

Arte y Geografías del Compromiso. El Arte Transformador como Problema Situado.

Albert Macaya Ruiz.
Universidad Rovira i Virgili. España.

(Recibido: Noviembre 2023; Aceptado: Marzo 2024; Online First: Agosto 2024; Publicación final: Octubre 2024)

Resumen

Las artes con vocación transformadora, con voluntad de compromiso social, son hoy objeto de ricos y complejos debates. En este texto repasamos tres ideas clave sobre su vigencia: su capacidad de crear agenciamiento colectivo e incidir en audiencias amplias, la popularización de algunas de sus formas a través de la telefonía móvil y las redes sociales, y su capacidad de incidir en contextos específicos a través de la participación activa de una determinada comunidad. Para pensar dialécticamente estas tres ideas, las plantearemos como “tesis” con sus respectivas “antítesis”, esbozando algunas de las críticas o cuestionamientos de las que esas posiciones han sido objeto. Sin embargo, propondremos argumentos para revisar la universalidad de tales cuestionamientos. Basándonos en algunos destacados ejemplos del arte comprometido latinoamericano, concluimos que las posibilidades transformadoras de las artes son esencialmente un problema situado, que debe ser examinado en relación a un contexto específico para poder valorar su sentido y alcance.

Palabras clave: Artes y compromiso, arte contemporáneo, arte participativo.

Art i Geografies del Compromís. L'Art Transformador com a Problema Situat.

Albert Macaya Ruiz.

Universitat Rovira i Virgili. Espanya.

(Rebut: Novembre 2023; Acceptat: Març 2024; Online First: Agost 2024; Publicació final: Octubre 2024)

Resum

Les arts amb vocació transformadora, amb voluntat de compromís social, són objecte avui de rics i complexos debats. En aquest text repassem tres idees clau sobre la seva vigència: la seva capacitat de crear agenciament col·lectiu i incidir en audiències àmplies, la popularització d'algunes de les seves formes a través de la telefonia mòbil i les xarxes socials, i la seva capacitat d'incidir en contextos específics mitjançant la participació activa d'una comunitat determinada. Per pensar dialècticament aquestes tres idees, les plantejarem com a "tesis" amb les seves respectives "antítesis", esbossant algunes de les crítiques o qüestionaments de què aquestes posicions han estat objecte. Finalment, proposarem arguments per revisar la universalitat d'aquests qüestionaments. Basant-nos en alguns exemples destacats de l'art compromès llatinoamericà, concloem que les possibilitats transformadores de les arts són essencialment un problema situat, que ha de ser examinat en relació a un context específic per poder valorar-ne el sentit i l'abast.

Paraules clau: Arts i compromís, art contemporani, art participatiu.

Art and Geographies of Engagement. Transformative Art as a Situated Problem.

Albert Macaya Ruiz.
Rovira i Virgili University. Spain.

(Received: November 2023; Accepted: March 2024; Online First: August 2024; Last Publication: October 2024)

Abstract

Transformative art, art forms focused on social commitment, are nowadays the subject of rich and complex debates. In this paper we review three key ideas about art and social engagement: its effectiveness to create collective agency and persuade broad audiences, the popularization of activist art through mobile phones and on-line social networks, and its influence on specific contexts through the active participation of a specific community. To discuss dialectically these three ideas, we will introduce them as “theses” with their respective “antitheses”, outlining some of the critical reviews or questionings that these positions have arisen. However, we will discuss the universality of such questionings. Considering some interesting examples of Latin American engaged art, we conclude that the transformative possibilities of art is essentially a situated problem. In order to assess the meaning and scope of transformative art, it must be examined in relation to a specific context.

Keywords: Engaged art, contemporary art, participative art.

La potencialidad de las artes como motores de cambio social, la posibilidad de un arte comprometido con la justicia social, con un contenido crítico o directamente político es objeto de complejos debates. Desde textos ya clásicos como los de Felshin (1995), Lacy (1996), Lippard (2001), Pringle (2002), Kester (2011) y tantos otros, se han venido planteando argumentos en favor de un arte comprometido, al tiempo que las prácticas artísticas ensayan nuevas formas de incidir en su entorno social. Sin embargo, no han faltado quienes pongan de manifiesto las eventuales inconsistencias y contradicciones de este tipo de creación artística y de los discursos que las sustentan. Sin pretender abarcar el tema en toda su complejidad, este texto repasa tres ideas fuerza del arte con vocación crítica y transformadora: su capacidad de crear agenciamiento colectivo o de fomentar el compromiso ante los problemas que aborda, la popularización de algunas de sus formas a través de la telefonía móvil y las redes sociales al hilo de movilizaciones masivas recientes, y su capacidad de incidir en contextos específicos a través de la participación activa de comunidades concretas en proyectos artísticos ad hoc. Para pensar dialécticamente estas tres ideas, las plantearemos como “tesis” con sus respectivas “antítesis”: repasaremos sumariamente algunos argumentos que parecen cuestionar o desmentir las posibilidades planteadas en cada una de ellas. Pretendemos con ello dar cuenta, en alguna medida, de la complejidad de los debates que rodean al arte político a partir de las contradicciones que éste debe afrontar. Sin embargo, a manera de “síntesis”, proponemos cuestionar la universalidad de tales contradicciones. A menudo olvidamos hablar de geografía en los debates culturales: tal como nos recuerda desde su mismo título un texto referencial de Homi Bhabha, cultura y lugar constituyen un binomio indisoluble (Bhabha, 2011). Sabemos que la hegemonía anglosajona y europea en la reflexión sobre arte contemporáneo es todavía abrumadora, como lo es el predominio de artistas de esos orígenes en la escena internacional. Es por ello que proponemos confrontar las tres “antítesis” con ejemplos del entorno latinoamericano, para (re)descubrir, si fuera el caso, que las supuestas contradicciones e inconsistencias del arte transformador pierden su sentido frente a la valentía, radicalidad y capacidad de incidencia social de algunas

propuestas artísticas desarrolladas en circunstancias extremadamente difíciles en países como Chile, Argentina, Colombia, Brasil o México.

¿No Hay Alternativa?

Algunas discutibles y harto conocidas teorías sobre un supuesto “fin de la historia” que se popularizaron a principios de la década de los noventa, anunciaban que el capitalismo globalizado y el libre comercio, tras la caída del llamado bloque del este, daban por finiquitado el sentido teleológico del devenir histórico. Algunos incluso se planteaban fórmulas para blindar el nuevo orden: Huntington (citado por Ochoa, 2003) recomienda evitar lo que denomina “exceso de democracia”. El mercado asume las funciones del estado del bienestar y la sociedad se despolitiza. Brown (2016) ha denunciado la dimensión táctica de este planteamiento, que ve vinculado a intereses económicos que socavan la esfera pública y desmantelan tácitamente la democracia misma. Un nuevo individualismo se abre paso, totalmente ajeno al individualismo humanista, creativo y político del pasado. Un individualismo desprovisto de sentido histórico y que desconfía del futuro, instalado en un presente continuo. De hecho, como nos recuerda lúcidamente Sennet (2010), el “nosotros” se ha convertido en un pronombre peligroso. Tal individualismo tiene su escenario preferente en el ámbito laboral. Trabajar en equipo, practicar la adaptabilidad, la flexibilidad, se reclaman *soft skills* que nada tienen que ver con los valores del compromiso, la lealtad y la confianza. Riesgo, ambigüedad e incertidumbre son las nuevas premisas. Irónicamente, Fisher (2016) contrapone dos caras de la misma moneda en que, en el anverso, “Be smart” es la consigna: sé dinámico y flexible, crea estructuras no jerárquicas, potencia la interacción espontánea, sumérgete en el flujo incesante de comunicación *on line*. Y en el reverso, camufla tu depresión, asume los modos de trabajo precarizado, conviértete en empresario de ti mismo. Marazzi (2009) ha reflexionado sobre esta patologización del trabajo en el capitalismo posfordista. El trabajo como causa principal de nuevas patologías, estrés, infelicidad. Como destaca Crary (2015) vida y trabajo se solapan. Como sabe bien la juventud precarizada contemporánea, tanto los procesos de producción como los de consumo están disponibles 24 horas al

día, siete días a la semana, hasta el punto de afectar a los ciclos naturales de sueño y vigilia.

