entender la propuesta de Nuria Güell como una genialidad dentro del arte sin tomar partido de ella?

¿sería necesario generar lugares de aceptación de propuestas artísticas ligadas a la corresponsabilidad creativa?

¿están fallando los espacios?

¿están fallando los discursos?

¿están fallando los públicos?

Lo más importante es la valentía y la decisión de querer darle un cambio a tu vida, ya que después de realizar la acción tendrás que declararte insolvente y te convertirás en moroso.

Antes de empezar. **Requerimientos necesarios**

- Crear una cuenta de teléfono sólo para este fin.
- Los mejores clientes para los bancos son las personas asalariadas con un contrato fijo de, como mínimo, un año de antigüedad. Si tú no lo eres, tendrás que inventarte un personaje, como por ejemplo un informático con contrato fijo y una nómina cada mes.
- Materiales necesarios: ordenador, impresora, fotocopias, tijeras y cinta adhesiva.
- Elegir la ciudad en donde realizarás la acción, teniendo en cuenta la dimensión de tu proyecto: si pides muchos préstamos en una ciudad pequeña es probable que coincidas varias veces con el mismo notario.
- Disponer de unos 2.000 euros, que ingresarás como nómina el primer mes para poder iniciar la acción. Posteriormente los podrás ir retirando e ingresando cada mes como si fuera tu nómina.

Detalle de “Manual para expropiar bancos” de la artista Núria Güell

¿y si antes de generar la situación espacial, que en ocasiones ya existe, planteamos irrumpir en la sensibilización de los potenciales públicos en este tipo de propuestas?,

¿no sería necesario incorporar en los aprendizajes y las pedagogías cotidianas las herramientas necesarias para decodificar los planteamientos artísticos?

¿qué institución consciente del empoderamiento que supone para los públicos el conocimiento de los sistemas de las lógicas de la desigualdad, apostaría por atentar contra la propia “armonía” instaurada?

¿podrían existir procesos naturalizados para la sensibilización de públicos?

¿sería posible esta naturalización sin caer en la vulgarización o la exotización de lo planteado?

¿qué contextos favorecen la reflexión sobre propuestas artísticas de estas características?

¿es el formato estándar adecuado para la reflexión?

¿son los lugares para la reflexión demasiado “reflexivos” para atraer el interés de los públicos?

¿que fracturas situacionales se pueden plantear para que propuestas que reclaman reflexión y / o participación sean asimiladas por un público que se encuentra fracturado entre el disfrute del espectáculo y la inercia mecánica de las inauguraciones artísticas?

¿de qué manera naturalizada podemos irrumpir en este ejercicio reflexivo por puro placer?

¿están fallando los espacios?

¿están fallando los discursos?