Una suerte de esterilidad política parecería abrirse paso. Podemos pensar, con Fisher (2016) en un estado de fragmentación de la subjetividad postmoderna, en que vivimos en un estado de “trastorno de déficit de atención e hiperactividad” colectivo que nos inhabilita para la acción política. Un vaticinio tan sombrío abonaría la idea de la disolución de lo social entre individuos atrapados por la deuda y obligados a asumir su precarización como único escenario pensable. Parece ineludible, en consecuencia, la pregunta sobre cómo el arte contemporáneo, en su dimensión de reflexión sobre el presente, confronta este *statu quo*.

**Arte y Compromiso. Perspectivas para el Arte Contemporáneo.
Tesis: Artistas, Productores Culturales y Etnógrafos.**

La idea de un uso transformador de las artes no es nueva. Encontramos ya una de sus más lúcidas formulaciones en un conocido texto de Benjamin (1973). De la mano de las tesis de Brecht, Benjamin alerta de la incongruencia que supone introducir temáticas sociales en la creación artística si éstas van a servir tan solo para alimentar el mercado cultural “burgués”. Reclama, por el contrario, que el artista asuma una función organizadora y que su actividad implique un uso intencional de los medios de producción. La tesis de Benjamin, vista desde la perspectiva del tiempo, se revela anticipatoria: en el último tercio del siglo XX hemos asistido a la aparición de nuevos formatos artísticos que pretenden desplazar la creatividad a escenarios sociales, fuera del cubo blanco aséptico de las instituciones culturales, para lograr una mayor incidencia social o preservar un mayor filo crítico. El artista como productor que preocupaba a Benjamin inspira la posibilidad del artista como etnógrafo en Foster (2001a). La vinculación a colectivos o grupos humanos determinados, a la manera del etnógrafo-participante, sería, para Foster, una de las señas de identidad del artista contemporáneo comprometido. Para Foster el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase, como ocurría en el realismo social, sino como crítica de los sistemas de representación social. En el presente es necesario ampliar la mirada a otros

antagonismos, como los de género y etnia. Y considerar que el campo de batalla del artista político no es tanto el de los medios de producción como el código cultural de representación. El patriarcado y el racismo se transmiten en instituciones culturales como la escuela o los medios de comunicación. Por consiguiente, es en esas instituciones donde debe ejercerse la resistencia a tales prácticas racistas o patriarcales.

Crítica de los sistemas de representación social y replanteamiento de la “función organizadora” son solo dos componentes de la compleja genealogía del arte comprometido. De hecho, De la diversidad de propuestas en que se concreta esta intención transformadora del arte reciente, da fe la multitud de autodenominaciones o etiquetas de las que se ha servido: arte político, *artivismo*, arte comunitario o *Community Based Art*, *engaged art*, arte público o *New Genre Public Art*, arte útil, *Socially engaged practice*, etc. Algunas características del nuevo arte comprometido, además de la voluntad de incidencia social y el sentido crítico hacia el statu quo, serían la disolución de la autoría individual en favor de una naturaleza coral, cooperativa y autogestionada de las propuestas, en que los “públicos” se reformulan como “participantes”, la tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el protagonismo que han cobrado las tecnologías de la comunicación, la apropiación y la resignificación de imágenes y textos.

Felshin (1995), por su parte, destaca la dimensión pública de las intervenciones, su carácter performativo:

Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio. Surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los 60 y comienzos de los 70. Este tipo de trabajos se constituyen así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas provenientes "del mundo real", y por otro es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el postmodernismo crítico. (Felshin, 1995: 66)

Antítesis: Predicando a los Conversos

La idea de cambiar los escenarios de la actividad artística para llevarlos a contextos de vida cotidiana y dotarlos de una “función organizadora”, a la manera de Benjamin, o de denunciar los códigos de representación que sustentan los aparatos de dominación mostrando cómo operan, han originado propuestas de indudable interés. Pero siempre subsiste la pregunta por su eficacia transformadora real. ¿Consigue el arte comprometido transformar realmente la consciencia de públicos amplios, o sigue predicando a los ya convencidos?

Bishop (2019) nos recuerda una de las contradicciones fundamentales del arte de vocación social y activista: nace como reacción al arte convencional y pretende sustraerse a su sistema de valores, pero acaba recalando en los escenarios y circuitos del arte contemporáneo. ¿No debería hallar su validación entre los agentes sociales en vez de buscarla en los foros culturales? No es difícil evocar ejemplos de proyectos artísticos para prestigiosos centros de arte que ilustran esa contradicción. Un ejemplo revelador lo hallamos en la discusión que provocó la muestra comisariada por Mary Jane Jacob en 1993 con el título *Culture in Action*, con la participación de artistas como Mark Dion, Iñigo Manglano-Ovalle, Suzanne Lacy, o Kate Witte Ericson. Las críticas a *Culture in Action* reprochaban el generoso presupuesto dedicado a proyectos que, según sus detractores, no demostraban su incidencia social a largo plazo y que, en algún caso, utilizaban de modo paternalista a los colectivos implicados (Scanlan, 1993). El caso de *Culture in Action* nos puede llevar a evocar también algunas propuestas de arte relacional en la línea de Bourriaud (2017). Las muestras de arte relacional se proponen involucrar activamente a los públicos-participantes, pero su espacio habitual de exhibición sigue siendo los espacios de la “alta cultura”. El propio Bourriaud dirigió el Palais de Tokyo parisino y realizó comisariados para la Tate Londinense. Castro-Florez (2002) desconfía de las propuestas relacionales en las que ve una reedición descafeinada de las “situaciones construidas” debordianas, pero desprovistas de conflictividad al servicio de una “pose correcta”.

Para los artistas es difícil sustraerse a la atracción que ejerce sobre ellos el *milieu* artístico institucional y lo que se ha dado en llamar la institución arte. Fuera de los canales convencionales de producción y distribución de la cultura la supervivencia se hace difícil. Es bien sabido que toda propuesta creativa de contenido político corre el riesgo de ser asimilada, banalizada y convertida en producto del mercado artístico. En el peor de los casos, se verá en el penoso papel de coartada legitimadora de entidades bancarias, instituciones estatales, o grandes corporaciones transnacionales con voluntad de “obra social”. Instituciones, en suma, contra las que quizá se suponía que el artista comprometido dirigía su voz crítica. De hecho, el encaje en el arte institucional no siempre es fácil. De la multitud de ejemplos posibles, evocaremos las tensiones en la séptima Bienal de Berlín cuando Artur Zmijewski, su comisario, invitó a los activistas de Occupy Wall Street. Estos se horrorizaron ante la posibilidad de ser exhibidos en la Bienal en lo que calificaron de “zoo humano” y exigieron, como condición para participar, abolir totalmente las jerarquías de la bienal.

Las Artes y la Acción Conectada: la Multitud

En los últimos años hemos asistido a formas de protesta colectiva inéditas hasta ahora por su horizontalidad y espontaneidad. Desde los Indignados españoles a Occupy Wall Street, las llamadas Primavera Árabe, #YoSoy132 en México o la Mesa Amplia Nacional Estudiantil colombiana, grandes colectivos de personas se han organizado sin liderazgos aparentes de forma rápida y versátil. Internet y la telefonía móvil han jugado un papel decisivo. Como veremos en los párrafos que siguen, la creatividad y la expresión artística han tenido un destacado protagonismo en tales movimientos. Ante estas grandes movilizaciones, no podemos dejar de evocar las relecturas de la noción del General Intellect marxiano que han producido en el ámbito del *operaismo* italiano, y en particular, las reflexiones sobre la multitud como poder constituyente en Negri (2004). En Europa, en los años que siguen a Mayo del 68, se extiende el debate sobre una crisis de legitimación de la política contemporánea, en la estela de las tesis de Habermas (1986). Así, por ejemplo, Castoriadis (1998) da cuenta de la crisis de representatividad de la

política convencional en la que, afirma, la democracia liberal ha devenido una oligarquía de partidos burocratizados con estructuras jerárquicas tácitas o manifiestas. En este sistema oligárquico el ciudadano queda excluido de la política, que deja de ser una actividad reflexiva, deliberativa y participativa, para fosilizarse como un régimen cerrado y excluyente. Desarticulado el carácter reflexivo de la sociedad solo queda, según Castoriadis, un vacío total de significación en que el único valor es el del dinero o el del éxito en los medios o en las esferas de poder. La visión de Castoriadis no dibujaría un panorama muy propicio a los proyectos de emancipación colectiva. Sin embargo, Negri destaca los cambios en el trabajo como un factor a tener muy en cuenta. En la contemporaneidad, la fuerza productiva se origina en los sujetos individuales pero se organiza a través de la cooperación. Una cooperación productiva que ya no viene impuesta por el poder, sino que se basa en formas de trabajo inmaterial, de un trabajo mental y lingüístico que se expresa de forma cooperativa. Negri ejemplifica esta acción cooperativa en ámbitos como la producción industrial que se sirve de las tecnologías de la comunicación, el trabajo inmaterial, que trastoca las relaciones de producción tradicionales, y el trabajo que implica producción y manipulación de afectos y requiere contacto humano. Negri ve en la interactividad cooperativa a través de redes lingüísticas, comunicacionales y afectivas un potencial para la multitud como poder constituyente: “Si la multitud es un conjunto de singularidades agentes, la potencia constituyente no puede ser más que el *telos* común de la multitud; el poder constituyente es la dinámica organizativa de la multitud, su hacerse” (Negri, 2004: 127).

Tesis: Creatividad e Indignación Colectiva

La multitud tiene pues un inesperado aliado en la tecnología. La red posibilita formas de organización horizontales, mutables, espontáneas. Las nuevas colectividades trabadas al amparo de las redes sociales desafían nuestra comprensión de las dinámicas sociales convencionales (Castells, 2006, Rheingold, 2004, Garcia, Del Hoyo y Fernández, 2014). Observamos la proliferación de lo que se ha denominado “acción conectada” (Bennet y Segerberg, 2013). La acción colectiva se articula a menudo sin liderazgos ni

estructuras organizadas. Los medios digitales se convierten en agentes organizativos para acciones de protesta masivas.

Es destacable el papel de las artes en este nuevo escenario. Ya a finales del pasado siglo, experiencias como la del Critical Art Ensemble, el colectivo Institute for Applied Autonomy, o el Electronic Disturbance Theater apostaban por una “desobediencia civil electrónica”. En los últimos años, sin embargo, hemos asistido a una inusitada proliferación de nuevos formatos de creación artística activista y participativa al amparo de las TIC (Stallbrass, 2003; Baigorri y Cilleruelo, 2006; Brea, 2002; Soler-Adillon, 2015). Internet posibilita nuevas formas de creatividad visual anónima a partir de estrategias como la apropiación y la resignificación. La ironía activista deriva en nuevos juegos semánticos como el llamado *subvertising*, la contrapublicidad, el *culture jamming*. De hecho, Internet no solo ha posibilitado la generación y distribución de creaciones visuales, sino que también ha subvertido en buena medida las jerarquías y canales tradicionales de la producción cultural convencional (Yúdice, 2002). En su análisis de cómo los nuevos medios están redefiniendo la cultura de la participación y el compromiso, Jenkins (2009) subraya el protagonismo que ha adquirido la creación artística. Hoy todos somos productores culturales (por lo menos en potencia). Todos podemos compartir nuestras creaciones, textos e imágenes en el entramado no jerárquico de los nuevos medios. Jenkins destaca también algunos aspectos relevantes de la cultura creativa participativa: aprendizaje entre iguales, dilución de la autoría individual, diversificación e hibridación de lenguajes y registros culturales, desarrollo de habilidades aplicables a profesiones emergentes, y, sin duda el más destacable, el avance hacia una ciudadanía más empoderada.

Si tomamos como ejemplo el movimiento de los Indignados, comprobamos que ejemplifican singularmente la capacidad de desplegar una creatividad anónima y colectiva propia de los nuevos formatos digitales a que nos venimos refiriendo, en forma de eslóganes y formas visuales de ingenio afilado. Candón (2013) ha propuesto tres secuencias para estudiar el papel de la tecnología en el movimiento español: una primera fase, que califica como construcción social del actor indignado en las redes sociales de internet, a manera de toma de consciencia compartida. Una segunda fase de gestación

que denomina la movilización invisible, la preparación y difusión de la convocatoria para la acción. Y una tercera, a la que llama el movimiento visible, en que la telefonía móvil y las redes sociales son esenciales en la difusión y la organización de la protesta. En todas las fases de esta secuencia, las imágenes fueron un componente esencial de webs y foros virtuales como www.madrid.tomalaplaza.net. Las creaciones artísticas perseguían la inmediatez y la efectividad del *spot* o el cartel de visionado rápido. Lemas ingeniosos, imágenes directas, asociaciones inesperadas entre elementos visuales llenos de significado. Una recopilación de urgencia de este activismo visual fue archivada en <http://acciongrafika15m.blogspot.com>.

Cabe decir que la creación indignada no se limitó a textos e imágenes. Otras disciplinas, como la música o las artes escénicas, contaron también con afiliados al movimiento y sus canales electrónicos. Valga como ejemplo Micropolítica - archivos de audio (<http://www.micropolitica.rakumin.org>), un sello de descargas gratuitas que editó el recopilatorio "15m. Un minuto para la historia", en el que una serie de grupos alternativos crearon propuestas musicales sobre sampleados de lo que sucedía en las plazas.