¿están fallando los públicos?,

- ¿son los espacios actuales una réplica heredada de una necesidad pasada?
- ¿necesitan los espacios ser planteados desde las necesidades y demandas actuales?
- ¿no estarán estos espacios secuestrados por un pasado expositivo unidireccional?
- ¿es posible que los espacios para el arte existan a pesar del arte?
- ¿no sería urgente plantear el espacio desde el arte?
- ¿no sería conveniente trasladar el concepto de espacio al de contexto para el arte?
- ¿podríamos incorporar estos contextos para el arte en la cotidianeidad?
- ¿y si vamos más allá y pensamos en trasladar el concepto de contexto al de proceso?
- ¿y si incorporamos ciertos procesos en la cotidianeidad, no estaremos generando un receptor receptivo a los significados y significantes del arte actual?
- ¿es por tanto necesario y ciertamente urgente entender cierto arte actual como desmembrador y canalizador de diferentes formas de hacer en la realidad que requieren de diferentes procesos de asimilación?
- ¿es posible que cierta acción artística más contemporánea no prospere en las actuales “trajes” estructurales de difusión y reflexión, dado que fueron construidos bajo otros propósitos que responden a demandas de unas realidades diferentes?
- ¿es este tipo de arte que convive con otro arte instaurado el que debe encontrar sus procesos propios de asimilación?
- ¿ayudarían las herramientas digitales y la interconexión a la naturalización de estos procesos incorporando a los ya existentes nuevas formas de “ser público”?
- ¿sería una opción dar la oportunidad a estos públicos digitales al incorporarse dentro del discurso en sus propios tiempos y en sus espacios digitales?
- ¿están fallando los espacios?
- ¿están fallando los discursos?
- ¿están fallando los públicos?
- ¿sería necesario conectar con los orígenes de las primeras expresiones artísticas para poder en el sentido más amplio de los términos reconocer y reconciliarnos con el arte?
- ¿cabría rescatar de nuevo a Ernst Fischer “el arte era en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inexplorado”?
- ¿sería oportuno pensar en la necesidad humana de trascender?
- ¿y si reflexionamos sobre los por qué?
- ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia?
- ¿por qué necesitamos reaccionar ante una irrealidad (el arte) como si se tratase de una intensificación de la realidad?
- ¿por qué no tratar desde aquí, desde la víscera, la oportunidad del arte, la necesidad del arte y la vitalidad del arte, incorporándose en nuestra cotidianidad, sin corsé, como herramienta de vida, de cuestionamiento de la realidad, y de como decía Fischer, como “inevitable manera de intensificar nuestra propia existencia”?
- ¿es entonces necesario y urgente valorar el arte como arte?
- ¿es entonces urgente recuperar el arte para el ciudadano?
- ¿es “el arte para todos pero sólo una élite lo sabe”, como reivindica la artista Dora García, en una de sus “frases de oro”?



Dora García Serie Frases de Oro desde 2001

¿es hora de incorporar entonces circuitos y procesos artísticos en nuestra cotidianidad?
 ¿es momento de recuperar filosofías de un lejano oriente en donde el arte se confundía entre las maneras de hacer, entre los hábitos, entre los rituales del día a día, entre las escenas cotidianas, entre los discursos familiares y cercanos?
 ¿están fallando los espacios?
 ¿están fallando los discursos?
 ¿están fallando los públicos?
 ¿es por tanto lógico seguir pensando en transformar un contenedor de arte fuera de los tránsitos habituales?
 ¿no es posible ampliar a otros formatos de sensibilización?
 ¿es sensato monopolizar el arte, depositándolo únicamente en espacios de exclusividad?
 ¿es la sensibilidad un ejercicio exclusivo para los conocedores de las lógicas y estrategias artísticas?
 ¿es urgente contemporizar los procesos artísticos para incluirlos en la realidad sedienta de trascendencia?
 ¿es hora de abrir el proceso creativo a la realidad educativa, a las experiencias laborales, a los rituales personales, a la acción política del ciudadano, a las formas de pensar, a las maneras de hacer, y al ejercicio de sobrevivir en una realidad actualmente ajena a las necesidades más humanas?
 ¿es ahora más que nunca necesario el arte para intensificar nuestra experiencia de vida, sin vulgarizar la reflexión que las creaciones plantean, participando del proceso creativo desde el propio entendimiento de la complejidad y riqueza del mismo?

¿es hoy el momento para que el arte invada territorios que le han sido negados por lógicas especulativas?

¿es posible atentar nuestra propia inercia de vida, introduciendo estrategias aprehendidas desde las propuestas artísticas, a nuestro devenir incierto?

¿es posible rescatar el término arte, trasladandolo del estado de lo exclusivo a lo diario, ordinario, común, corriente, frecuente, habitual, consuetudinario, periódico?