Los acampados en las plazas programaban debates y talleres participativos, espontáneos, entre los que las actividades de tipo artístico ocuparon un lugar destacado. Un buen ejemplo de esta voluntad de democratización radical del arte y la cultura es la jornada abierta de debate y creación que se llevó a cabo el 25 de junio de 2011 ante el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (imagen 1). Los participantes sostenían encendidos debates sobre la creación como patrimonio de todos, el elitismo del arte o las complicidades entre arte y poder. Los transeúntes eran integrados a las propuestas artísticas: en la performance "retratos DEMOCRÁTICOS", artistas anónimos tomaron como modelos a ciudadanos cazados al vuelo, fotografiados e integrados en una improvisada galería de retratos en la calle. Otra propuesta presentaba fotografías de participantes del movimiento sosteniendo carteles -a la manera de Gillian Wearing- con sus ideas sobre políticos y banqueros. El grupo Enmedio realizó las performances Los Reflectantes y CierraBankia. Ramírez-Banco (2021) ha puesto en valor toda esta dimensión performática de las acciones en el espacio público, relacionándolas con el poder de lo colectivo implícito en las fiestas populares:

Instantes en los que los individuos se aúnan en lo colectivo, en la fiesta y en la insurrección, generando una experiencia de fuerza compartida. Las movilizaciones se nos aparecen como fiestas populares de alegría o quebranto; en tanto que experiencias de liberación y catarsis; como grandes espectáculos participativos; cual rituales de un credo laico. Enlazando con las experiencias de insurrección del pasado y tratando de prefigurar escenas del futuro, su temporalidad mezcla lo lineal y lo circular, habitando una poética común de la revuelta. (Ramírez-Blanco, 2021:17)



Imagen 1: jornada abierta de debate y creación, 25 de junio de 2011, ante el Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía en Madrid. Fuente: Wikimedia Commons.

Antítesis. Un Post en Facebook No Es un Proyecto Político

En los años que siguieron a los grandes movimientos de protesta de inicios de la década de 2010, como las primaveras árabes, Occupy Wall Street y los Indignados, proliferaron las lecturas esperanzadas del potencial emancipador de la “acción conectada”. Sin embargo, la evolución posterior de la crisis de 2008, propició un cierto enfriamiento de tales esperanzas. Así, por ejemplo, Morozov (2015) ha denunciado la ingenuidad de la creencia actual en el

solucionismo tecnológico. Cuestiona la ciberutopía según la cual internet y las nuevas tecnologías de la comunicación, son emancipatorias *per se*, y que Internet favorece a los oprimidos más que a los opresores, en una versión benévola y pseudo filantrópica de la ideología de Silicon Valley. Para Morozov, la posibilidad de una “revuelta en la red” es poco más que una quimera. Solo recuperando el control de la economía y la política sería posible recuperar la soberanía sobre las TIC y la red. Y la condición previa es no dar por finiquitado el antagonismo social, a la manera del pretendido “fin de la historia” que asevera la falta de alternativas al *statu quo*.

En Europa no han faltado las voces que relativizan la militancia a través de la telefonía móvil e internet con expresiones despreciativas como activismo de sofá, *slactivism*, *clickivismo*. Algunos críticos culturales han adoptado el término *radical chick*, basado en un texto de Tom Wolfe que ironizaba sobre la militancia de postín de las *celebrities* y las élites sociales americanas.

Otra de las objeciones formuladas al *artivismo* en la red es la importancia que adquiere la visibilidad pública de las propuestas como baremo de su efectividad. En algunos casos, las estrategias empleadas tienen un aire de guerrilla simbólica (Delgado, 2013); el humor, el absurdo y la ironía; la flexibilidad en los conceptos que desdibuja definiciones y encasillamientos. Pero precisamente a causa de esta misma flexibilidad y versatilidad, el *artivismo* no genera estructuras o procesos estables, sino acontecimientos; momentos brillantes y efectivos, que atraen atención masiva pero que no aciertan a generar opciones colectivas consistentes. La excesiva dependencia de la presencia en los medios puede traducirse en una atenuación de su potencial antagonismo social motivado precisamente por su deseo de visibilidad. Del mismo modo, la potente acción multiplicadora de las redes sociales puede derivar en un efecto banalizador (Delgado, 2013). Como ha sentenciado recientemente Tania Bruguera, un proyecto político no es un *post* de Facebook. La acción conectada no quita un ápice de actualidad a las preguntas de fondo: ¿quiénes queremos ser? ¿Cuáles son los parámetros éticos que nos guían? ¿Qué vamos a hacer con el poder que nos da la visibilidad en las redes sociales? ¿Cómo somos diferentes de aquello que criticamos? (Bruguera, 2020).

Arte y Comunidad: Escenarios de Participación

Dos constantes comunes a muchas de las nuevas opciones artísticas orientadas al cambio social son la preocupación por tender a formas más participativas de creación coral y la voluntad de vincularse a grupos específicos, a colectivos o comunidades humanas determinadas. Artistas y colectivos redefinen su función en términos sociales como agentes de empoderamiento o vectores de visibilidad de una colectividad. En ocasiones se han vinculado estos nuevos formatos de arte comunitario con un “giro educativo” (O’Neill, y Wilson, 2011), en el que el trabajo del artista se aproxima a la pedagogía, entendida como mediación social basada en las artes (Baigorri, 2023, Mesias-Lema, 2018, Mesias-Lema et al, 2022).

Tesis: Nuevos Formatos Colaborativos para la Creatividad

Es habitual que los estudios sobre arte participativo y comunitario se centren en Estados Unidos e Inglaterra, con alguna que otra mención a otros países europeos. Sin duda en esos lugares fueron el escenario de experiencias pioneras de notable repercusión. En los párrafos que siguen, enumeraremos algunas referencias obligadas. Sin embargo, no podemos dejar de subrayar que algunas de las más originales propuestas en este campo se sitúan en el ámbito latinoamericano. Así, en la Argentina de los años 60, y en un contexto político extremadamente difícil, florecieron interesantes iniciativas de arte participativo como las ideadas por Oscar Masotta, el Grupo de Artes de los Medios Masivos, o el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario. De la radicalidad de sus propuestas da fe la acción de Graciela Carnevale en 1968, cuando encerró, sin previo aviso, a los visitantes en el espacio de una galería, hasta que éstos consiguieron romper el cristal de un ventanal para salir. También el teatro latinoamericano de los años 70 exploró formas participativas, bajo la influencia de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky o Augusto Boal. Y qué decir del sello inequívocamente distintivo del arte participativo en Brasil, con referentes tan destacados como Helio Oiticica o Lygia Clark.

Sin embargo, cualquier intento de esbozar una genealogía del arte participativo y comunitario parecería pasar, indefectiblemente, por el movimiento situacionista. Como es sabido, una de sus preocupaciones centrales fue trascender la posición pasiva del “espectador” en las artes. Una idea que estaba ya en el ambiente en la escena parisina de la década de los 60. La participación activa de los visitantes era reclamada insistentemente por referentes como el *Group de Recherche d'Art Visuel* o las primeras formulaciones del Happening de la mano de Jean Jaques Lebel. La Internacional Situacionista, propuso por primera vez en 1957 la expresión “situación construida”. La misión del arte no es ya crear “obras” sino situaciones. La situación construida es eminentemente participativa. Debord había puesto las bases en su célebre texto sobre la sociedad del espectáculo, en que un espectador de arte sin posibilidad de participar es visto como sometido a una situación alienante. Por contraste, la situación construida es “Inconcebible sin alguna conexión con una crítica política” (Debord, 1957). Una consecuencia lógica es la superación de la autoría individual, en favor de la creación colectiva de situaciones construidas, en las que el autor francés veía una forma de resistencia al capitalismo cultural, la burocracia y el consumismo (Debord, op cit.).