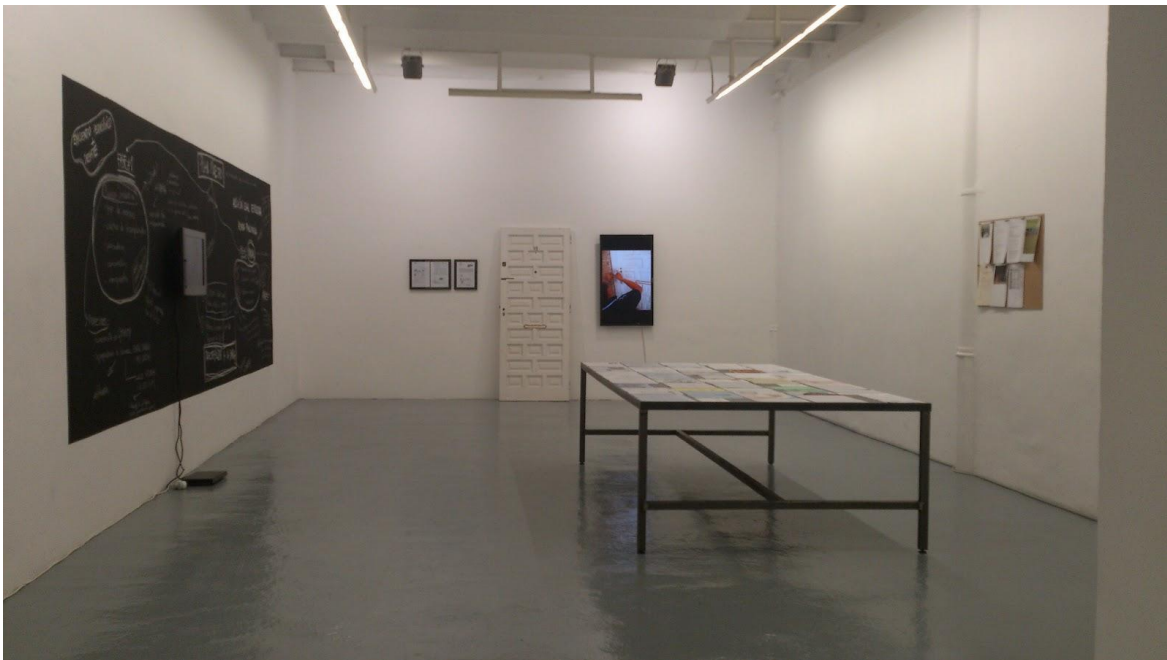
¿están fallando los espacios?

¿están fallando los discursos?

¿están fallando los públicos? ...

La pregunta en realidad, era solamente una:

Si una persona encuentra un “Manual para expropiar bancos” en una exposición ¿es posible que dude si es Arte?



Núria Güell, Alegaciones desplazadas. Galería ADN. Foto: Camilayelarte

Bio

Vanessa Cejudo Mejías. Socióloga. Madrid (1975)

*Co-Fundadora de las organizaciones no lucrativas de PENSART CULTURA y Exprimento LIMON. Ha sido mediadora, docente y supervisora de programas de autogestión educativa y/o artística en países como Senegal, Angola, Venezuela y Guatemala a través de diversas becas de la AECID. Su práctica profesional está basada en una estrategia que articula la educación como eje de desarrollo personal y principal motor de cambio social. Tras terminar su formación de socióloga en la UPSAM, se forma como Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en las Artes Aplicadas de la Escultura, en la Escuela de La Palma de Madrid y complementa sus estudios en torno a tres líneas: **La Educación** (Trabaja como profesora en la UPSAM; y crea junto a la plataforma **EXPRIMENTO LIMON** talleres de acercamiento al arte y a la creatividad para todos lo públicos); **Las Nuevas Tecnologías**, que tras realizar el Máster de Sociedad de la Información en la UPSAM considera la tecnología como un eje vertebrador de planteamientos activos para la transformación social y la cultura visual. Y una tercera línea que es su compromiso con la **Creación Contemporanea**, para ello concilia su actividad de mediación artística en la organización **PENSART**, con su investigación doctoral. Actualmente reside en Londres y colabora como miembro de **PENSART** con la revista *Brit-Es* (Británicos - Españoles Magazine).*

FORMACIÓN

1998

Licenciada en Sociología, Especialidad en Psicología Social. UPSAM

2002

Suficiencia Investigadora . UPSAM

2004-2007

Técnico superior de Artes Plásticas y Diseño en las Artes Aplicadas de la Escultura, ESCUELA LA PALMA