La participación y la vinculación a contextos de vida fuera de los circuitos elitistas del arte se concreta pocos años después en el Artists Placement Group (APG), activo entre 1966 y 1989. El APG fue un colectivo de artistas liderados por John Latham y Barbara Steveni que se propuso por primera vez ubicar el quehacer de los artistas en un contexto social fuera del sistema de museos y galerías. Los escenarios escogidos fueron industrias, empresas, o instituciones públicas. Participaron en el movimiento artistas del ámbito británico como David Hall, Barry Flanagan, Stuart Bristley y el propio John Latham. Si bien la intención de trasladar el quehacer artístico a contextos sociales tuvo un carácter seminal para futuras experiencias, el APG fue acusado de falta de agenda política (Hudek, 2013).

Algunos ejemplos de experiencias pioneras en la estela del APG incluirían a The Black-e, el primer centro de arte comunitario de Gran Bretaña, que inicia su labor en 1968, en los mismos años en que empiezan también su andadura Inter-Act o la Association of Community Artists. El informe del Arts

Council de 1974 hace mención de ese tipo de iniciativas e incluso propone apoyarlas desde la administración pública.

En Estados Unidos la idea de un arte vinculado a comunidades específicas estaba ya presente en el arte conceptual, en particular en Joseph Kosuth (Kelly, 2017), y se concretó en experiencias como The Manchester Craftsmen's Guild, operativo desde 1968 en Pittsburgh, The Artists Collective, radicado en Hartford desde 1970, o Children's Art Carnival en Harlem, activo también en los años 70. En todo caso, probablemente la referencia más destacada de este tipo de labor en el contexto estadounidense sea el colectivo Group Material, fundado en 1979 y en el que participaron artistas como Julie Ault, Doug Ashford, Tim Rollins & KOS o Félix González-Torres.

En los años siguientes se produjo una considerable proliferación de iniciativas de arte participativo y comunitario. No podemos dejar de mencionar la labor de Judy Baca y el Social and Public Art Resource Center (SPARC) localizado en la zona de Los Ángeles (imagen 2). Su proyecto más conocido es la Great Wall of Los Ángeles, un gran mural colaborativo desarrollado desde 1978 en que los participantes inciden en temas como las minorías culturales, la historia de América desde perspectivas no hegemónicas o las luchas por los derechos civiles. Otra referencia obligada es Hope Sandrow y el Artist & Homeless Collaborative, que desarrolló su labor en los años 80 con los sin techo, en particular mujeres. Kiki Smith, the Guerilla Girls o Ida Applebroog son algunas de las artistas implicadas en los proyectos.

Estas experiencias que hemos repasado sumariamente confluyen con una preocupación que no es nueva: la inquietud por una difusión amplia y democrática de la cultura. Cohen-Cruz (2002) aporta ejemplos bien interesantes en las artes escénicas. Algunos tan conocidos como el ya mencionado Augusto Boal y el Teatro del Oprimido en Brasil durante los años 60s o, en Australia, durante los 70, la West Theatre Company, Murray River Performing Group y el Mill Theatre. Otras experiencias destacables en artes visuales serían Plaza de la Raza en Los Angeles, el East Bay Center for the Performing Arts, en Richmond, el Locust Street Art, en Buffalo, el Boulevard Art Center, Chicago, o la Association of Community Artists inglesa. Tampoco podemos dejar de citar, junto al ya mencionado SPARC (Social and Public

Art Resource Center), AREA (Art/Research/Education/Activism), Tim Rollins & K.O.S., o el ASC! Project.

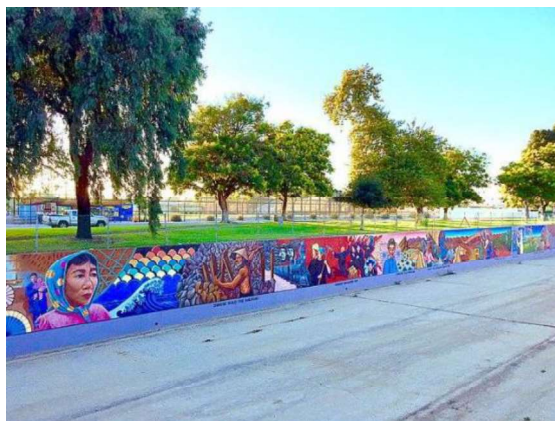


Imagen 2: Social and Public Art Resource Center (1978). Great Wall of Los Angeles. Fuente: Wikimedia Commons.

Antítesis: ¿Cómo Evaluar los Resultados?

Parecería que el arte participativo, en particular en el caso de las iniciativas locales, en que un artista o un colectivo trabaja codo a codo con una comunidad determinada, serían una alternativa muy a tener en cuenta en el momento de considerar el papel transformador de las artes. Como hemos dicho, muchas de estas iniciativas sí logran sustraerse al foco de los proyectos de comisariado de museos y centros culturales, y eluden totalmente cualquier tangencia con el mercado del arte.

Los proyectos artísticos con comunidades se suelen justificar con argumentos relativos a los beneficios que aportan tanto a individuos particulares como al colectivo en su conjunto. Las contribuciones que se aducen al desarrollo individual se refieren al incremento del sentido de valor personal y la autoestima (Guetzkow, 2002; Jermyn 2001), a oportunidades laborales (D.C.M.S., 1999; Williams, citado por Jermyn, 2001) e incluso a la

salud y el bienestar de los participantes (Matarasso, 1997). En el caso de proyectos dirigidos a Jóvenes y adolescentes, se suele aludir al compromiso de los participantes con su escolarización (Sharp y Dust, 1997; Fiske, 1999; Catterall y Waldorf, 1999) e incluso a la mejora de resultados académicos (Dreeszen, Aprill y Deasy, 1999; Burton, Horowitz y Abeles, 1999) o la disposición misma a aprender (Catterall y Waldorf, 1999). Las dinámicas que se crean entre los componentes de la comunidad forman parte también de los beneficios aducidos: la creación de confianza mutua, el trabajo en equipo (Fiske, 1999), la tolerancia (Guetzkow, 2002) o la apertura a otros grupos (D.C.M.S., 1999). Sin embargo, los argumentos más comunes entre los defensores del arte comunitario hacen referencia a su contribución a la cohesión, el empoderamiento o el sentido inclusivo en la comunidad en que se desarrolla el proyecto. (Matarasso, 1997; Jermyn, 2001; McCarthy, 2004; Wright et al., 2019). En la medida en que los proyectos de arte comunitario suelen involucrar a líderes y entidades locales, plataformas de vecinos o asociaciones culturales de barrio, sus defensores argumentan que contribuyen a vertebrar y dinamizar la comunidad (Fiske, 1999; Guetzkow, 2002; Jermyn, 2001; Crossick y Kaszynska 2016).

La concreción de todas estas prometedoras perspectivas ha sido evaluada en multitud de estudios de impacto. Es en este punto en el que, en los últimos años, algunas voces críticas han venido a enfriar las expectativas que tales argumentos podrían desvelar. Para algunos autores, las evaluaciones del impacto de los proyectos artísticos en contextos sociales están plagadas de sesgos de confirmación, generalizaciones abusivas y afirmaciones poco fundamentadas (Belfiore y Bennet, 2010, Selwood, 2006). Merli (2002) descalificó algunos estudios de impacto que abusan de expresiones como “desarrollo personal”, “confianza” o “ensanchar sus horizontes”, como supuestos resultados de la acción de artistas en contextos sociales que son imposibles de evaluar o demostrar. Afirmó que denotaban una actitud paternalista: tales proyectos no hacen sino mitigar la percepción que los participantes tienen de su propia exclusión. La conclusión es inapelable: los “benevolentes programas de arte” (Merli, 2002: 112) no van a cambiar las carencias sociales o la exclusión de los participantes si no cambian también las condiciones estructurales que las motivan.