2005-2006

*El Certificado de Aptitud Pedagógica (CAP), Didáctica de la Filosofía.
UCM*

2005-2006

*Master en Sociedad de la Información, Sociología y Nuevas
Tecnologías UPSAM*

EXPERIENCIA PROFESIONAL

2001 – 2006 (5 años) Madrid

Profesor Universidad Pontificia de Salamanca en Madrid

2007 - Actualidad

Fundación de Experimento Limon

Desarrollo, diseño y ejecución de talleres de arte visual contemporáneo en diferentes contextos (Centros de mayores, Ferias de arte, Centros de Arte)

2008 - Actualidad

Fundación Pensart Mediación Cultural

Investigación, mediación y curaduría de proyectos de arte contemporáneo para Ministerio de Cultura, Centros de Arte Contemporáneo en España y en el extranjero, Instituto Cervantes, y la European Cultural Foundation.

Publicaciones

Cejudo, V y López-Aparicio, I ¿Cuánto hay de mi en la visualidad contemporánea que me rodea?(2015 20 de Junio) Revista Internacional de Ciencias Sociales Interdisciplinarias (5)

Cejudo, V y López-Aparicio, I Prácticas artísticas colectivas ante nuevos escenarios sociopolíticos. Procesos participativos, de autogestión y colaboración en el contexto (2015 01 de Noviembre) Revista Kultur (5)

Cejudo, V y Campoy, E (6 de Octubre 2012) Ensayo-Error. Taller de Ciencia y Arte Mecanismos de Porosidad. Intersecciones entre Arte, Educación y Territorio pp 130-131

Cejudo, V y Ozcoidi, M y Almeida , P (9 de julio 2013) Art Clinic Organizaciones En Tiempos De Crisis. Perspectivas, Diagnósticos, Alternativas Y Propuestas Editado por AISOC. ISBN: 84-616-5320-3

Cejudo, V (2012) Lab Latino. Música para camaleones. El Black Album de la sostenibilidad cultural. Edita: Transit project pp 68-71

Cejudo, V (2001) Las herramientas colaborativas claves para la Gestión de los Recursos Humanos. La Sociedad Tecnológica , Nuevos Estilos de Vida. (18) pp 325-330 Núm. Registro: 435145 ISSN:1133-6706 <http://www.sociedadutopia.es/images/revistas/18/18.pdf>

Cejudo, V (1998) La Contradicción del Individualismo del Hombre en una Sociedad Global. (Número Extraordinario) pp 87-98 Núm. Registro: 435145 ISSN:1133-6706 <http://www.sociedadutopia.es/images/revistas/extraordinario/SanchezHorcajo.pdf>

Presentaciones públicas

Cejudo, V (5 de Noviembre 2015) **Mediación Cultural**. Encuentro de Cultura Local y Construcción de Ciudadanía. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro. COAM. Madrid

Cejudo, V y Campoy, E (6 de Octubre 2012) **Ensayo-Error. Taller de Ciencia y Arte Mecanismos de Porosidad**. Intersecciones entre Arte, Educación y Territorio en Quam 2012 Centro de Arte Contemporáneo de Vic. Cataluña

Valcárcel-Medina, I y España, P y Mahmud, B y López -Aparicio, I y Cejudo, V (29 de Junio 2012) **Arte, conflicto y derechos humanos. ARTifariti**. En Museo Nacional y Centro Arte Contemporáneo Reina Sofía . Madrid <https://www.facebook.com/events/451573678195940/>

Cejudo, V y Ramírez, P (03 de Junio 2012) **Conversatorio en XVIII Bienal Arte Paíz de Guatemala Convivir, Compartir**. Comisariada por Santiago Olmo <http://issuu.com/paiz/docs/082013-libro18bienal-digital-single>

Cejudo, V (30 de junio de 2011). **Crear Futuros. Viajeros que no viajan**. Track 3 Música para Camaleones .Transit projects. En Espacio CAMON

<https://yoctobit.wordpress.com/tag/crear-futuros-3/>

Cejudo, V y Mediero, Z y Klett, A (06/06/2011). **Mediación cultural y transversalidad de lo cultural en el diseño de políticas públicas.. Radio Círculo, Programa radiofónico Contratiempo (Memoria e Historia)**

http://contratiempohistoria.org/programas/098_contratiempo%2006-06-11.mp3

Cejudo, V (2 de Junio 2011) **Arte Activo para una Cultura de Paz. X Seminario "Cultura de Paz desde Andalucía"- Arte Contemporáneo por una Cultura de Paz**, Universidad de Granada <http://www.ugr.es/~raipad/investigacion/excelencia/Xseminario.html>

Cejudo, V y Mediero, Z (09/05/2011). **Sobre cultura y mediación cultural en Madrid. Radio Círculo, Programa radiofónico Contratiempo (Memoria e Historia)**

http://contratiempohistoria.org/programas/094_contratiempo%2009-05-11.mp3

Cejudo, V (21 de Febrero 2011). *En Construcción. Redesearte Paz. V Edición Transit projects En espacio CAMON Madrid*
<http://redeseartepaz.org/2011/02/en-construccion-v-ponentes-2/>

Cejudo, V. (27 de Enero 2011). *Administración Pública y Colectivos Culturales, Pública 11. Encuentros de Profesionales de la gestión cultural pública* Fundación Contemporánea, Madrid.
<http://www.fundacioncontemporanea.com/wp-content/uploads/2015/05/Programa-P%C3%BAblica-11.pdf>

Cejudo , V y Martin , JM (26 de octubre 2010). *III Encuentro Internacional “El Arte es Acción” dentro del taller del artista: Josep Maria-Martín, “Salir del armario. De lo privado al espacio público”.*
Modulo impartido: Salto de eje/ compromiso social Ministerio de Cultura en Tabacalera. Centro de Artes Visuales. Madrid.
<http://www.mcu.es/MC/2010/ArteAccion/Talleres.html>

Cejudo, V , Radigales, E y Duero, J (3 de Marzo 2010), *Presentación Mapear Madrid. Cartografía artística de la Comunidad de Madrid.*
 En Centro de Arte 2 Mayo CA2M www.ca2m.org/es/...2010/mapear-madrid/30-dossier-mapear-madrid

Cejudo, V y Duero, J (30 de Abril 2009), *Presentación Mapear Madrid en Programa radiofónico Planeta BETA. Espacio de arquitectura semanal en Radio Círculo.* Circulo de Bellas Artes Madrid
http://imagenes.tupatrocinio.com/imagenes/8/1/8/7/68187050091653526756534853674570/Planeta%20Beta_dossier%20completo.pdf