Sánchez de Serdio (2008) ha planteado, lúcidamente, el problema de la “invisibilización de la relación” en los proyectos artísticos comunitarios. Como si una supuesta potencialidad intrínseca del arte o un carisma personal del artista fueran garantía de que todo va a fluir mágicamente, raramente se explicita cómo fue el proceso de contactar con los colectivos implicados, qué negociaciones se desarrollaron para consensuar objetivos y métodos, cómo se desarrolló el devenir del proyecto, ni las renegociaciones que se produjeron en el camino. Tampoco se suele dar voz a cada colectivo implicado en el momento de valorar el proceso, ni se evalúan los beneficios a largo plazo. En una línea similar, Jermyn (2001) y Yassi et al. (2016) han insistido en la necesidad de integrar a los colectivos y profesionales implicados en las evaluaciones de los proyectos para evitar que su credibilidad se vea comprometida.

Síntesis: ¿Un Problema de Perspectiva Geográfica?

A lo largo de este texto hemos repasado algunas polémicas en torno a la relación entre las artes y el compromiso social. La capacidad del arte para incidir en la esfera pública, para dar voz y visibilidad a los antagonismos sociales o para aportar elementos a una mirada crítica es objeto de complejas discusiones. En el primer apartado, hemos repasado algunos aspectos definatorios de las artes con vocación transformadora, con especial énfasis en su capacidad para desvelar mecanismos que ocultan relaciones de poder y para dar voz a colectivos minorizados o excluidos. Hemos contrapuesto estas ideas a las de quienes sospechan que en realidad el arte sólo puede hablar a élites culturales ya convencidas y que pocas veces se confronta con los contextos sociales a los que afirma dar voz, sino que más bien lo hace con las instituciones artísticas convencionales de las que los excluidos raramente forman parte. En segundo lugar, hemos considerado el cambio de escenario que ha supuesto la enorme popularización de las propuestas artísticas activistas. La difusión de algunas formas de creatividad activista gracias el papel de las redes sociales, internet y la telefonía móvil se da en el contexto de la “acción conectada”, que modela nuevas formas de organización política marcadas por la horizontalidad y la inmediatez. El contrapunto sería el

descrédito del “solucionismo” tecnológico que ve la “militancia” a través de las TIC poco menos que como una utopía ingenua. En la versión más escéptica de tal contrapunto, no faltan quienes descalifican estas nuevas posibilidades como “activismo de sofá” que, a efectos prácticos, no cambia gran cosa. Y en tercer lugar, hemos sopesado el interés de las propuestas participativas y comunitarias, que persiguen una incidencia real en contextos sociales a pequeña escala y fuera del foco de los comisariados de prestigio. La antítesis en este caso viene dada por los cuestionamientos al resultado tangible y evaluable a largo plazo de los proyectos participativos. Muchos de los resultados invocados por sus promotores, como el refuerzo de la cohesión comunitaria, son, por su propia naturaleza, difícilmente evaluables.

Sin embargo, sería lícito preguntarnos si la naturaleza de estos debates no está determinada por la habitual preeminencia de discursos del ámbito anglosajón y europeo. Las objeciones a la “utilidad” o la “eficacia” del arte comprometido, su capacidad de conectar con públicos amplios o sus eventuales tentaciones de integrarse en el arte institucional toman una dimensión substancialmente distinta si se miran desde fuera de las áreas dominantes en el *mainstream* cultural. Pensamos especialmente en algunos momentos y lugares de América Latina. Los casos de estudio posibles estarían en la mente de todos: pensemos en el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario o el Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común en Argentina, el Taller NN y el el Grupo Chaclacayo en Perú, Escena de Avanzada, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) o la Agrupación de Plásticos Jóvenes en Chile, el Colectivo Solidarte en México, El Taller 4 Rojo en Colombia, además de artistas individuales como Juan Dávila, Clemente Padín, León Ferrari (imagen 3) y tantos otros.

El carácter determinante del contexto en las propuestas de arte comprometido fue planteado de forma rotunda por Hal Foster en una de sus reflexiones sobre la representación de lo político en el arte contemporáneo:

Es indudable que el problema de las políticas de la representación es de carácter estrictamente contextual: lo que puede parecer radical en SoHo puede ser contrarrevolucionario en la Nicaragua sandinista. Una reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y

efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad de un cartel de protesta, del realismo del documental fotográfico o de la colectividad en un mural callejero. Esta reconsideración no significa tampoco negar la necesidad de transformar el aparato productivo, sino tomarlo como un programa histórico concreto. (Foster, 2001b: 90)

También Expósito (2001), considerando el problema de que el artista represente o reelabore la experiencia de otros, escribe:

No se trata tanto de considerar apriorísticamente algún tipo de esencia crítica del resultado del trabajo del arte, sino más bien de comprender toda obra y práctica estética en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar. (...) La fragmentación de la esfera pública hacen muy difícil considerar que ninguna práctica artística crítica se dé en alguno de estos procesos en estado "puro" o que podamos movilizar criterios unidimensionales de eficacia o rentabilidad política: probablemente el único apriorismo aceptable en este orden de cosas sería el tomar en consideración que cualquier práctica artística crítica tiene hoy efectos complejos e incluso contradictorios en su intervención en la esfera pública. Valorarlos en sus justas dimensiones es, consecuentemente, otra tarea ineludible, explícitamente política. (Expósito, 2001: 2010)

En el contexto de la historia reciente de América Latina, que ha conocido momentos ciertamente difíciles, en ocasiones parecen quedar desmentidas o desactivadas buena parte de las objeciones a la capacidad transformadora de las artes que hemos considerado en las sucesivas antítesis de este texto. Si las propuestas de arte relacional o iniciativas como Culture in Action nos han servido como ejemplos de arte comprometido que busca su validación en prestigiosos centros de arte, en el contexto latinoamericano abundan los ejemplos de arte activista en absoluto sospechoso de buscar su integración en los circuitos culturales convencionales. Así, por ejemplo, bajo el significativo epígrafe "hacer política con nada", RedCsur (2016) describe con crudeza el carácter precario y popular de las acciones de arte político en el Chile de los 80:

Los modos de producción y distribución de estas acciones son precarios, cuando no marginales: sus soportes gráficos son la serigrafía, la fotocopia, la fotografía y el propio cuerpo. En este sentido, una práctica constante es la subversión de la publicidad y el desarrollo de una gráfica política “popular”. Algunas de estas acciones se dispersaron en el cuerpo social al punto de que su origen artístico se olvidó. Otras fracasaron en su objetivo político, pero aún actúan como construcciones en la memoria colectiva. (RedCsur, 2016: 37)



Imagen 3: León Ferrari (2013): Carta Abierta a la Junta Militar. Espacio por la Memoria y Derechos Humanos, Buenos Aires. Fuente: Wikimedia Commons.

En ese mismo texto se hace referencia a Buenos Aires, Santiago de Chile y Sao Paulo (ciudades a las que cabría añadir muchas otras) como escenas vitales y autogestionadas que han promovido modos alternativos de creación, interacción y debate. RedCsur refiere tales modos de creación como situados al margen de las exigencias ideológicas de la izquierda tradicional, con la consiguiente ampliación del campo de la acción política. Su actividad, que se entiende como frontalmente opuesta a la cultura oficial y al circuito artístico comercial, se concreta en ámbitos como la poesía, la música, la acción gráfica, o el teatro independiente; disciplinas en que la ironía más irreverente y el sentido del humor devienen instrumentos para la crítica política.

Dos ejemplos bien conocidos del ámbito latinoamericano resultan especialmente pertinentes para desmentir las tentaciones elitistas del arte comprometido o su supuesta falta de penetración social real. Uno sería la acción No+, iniciada en 1983 por el Colectivo de Acciones de Arte, C.A.D.A. chileno. Carvajal (2013) ha calificado la acción del C.A.D.A. como dispositivo abierto, en tanto que los ciudadanos se apropian del signo No+ que el colectivo estampa en diversos muros de la ciudad. Los sujetos anónimos lo utilizan, replican, completan o reactivan para expresar su descontento, mostrando así la capacidad de una comunidad para intervenir en el espacio público. Otro ejemplo, también en 1983, nos lleva a Argentina: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel idean una acción artística de carácter performático que será conocida como el Siluetazo y adquirirá una extraordinaria expansión. En la acción, cientos de ciudadanos anónimos prestan sus cuerpos para trazar siluetas de personas sin rostro, en una alusión a los desaparecidos durante la dictadura (imagen 4). Como subraya Batitti (2013), la dimensión artística del “Siluetazo” se vio eclipsada por su propia efectividad política. Como es lógico, la experiencia colectiva que desencadenó desdibujó totalmente la autoría original de los artistas que la idearon.

Cientos de manifestantes colaboraron en la creación de las siluetas apropiándose de la idea original. Longoni y Bruzzone (2008) no dudan en definir el Siluetazo como uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y adquiere vida propia impulsada una multitud. En un contexto severamente represivo, la acción abrió temporalmente un espacio de creación colectiva que redefinía tanto la práctica artística como la práctica política.

Hemos considerado también cómo la noción de “acción conectada” abría enormes posibilidades a la creatividad anónima y colectiva, para confrontar esa idea con la mirada escéptica que descalifica a esos movimientos como *slacktivism* o activismo de sofá. La creación de imágenes más o menos ingeniosas, podría aducirse, no es determinante en las verdaderas luchas por los derechos y la justicia social. También en este aspecto América Latina aporta contraejemplos bien significativos. En América numerosas experiencias de la implicación de artistas y creadores visuales con un alcance

social evidente parecen confirmar que la creación visual puede estar en perfecta sinergia con los movimientos sociales amplios. Baste evocar experiencias hartamente conocidas como la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) chilena, con su actividad de acción gráfica y performance callejera, el Taller 4 Rojo en Colombia, que desplegó su actividad sirviéndose de la serigrafía, los carteles, la acción gráfica, portadas de revista, o la participación de artistas en el ciclo de protestas Tucumán Arde en Argentina. Podríamos incluso hablar de una forma (que hoy nos puede parecer rudimentaria) de “acción conectada” antes de internet: el *Mail Art* jugó un papel destacado a la hora de conectar públicos amplios más allá del museo o la galería, de la mano de artistas como Guillermo Deisler, el colectivo Solidarte/México, o Paulo Bruscky.



Imagen 4: Eduardo Gil (1983): *El siluetazo*. Fuente: eduardogil.com/siluetazo.html

La tercera de las tesis que hemos considerado es la de los formatos de arte comunitario y participativo en que los artistas y colectivos trabajan directamente en contextos sociales, implicando a colectividades humanas específicas. En este caso, las críticas que hemos repasado se refieren a la

dificultad de evaluar los resultados reales a largo plazo entre los participantes, así como a los problemas que pueden surgir en la relación entre los distintos profesionales y participantes implicados en los proyectos. También en este caso América Latina nos aporta experiencias exitosas que han trascendido en la escena internacional. Es particularmente conocido el caso de Brasil, donde las artes han contribuido a paliar de forma efectiva la marginación en los barrios desfavorecidos de las grandes urbes. Como nos recuerda Yúdice (2002) evocando ejemplos como el de José Junior y Afro-Reggae en Brasil o los Zapatistas en México, el papel de la cultura en relación a la justicia social puede ser bien tangible. En algunos casos no se trata sólo de una contribución simbólica de los artistas al empoderamiento moral de los participantes, sino que los proyectos se traducen en puestos de trabajo y oportunidades profesionales con las que antes no contaban.



Imagen 5: Autor desconocido (1968): Acción masiva de encolado de carteles en Rosario (Argentina) durante el ciclo Tucumán Arde. Fuente: Wikimedia Commons.

Parece pues que la geografía es importante en relación con los debates sobre el poder transformador de las artes. Las aproximaciones dogmáticas o universalizantes resultan poco acordes con la idea misma de un arte comprometido.

Richard (2010) nos recuerda que toda actitud crítica es posible solo desde la localización, el posicionamiento y la situación. Afirma que la agencia crítica se ejerce desde “lugares (que) son puntos temporales de pertenencia e identificación y de orientación e instalación; crean sitios de posibilidades y actividades históricas estratégicas y, como tales, siempre se definen contextualmente” (Richard, 2010: 69). Podemos concluir, con Escobar (2014), que el arte aviva nuestra mirada ética al tiempo que resiste a toda instrumentalización. Es paradójico por naturaleza. Sus propias contradicciones nos dificultan la tarea de evaluar la corrección o la efectividad de sus comportamientos. El arte está destinado a traspasar los límites, a transgredir el orden simbólico. Por eso a menudo discute sus propios principios, objeta su concepto mismo. Su capacidad de disidencia pasa por perturbar el orden del imaginario hegemónico. Si sus prácticas son, en gran parte, impugnaciones tanto de su carácter artístico como de su componente ético, debemos considerarlo en toda su riqueza y complejidad, atendiendo a contextos culturales e históricos específicos. Y es en el contexto latinoamericano donde se han dado algunos de sus desarrollos más valiosos, radicales y efectivos.

Referencias

- Baigorri, L. (2023). Prácticas curatoriales colaborativas vinculadas al territorio. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1355-1375.
<https://doi.org/10.5209/aris.87753>
- Baigorri, L., y Cilleruelo, L. (2006). *Net.Art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Universitat de Barcelona.
- Batitti, F. (2013). *El Siluetazo: desde la mirada de Eduardo Gil*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bhabha, H. K. (2011): *El lugar de la cultura*. Manantial.

- Belfiore, E. y Bennett, O. (2010). Beyond the “Toolkit Approach”: Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making. *Journal for Cultural Research*, 14 (2), 121-142. <https://doi.org/10.1080/14797580903481280>
- Bennet, L. y Segerberg, A. (2013). The Logic of Connective Action. *Information Communication and Society* Vol. 15 (5). DOI: 10.1080/1369118X.2012.670661
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Taurus.
- Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de Ediciones Económicas.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas*. Centro de Arte de Salamanca.
- Brown, W. (2016). *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso.
- Bruguera, T. (2020). Un proyecto político no es un post de Facebook. *Hypermedia magazine*, 2. <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/poliglotas-politicos/un-proyecto-politico-no-es-un-post-de-facebook/>
- Burton, J., Horowitz, R. y Abeles, H. (1999). Learning in and through the arts: Curriculum implications. En Fiske, E. (Ed.), *Champions of Change: The Impact of the Arts on Learning. The Arts Education Partnership*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED435581.pdf>
- Candon, J. (2013). *Toma la calle, toma las redes. El movimiento 15M en internet*. Atrapasueños editorial.
- Carrillo, J., Claraonte, J. y Expósito, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. <https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf>. <https://core.ac.uk/download/pdf/51389247.pdf>
- Carvajal, F. (2013). Arte, política, representación. El caso del NO+ del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial. *Revista Estampa*, 2 (4) 90-101

- Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Alianza Editorial, 2006.
- Castro-Florez, F. (2002). Escaramuzas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 107-119.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220107A>
- Catterall, J. S. y Waldorf, L. (1999). Chicago Arts Partnerships in Education (CAPE): Evaluation Summary. En Fiske, E. (Ed.), *Champions of Change: The Impact of the Arts on Learning. The Arts Education Partnership*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED435581.pdf>
- Crary, J. (2015). 24/7: *El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel.
- Crossick, G. y Kaszynska, P. (2016). *Understanding the value of arts and culture. The AHRC Cultural Value Project*. Arts and Humanities Research Council.
<https://ahrc.ukri.org/documents/publications/cultural-value-project-final-report/>
- D.C.M.S. (1999). *Arts and Sport, Policy Action Team 10: A Report to the Social Inclusion Unit*. Department of Culture, Media and Sport.
https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2020/05/1999-PAT10-Report_Arts-sport-and-leisure.pdf
- Debord, G. (1957). *Rapport sur la construction de situations*.
<https://www.erudit.org/en/journals/inter/1900-v1-n1-inter1102296/46876ac.pdf>
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, 18 (2) Any 2013 pp. 68-80.
<https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290>
- Dreeszen, C., Aprill, A. y Deasy, R. (1999). *Learning Partnerships: Improving Learning in Schools with Arts Partners in the Community*. Arts Education Partnership.
- Escobar, T. (2014). Prácticas de frontera. Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea. *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, *Éticas y estéticas*, 9, 44-64.

- Expósito, M. (2001). Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas. En Blanco, P., Carrillo, J., Claraonte, J. y Expósito, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
<https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf>
- Felshin, N. (1995). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Bay Press
- Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿Hay alternativa?*. Caja Negra
- Fiske, E. (Ed.) (1999). *Champions of Change: The Impact of the Arts on Learning*. The Arts Education Partnership.
<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED435581.pdf>
- Foster, H. (2001a). *El retorno de lo real*. Akal
- Foster, H. (2001b). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En Blanco, P.
- García, M., Del Hoyo, M., Fernández, C. (2014). Jóvenes comprometidos en la Red: el papel de las redes sociales en la participación social activa. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 22 (43), 35-43.
<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=43&articulo=43-2014-03>
- Guetzkow, J. (2002). How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies. *Working Paper Series*, 20. Center for arts and cultural policies studies.
<https://www.mvgeorgia.org/wp-content/uploads/2015/07/art-and-community.pdf>
- Habermas, J. (1986). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Amorrortu.
- Hudek, A. (2013). Staging Dissonance: Artist Placement Group's Performative (Non)Exhibitions. *Journal of curatorial studies*, 3(2).
https://doi.org/doi:10.1386/jcs.2.3.302_1
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. MIT press.

- <https://mitpress.mit.edu/books/confronting-challenges-participatory-culture>
- Jermyn, H. (2001). *The Arts and Social Exclusion*. Arts Council of England.
https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2020/12/2001-arts_social_exclusion_review.pdf
- Kelly, S. (2017). Joseph Kosuth in conversation. *3rd Dimension Magazine*, 20. h <https://www.brandstrup.no/news/joseph-kosuth-in-conversation>
- Lacy, S. (1996). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.
- Lippard, L. (2001). Caballos de Troya: arte activista y poder. En Wallis, B. (ed.): *Arte después de la modernidad*. Akal.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comp.) (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo editora.
https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto_%204.pdf
- McCarthy, K. F. (2004). *Gifts of the muse: reframing the debate about the benefits of the arts*. RAND Corporation.
https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2005/RAND_MG218.pdf
- Marazzi, C. (2009). El problema no es el capitalismo en sí, sino el capitalismo en mí. *Público*, 23 /05/2009.
<https://blogs.publico.es/fueradelugar/63/el-problema-no-es-el-capitalismo-en-si-sino-el-capitalismo-en-mi>
- Matarasso, F. (1997). *¿Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia
- Merli, P. (2002). Evaluating the social impact of participation in arts activities. *International Journal of Cultural Policy*, 8 (1), 107-118,
<https://doi.org/10.1080/10286630290032477>
- Mesías-Lema, J. (2018). Artivism and social conscience: Transforming teacher training from a sensibility standpoint. [Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad]. *Comunicar*, 57, 19-28. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-02>

- Mesías-Lema, J. M., López-Ganet, T., Álvarez-Barrio, C., & Eiriz, S. (2022). Prácticas artísticas situadas: Mediación, activismo y derechos ciudadanos en los procesos participativos (también) situados. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social Y Pensamiento Crítico.*, (15), 228–249.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.5980079>
- Morozov, E. (2015). *La locura del solucionismo tecnológico*. Katz Editores
- Negri, A. (2004). *Cinco Lecciones en torno a Imperio*. Paidós.
- Ochoa, N. (2003). “Gobernabilidad” versus *democracia pluralista*. Quito: Ediciones Abya Yala.
https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1553&context=abya_yala
- O’Neill, P y Wilson, M. (Eds.) (2011). *Curating and the educational turn*. Appel Arts Center.
- Ramírez-Blanco, J. (2021). *15 M: El tiempo de las plazas*. Alianza editorial.
- Red Conceptualismos del Sur (2016). *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/PONERELCUERPO.pdf>
- Richard, N. (2010). *Critica*. En VVAA: *ideas rebudes*. Macba.
- Rheingold, H. (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart Mobs)*. Gedisa.
- Sánchez de Serdio, A. (2008). Prácticas artísticas colaborativas: el artista y sus socios invisibles. *Revista DHuarte*, 3, 17-18.
https://www.centrohuarte.es/files/File/DHuarte_Revista_n3_julio_septiembre%202008.pdf
- Scanlan, J. (1993). Culture in action. Sculpture Chicago. *Frieze*, 5.
<https://www.frieze.com/article/culture-action>
- Selwood, S. (2006). A part to play? The academic contribution to the development of cultural policy in England. *International journal of cultural policy*, 12 (1), 35–53.
- Sennett, R. (2010). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.

- Sharp, C. y Dust, C. (1997). *Artists in schools. A handbook for artists and teachers*. National Foundation for Educational Research.
- Soler-Adillon, J. (2015). The intangible material of interactive art: agency, behavior and emergence. *Artnodes*, n. 16, pp. 43-52.
<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-soler/n16-soler-pdf-en>
- Stallabrass, J. (2003). *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. Tate Publications.
- Wright, R., John, I., Sheel, J. (2007). Lessons Learned from the National Arts and Youth Demonstration Project: Longitudinal Study of a Canadian After-School Program. *Journal of Child and Family Studies* 16(1), 48-58. <https://doi.org/10.1007/s10826-006-9067-4>
- Yassi, A., Spiegel, J.B., Lockhart, K., Fels, L., Boydell, K. y Marcuse, J. (2016). Ethics in Community-University-Artist Partnered Research: Tensions, Contradictions and Gaps Identified in an ‘Arts for Social Change’ Project. *Journal of Academic Ethics*, 14, 199–220
<https://doi.org/10.1007/s10805-016-9257-7>
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Usos de la cultura en la era global. Gedisa.

Name and Surname: Albert Macaya Ruiz.

Membership: Faculty of Educational Sciences and Psychology.
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, Spain.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2346-3721>

Email address: albert.macaya@urv.cat

Contact Address: Campus Catalunya, Av. Catalunya, 35, Tarragona.