<u>POSICIONAMIENTO.</u>	h.30j0zll
<u>PERTINENCIA</u>	h.1fob9te
<u>HIPÓTESIS</u>	h.3znysh7
<u>OBJETIVOS</u>	h.2et92p0
<u>PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURA</u>	h.tyjcw
<u>METODOLOGIA Y PROCESO DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN</u>	h.3dy6vkm
Capítulo 1 <u>Introducción: La Experiencia Artística ¿Una Actitud Por Re-Conquistar?</u>	h.1t3h5sf
Capítulo 2 <u>El Mensaje Artístico Visual Actual Y Los Procesos De Activación De La Obra Artística</u>	h.2s8eyo1
<u>2.1</u> <u>Introducción</u>	h.17dp8vu
<u>2.2</u> <u>El artista como actor social: potencialidades, virtudes y descréditos</u>	h.3rdcrjn
<u>2.1.1</u> <u>El artista ejercitando nuevas narraciones de lo cotidiano.</u>	h.lnxbz9
<u>2.1.2</u> <u>El artista problematizando el hacer social</u>	h.1ksv4uv
<u>2.1.3</u> <u>Nuevas narrativas a través de reinterpretar el hacer cotidiano</u>	h.2jxsxqh
<u>2.1.4</u> <u>El artista como cuestionador de lo establecido: los referentes sociales</u>	h.3j2qqm3
<u>2.3</u> <u>El arte visual actual, sus complejidades y paradigmas</u>	h.4i7ojhp
<u>2.1.5</u> <u>Diálogos obra – receptor</u>	h.2xycypi
<u>2.1.6</u> <u>Los no diálogos obra-receptor</u>	h.3whwm14
<u>2.1.7</u> <u>Diálogos Obra artística-Sociedad</u>	h.2bn6wsx
<u>2.4</u> <u>El arte contemporáneo visual actual, mecanismos para la sensibilización, atracción y comprensión.</u>	h.1pxezwc
<u>2.1.8</u> <u>Los retos de la obra de arte participada.</u>	h.49x2ik5
Capítulo 3 <u>El Receptor Del Mensaje Artístico Y La Emancipación De Los Públicos</u>	h.ihv636
<u>3.1</u> <u>Introducción</u>	h.32hioqz
<u>3.2</u> <u>¿Por qué es importante entender el arte visual en nuestros días? ¿qué nos cuenta el arte? El ejercicio de mirar, un acto marcadamente político.</u>	h.1hmsyys
<u>3.3</u> <u>La enseñanza es la obra de arte más importante del artista. Joseph Beuys como teoría y práctica.</u>	h.lv1yuxt
<u>3.4</u> <u>Cambios de paradigmas en la educación artística, necesidad y urgencia de generar procesos de reflexión crítica en una sociedad hipervisual.</u>	h.3tbugp1
Capítulo 4 <u>Replanteando El Emisor Del Mensaje Artístico: El Arte ¿Un Lugar Donde Acudir? O/Y ¿El Arte Contemporáneo Como Suceso?. Contextos Y Procesos Para Una Experiencia Estética Plena, Participada Y Responsable</u>	h.1jla046
<u>4.1</u> <u>Introducción</u>	h.43ky6rz
<u>4.2</u> <u>El arte contemporáneo se aleja de sí mismo...los lugares del arte.</u>	h.2iq8gzs
<u>4.2.1</u> <u>Los formatos expositivos</u>	h.xvir7l
<u>4.2.2</u> <u>Los lugares de la obra expuesta, investigando el hábitat expositivo</u>	h.3hv69ve
<u>4.2.3</u> <u>Las instituciones artísticas públicas y sus ejes de acción.</u>	h.1x0gk37
<u>4.3</u> <u>Lugares donde participar del arte. El arte como suceso.</u>	h.2w5ecyt
<u>4.3.1</u> <u>El contexto como cambio de eje en la experiencia artística del receptor.</u>	h.1baon6m
<u>4.3.2</u> <u>De los macro relatos a los micros relatos: Apropiaciones de lo propio.</u>	h.2afmg28
<u>4.4</u> <u>La mediación cultural, el contexto como centro de acción y reacción</u>	h.39kk8xu
<u>4.4.1</u> <u>Diálogos con el contexto</u>	h.1opuj5n
<u>4.4.2</u> <u>La mediación cultural, las nuevas tecnologías y el poder transformador de la réplica.</u>	h.48pi1tg
<u>4.4.3</u> <u>Prototipos de arte participado a través de la mediación cultural.</u>	h.2nusc19
UNA PROPUESTA DE MEDIACIÓN CULTURAL	h.36ei31r
CONCLUSIONES	h.11jsd9k
Lista de referencias	h.45jfvxd
<u>Gopegui, B (Autor) (2015) #17ZEMOS98: Los acantilados de la ficción. (Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=K-rU9GeSMsY&feature=youtu.be).</u>	h.2koq656
<u>Güell, N y Orta, (2015) El Arte Político Degenerado. Protocolo ético.(Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=YXe2nlyw24).</u>	h.zu0gcz
Anexos	h.3jtnz0s
Bio	h.4iylrwe